

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

ANDRÉIA GUIMARÃES MOURA

**Audiovisualidades mestiças: um estudo semiótico e estrutural de experiências que se
constroem em zonas de trânsito**

São Paulo
2021

ANDRÉIA GUIMARÃES MOURA

Audiovisualidades mestiças: um estudo semiótico e estrutural de experiências que se constroem em zonas de trânsito

Tese apresentada à Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
Linha de pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação, sob orientação da profa. Dra. Irene de Araújo Machado.

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moura, Andréia Guimarães

Audiovisualidades Mestiças: um estudo semiótico e estrutural de experiências que se constroem em zonas de trânsito / Andréia Guimarães Moura ; orientadora, Irene de Araújo Machado. -- São Paulo, 2021.

179 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Audiovisualidades 2. Mestiçagem 3. Semiótica da Cultura
4. Fronteira 5. Trânsito I. Machado, Irene de Araújo II.
Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: MOURA, Andréia Guimarães

Título: Audiovisualidades mestiças: um estudo semiótico e estrutural de experiências que se constroem em zonas de trânsito

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

À minha mãe.

Pela fé inabalável na minha capacidade. Por jamais duvidar das potencialidades deste fruto que seu útero engendrou. Por me dizer, no momento mais duro e longo de auto-descrédito que já vivi: “o mundo espera grandes coisas de você”. Por, na noite em que decidi desistir, ter me devolvido palavras que trocamos em outro momento de nossas vidas: “nunca é tão escuro, como quando está para chegar a manhã”. Amanheceu, ainda bem. Te amo!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Irene de Araújo Machado, pela infinita paciência e ensinamentos, por ter acreditado nesta pesquisa ao aceitar o projeto, por caminhar comigo até o fim, apesar dos percalços.

À minha mãe, Iones Moura, por todos os investimentos feitos para que eu pudesse chegar até aqui. Tempo, dinheiro, afetos, espiritualidade. Por ter abandonado sua vida e casa para cuidar da minha casa e saúde enquanto eu redigia este trabalho.

A meu pai, Rui Moura, pela preocupação, afetos, apoio irrestrito e investimentos feitos na minha educação e saúde. Também à minha irmã, Daniela Moura, pelo companheirismo, apoio constante, pelos momentos de descontração necessários, por estar ao meu lado desde que nasceu.

À Reivle Mano Nascimento Melo. Onde eu estaria sem o apoio emocional “cirúrgico” que você propiciou para mim nos últimos 18 meses? Se esta tese existe é porque você me ouviu (até nos meus silêncios), me tratou, me abriu para curar feridas que me haviam paralisado.

Às Professoras Doutoras Rosana de Lima Soares e Daniela Osvald Ramos, pelas leituras e conselhos no exame de qualificação.

Ao Daniel Felipe Fonseca, pela amizade (com a qual sempre pude contar), pelo apoio constante, positividade e por toda a interlocução que contribuiu para que eu aprimorasse meus raciocínios teóricos. Poder chamá-lo a qualquer hora por *whatsapp* a fim de discutir percepções me deu ânimos na complexa jornada da pesquisa.

À Livia Machado, Douglas Galan, Gisele Frederico e Daniela Osvald, integrantes do Grupo de Pesquisa CNPQ Semiótica da Comunicação, pela amizade, parceria, interlocução, apoio e risadas que me forneceram nestes quatro anos e meio.

Aos Felipe Carmo, Williams Cardozo, Matheus Siqueira, Emanuely Miranda (toda ariana precisa de uma leonina), Lia Castro, Karla Eheremberg, Daniele Piazzi por estarem presentes. Em todo este tempo pude contar com a amizade, preocupação, cuidados, conselhos, parceria, diversão, compreensão, interlocução, apoio profissional que, de uma forma ou outra, em momentos diversos, cada um de vocês me brindou.

A todos os demais que comigo interagiram, me estenderam a mão (pessoal, profissional ou academicamente) e me acrescentaram no decorrer desta longa jornada. Obrigada!

À Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicação e Artes por todas as experiências que me foram permitidas enquanto aluna desta instituição.

“A mestiçagem é o tornar-se devir mais do que o devir [...] Transitória, imperfeita, inacabada, insatisfeita, vive continuamente a aventura de uma migração, as transformações de uma atividade de tecelagem e urdidura ininterrupta”.

François Laplantine e Alexis Nouss, 2002, p. 85-86

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo.

Fernando Pessoa, 2015, p. 118

RESUMO

MOURA, Andréia Guimarães. **Audivisualidades mestiças**: um estudo semiótico e estrutural de experiências que se constroem em zonas de trânsito. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta pesquisa se centra em estruturas audiovisuais consumadas a partir de formas transeuntes e que se apresentam no imbricamento de diferentes códigos. Transeuntes porque são impermanentes, sempre transitando em direção a novas configurações e transformando-se (no conteúdo e estética) pelo encontro e constante movimentação. Por sua vez, tais estruturas representam, na compreensão do estudo, modos ascendentes entre produtos culturais, bem como sintetizam estágios de uma experiência sócio-cultural fragmentária que veio legada da modernidade. Estas formas de interação de linguagens voltam-se a uma espécie de resgate sensorial e, ao abrigarem o fragmento e a efemeridade (da cultura e das formas), assumem a transição, o incerto, o devir, como procedimento existencial, como valor constituinte. A estas estruturas a tese chama de “audivisualidades mestiças”, pois apresentam alta permeabilidade, confluência de elementos variados, alternância de funcionalidades, refração e ressonância de sentidos. Parte-se da hipótese de que elas podem ser consideradas mestiças, pois constituem-se de uma complexa rede de organização e interação entre textos que se interpenetram, traduzem-se, ampliam-se e se ressignificam em constante movimento; e da compreensão de que habitam a fronteira, sendo espaços de tradução ininterrupta, terreno de fertilização de sentidos e enriquecimento da cultura. No exercício analítico empreendido, a tese se delinea a partir de três frentes de problematização e compreensão. A primeira, explorada no capítulo “Um pensamento mestiço para audivisualidades”, constrói uma aproximação entre manifestações artístico-culturais desta natureza e o conceito da Mestiçagem – trazido à pesquisa da Antropologia Cultural em entrecruzamentos com campos da História da Cultura, Estética, Semiótica da Cultura, entre outros – com fins de definir as características que aloca estas estruturas dentro de tal compreensão. Na segunda, explorada no capítulo “Audivisualidades como textos da cultura”, as audivisualidades selecionadas para análise são observadas enquanto estruturas dialógicas, textos altamente organizados, capazes de assumirem papel de interlocução inteligente e autônoma no espaço social. Por fim, na terceira, explorada no capítulo “Ente fronteiriço: a audivisualidade mestiça a partir da perspectiva de funcionamento da fronteira”, a tese trabalha estas estruturas como habitantes de um espaço permissivo, em que as trocas potencializam sentidos e fazem avançar linhas de circunscrição, bem como transformam e enriquecem os textos que lhe compõe. Esta investigação tem, também, intenção de abrir campo para se pensar a ascensão e possibilidades de formas cada vez mais mestiças, que “pensam” e configuram-se maneiras vanguardistas de articular a experiência sensível em tempos de multiplicidade, impermanência e diversidade de movimentos comunicacionais.

Palavras-chave: Audivisualidades. Mestiçagem. Semiótica da Cultura. Fronteira. Trânsito.

ABSTRACT

MOURA, Andréia Guimarães. **Mestizo audiovisualities**: a semiotic and structural study of experiences that are constructed in transit zones. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research focuses on audiovisual structures that are accomplished based on transient forms and that present themselves in the interweaving of different codes. They are transient because they are impermanent, always transiting towards new configurations and transforming themselves (in content and esthetics) through the encounter and the constant moving. In turn, such structures represent, in the understanding of this study, ascendent modes between cultural products, as well as synthesize stages of a fragmented socio-cultural experience that came as a legacy of modernity. These forms of language interactions turn to some kind of sensorial rescue and, in harboring the fragment and the ephemerality (of culture and forms), they take on the transition, the uncertainty, the becoming, as an existential procedure, as constituent value. This thesis calls these structures “mestizo audiovisualities”, for they present high permeability, confluence of various elements, alternation of functionalities, refraction and resonance of senses. We start from the hypothesis that they can be considered mestizo because they consist of a complex web of organization and interaction between texts that interpenetrate, translate, broaden, and re-signify one another in constant movement; and from the understanding that they inhabit the border as they represent spaces of uninterrupted translation, a land of fertilization of meaning and cultural enrichment. In the analytical exercise undertaken, the thesis is outlined from three fronts of questioning and understanding. The first one, which is explored in the chapter “A mestizo thought on audiovisualities”, builds an approximation between the artistic-cultural manifestations of this nature and the concept of Mestizaje – researched by the Cultural Anthropology intersecting with the fields of Cultural History, Esthetics and Cultural Semiotics among others – with the purpose of defining the characteristics that allocate these structures within such understanding. In the second one, explored in the chapter “Audiovisualities as culture texts”, the audiovisualities selected for analysis are observed while they are dialogic structures, highly organized texts, capable of assuming the role of intelligent and autonomous dialogue in the social space. Lastly, in the third, explored in the chapter “Frontier being: the mestizo audiovisuality from the perspective of frontier functioning”, the thesis analyzes these structures as being inhabitants of a permissive space, where the exchanges enhance the senses and push the division lines forward, as well as transform and enrich the texts that compose it. This research also aims to open a field that stimulates thought on the rise and possibilities of forms that are increasingly mestizo, that “think” and that organize themselves as avant-garde ways of articulating the signifying experience in times of multiplicity, impermanence and diversity of communicational movements.

Keywords: Audiovisualities. Mestizaje. Cultural Semiotics. Border. Transit.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Desaplanar</i>	50
Figura 2 – Página 132 de <i>Desaplanar</i>	50
Figura 3 – Página 118 de <i>Desaplanar</i>	52
Figura 4 – Página 56 de <i>Desaplanar</i>	52
Figura 5 – Frames de <i>Disease of Manifestation</i>	55
Figura 6 – Frames de <i>Quousque Eadem? (or a Self-portrait)</i>	56
Figura 7 – Página 25 de <i>Desaplanar</i>	65
Figura 8 – Página 39 de <i>Desaplanar</i>	72
Figura 9 – Página 62 de <i>Desaplanar</i>	74
Figura 10 – Página 93 de <i>Desaplanar</i>	77
Figura 11 – Página 144 de <i>Desaplanar</i>	82
Figura 12 – Frames entre 0’04’’ e 1’06’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	90
Figura 13 – Frames entre 1’38’’ e 2’32’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	93
Figura 14 – Frames entre 2’40’’ e 3’22’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	98
Figura 15 – Frames entre 3’25’’ e 6’35’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	102
Figura 16 – Frames entre 6’40’’ e 7’08’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	108
Figura 17 – Frames entre 7’09’’ e 8’45’’ de <i>Quousque eadem?(or a self-portrait)</i>	116
Figura 18 – Página 32 de <i>Desaplanar</i>	125
Figura 19 – Página 37 de <i>Desaplanar</i>	125
Figura 20 – Frames retirados dos primeiros 20’’ de <i>Disease of Manifestation</i>	129
Figura 21 – Frames entre 26’’ e 1’30’’ <i>Disease of Manifestation</i>	131
Figura 22 – Frames entre os 53’’ e 1’ 45’’ de <i>Disease of Manifestation</i>	132
Figura 23 – Página 59 de <i>Desaplanar</i>	136
Figura 24 – Página 64 de <i>Desaplanar</i>	136
Figura 25 – Frame 1 – 3’ 06’’; frame 2 – 3’09’’ ; frame 3 – 5’ 46’’ de <i>Disease of Manifestation</i>	143
Figura 26 – Página 45 de <i>Desaplanar</i>	153
Figura 27 – Frame 1 – 2’4’’; frame 2 – 1’23’’ ; frame 3 – 1’37’’; frame 4 – 3’ 40’’; frame 5 – 5’37’’; frame 6 - 5’46’’ de <i>Disease of Manifestation</i>	155
Figura 28 – Página 90 de <i>Desaplanar</i>	160
Figura 29 – Página 95 de <i>Desaplanar</i>	161
Figura 30 – Página 96 de <i>Desaplanar</i>	161
Figura 31 – Frames 1 e 2 - entre 0’09’’ e 0’16’’ ; frames 3 e 4 – entre 3’06’’ e 3’13’’ ; frames 5 e 6 - entre 1’05’’ e 1’08’’ ; frames 7 e 8 – 7’52’’ de <i>Disease of Manifestation</i>	167

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 UM PENSAMENTO DE MISTIÇAGEM PARA AUDIOVISUALIDADES	22
2.1 O FRAGMENTO E O SENSORIO COMO QUESTÕES DA MODERNIDADE	22
2.2 A MISTIÇAGEM COMO NOÇÃO/CONCEITO	32
2.3 AUDIOVISUALIDADES MISTIÇAS – TRÊS CASOS SINGULARES.....	47
3 AUDIOVISUALIDADES MISTIÇAS COMO TEXTOS DA CULTURA	58
3.1 CULTURA, TEXTO E MODELIZAÇÃO PARA A SEMIÓTICA DA CULTURA	59
3.2 “DESAPLANAR”: MODELIZAÇÕES COMPLEXAS E A METÁFORA COMO TEXTURA	61
3.3 “ <i>QUOUSQUE EADEM? (OR A SELF-PORTRAIT)</i> ”: A “IMAGEM-CONCEITO” E O TEXTO PENSAnte	85
4 “ENTE FRONTEIRIÇO”: A AUDIOVISUALIDADE MISTIÇA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE FUNCIONAMENTO DA FRONTEIRA	120
4.1 FRONTEIRA E SUA DINÂMICA NA AUDIOVISUALIDADE MISTIÇA	121
4.2 A POSIÇÃO DE “ESTRANGEIRO” E PROCESSOS DE ESTRANHAMENTO NA FRONTEIRA	139
4.3 IMANÊNCIA E TRANSDENCÊNCIA NO “ENTE FRONTEIRIÇO”.....	156
5 CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	174

1 INTRODUÇÃO AO CONTEXTO DA PESQUISA

Este estudo é um movimento que visa a explorar a formação, funcionamento e possibilidades estético-culturais de experiências audiovisuais – aqui denominadas de mestiças – em contexto de produção eletrônico-digital do pós-guerra. A estrada para esta jornada se apresentou à pesquisadora há longo tempo, no desenrolar de seu processo de mestrado. À época, o interesse das investigações focava-se na crescente utilização de manifestações visuais em relação a expressões verbais/escritas no universo da produção jornalística. As reflexões daquele momento constatavam que o cenário do "pós-guerra" era espaço marcado por excesso (ganhando definição da própria contemporaneidade). Muito de velocidade, de virtualidades, de tecnologias, de concentrações urbanas, de informações, de audiovisuais. Cenário formado no excesso de deslocamentos e em descontinuidades.

A pesquisa, naquele momento, identificou aspectos agora colocados sob suspeita e retomados (parcialmente) em análise a partir de outras perspectivas. 1) reforço de uma inerente centralidade da visão na condição humana de apreensão do mundo; 2) evidência de uma categoria de audiovisuais, formas que se realizam no movimento/encontro entre diferentes códigos, suportes, em contínuas quebras e no deslocamento de seus espaços discursivos.

Ainda no mestrado, entrou-se em contato com trabalhos informativos e artísticos que experimentavam em confluências de códigos. Os referidos trabalhos observados estavam em trânsito, em viagem. Movimentavam-se misturando diferentes expressões visuais em diálogo (entre si e com possíveis espectadores), esvaziando-se (algumas vezes) e apropriando-se de novos espaços de significação. Mestiçando-se, em uma acepção ampla do termo. (Sentido, inclusive, que é interesse desta pesquisa estabelecer e aprofundar durante o processo). Eram estruturas que – de alguma forma – estavam vivas, reinventando sentidos ininterruptamente, fazendo girar a percepção em ciclo, mas em uma espécie de espiral pois, nestes casos, embora o movimento seja circulante, o retorno não acontece ao mesmo local de onde se partiu. O viajante mudou, as paisagens também, logo, um movimento em ciclo, mas espiralado.

Como exemplo de tais audiovisualidades, poderiam ser citadas as novelas gráficas¹ utilizadas dentro do jornalismo/documentarismo. Trabalhos como os de Joe Sacco (2000, 2005a, 2005b), Art Spiegelman (2009), Héctor Oesterheld e Alberto Breccia (2008). Também, o revolucionário e experimental conjunto de livros produzido pelos franceses Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frederic Lemercier (2008, 2010a, 2010b)². Experimentos que buscam na arte-sequencial (marginal e "híbrida"³ em códigos) e em suas possibilidades de quebras e intensificações visuais a possibilidade de criar narrativas de documentação histórica, divulgação, fomento ao debate político-social. Ainda no campo documental, poderia-se falar dos trabalhos de Marjane Satrapi (2007) – romancista gráfica, ilustradora, cineasta e escritora franco-iraniana. Quadrinhos que documentam uma história sobre a vida no Irã pós-revolução *Taleban*, mas que se mantêm também no campo do entretenimento. Posteriormente, os desenhos de Satrapi foram animados em um filme, ressignificando as viagens propostas por seus quadrinhos em novos trânsitos. A romancista ficou conhecida como a primeira iraniana a escrever histórias em quadrinhos e a adaptação animada de sua série *Persépolis*, que ela co-dirigiu junto a Vincent Paronnaud, foi indicada ao Óscar.

As investigações da pesquisadora, durante o mestrado, pensaram estes movimentos como iniciativa inventiva (do grupo de autores citados) para ampliação da perspectiva informacional de que se apropriavam. O trabalho dos franceses, para além disto, fora realizado através de uma arte-sequencial que (na viagem) se punha em confrontação/diálogo com a fotografia documental (levando os encontros e choques produtores de sentidos para locais mais profundos que os de sua retirada do espaço do entretenimento). Foi o trabalho destes autores que chamou a atenção para outra questão, alvo das reflexões que se desenvolvem agora. A possibilidade de entender experiências similares, (mestiças em códigos, suportes, espaços de significação, nascidas na

¹ Trabalhos em arte-sequencial que fogem ao padrão *mainstream*. Não se focam em super-heróis (ou heróis) estereotipados; são editadas em formato de livros; utilizam-se de uma linguagem mais complexa e roteirização exigente para atender a diferentes tipos de públicos. Não estão vinculadas, necessariamente, ao mundo do entretenimento.

² "O Fotógrafo". Obra em 3 tomos que narra as experiências de Lefèvre (fotojornalista) enquanto acompanhava um grupo da ONG Médicos Sem Fronteiras em uma incursão clandestina no Afeganistão invadido pela Rússia na década de 1980. O trabalho introduz um inovador diálogo entre fotografias e quadrinhos, usados em complementaridade, na construção de uma linha narrativa.

³ O termo "híbrida" aqui serve apenas para indicar a arte-sequencial como um produto que se apropria de diferentes códigos. No entanto, a terminologia, como se verá mais a frente, não será utilizada para definir o tipo de manifestações visuais que este trabalho pretende estudar pois é insuficiente para tal.

descontinuidade) não apenas como experimentos de ampliação sensorial/informacional e sim como movimento representativo de novas formas comportamentais de interação com a existência e o pensar, novos mecanismos com potência de interrogar e organizar o fluxo informacional da contemporaneidade – fruto das condições sócio-tecnológicas do contexto em que esta tese se produz. “Experiências mestiças”, tendo a descontinuidade e o deslocamento como questões que assumem centralidade na investigação.

Não há qualquer pretensão de entender ou afirmar este jogo de deslizamentos entre sentidos e formas na audiovisualidade como um fenômeno recente, emergente. As já mencionadas investigações anteriores apontaram que o jogo da mistura visual e manipulações gráficas têm, historicamente, servido ao propósito da ampliação sensorial. O próprio Barroco (arte do excesso), por exemplo, sintetizou a força da saturação em tensionamentos que visavam a confrontar interior e exterior (concreto, imaginário, memória) nas visualidades que produziu utilizando-se de estratégias gráficas. As manifestações barrocas propunham diferenciados trânsitos ao dilatar substancialmente as cenas retratadas com trucagens visuais.

Embora não se configurem algo novo – também assumindo que cada época tem seus próprios modos de reinventar e “mestiçar” códigos, textos culturais e linguagens – experiências audiovisuais mestiças (funcionamento e possibilidades) são o objeto desta tese tendo como diferencial de abordagem dois aspectos. 1) O estabelecimento de um conceito específico de “mestiçagem”, apropriação de um “pensamento mestiço” para tais estruturas; 2) e o fenômeno de “mestiçar audiovisualidades” percebido e analisado dentro do contexto/condições de produção/percepção que se firmam no pós-guerra. De que trata o ato de mestiçar (que implica)? Que características identificam formas audiovisuais dentro do campo da mestiçagem? Em contexto eletrônico-digital (tempos de descontinuidades e excessos) que revelam tais estruturas a respeito das formas de ser/perceber, que características sensoriais e didático-reflexivas carregam? Tais inquietações marcaram o início da pesquisa trazendo consigo algumas hipóteses.

Em um primeiro momento, o estudo se debruça sobre estruturas audiovisuais consumadas a partir de formas transeuntes e que se apresentam em imbricamento de diferentes códigos. Por sua vez, tais estruturas representam, na compreensão desta pesquisa, modos ascendentes entre produtos culturais, bem como sintetizam estágios de uma experiência sócio-cultural fragmentária que veio legada da modernidade. Estas formas

de interação de linguagens voltam-se a uma espécie de resgate sensorial e, ao abrigarem o fragmento e a efemeridade (da cultura e das formas), assumem a transição, o incerto, o devir, como procedimento existencial, como valor constituinte. Assim, a primeira hipótese é de que estas estruturas (não lineares, nem previsíveis) habitam espaços de passagens e podem ser entendidas da perspectiva da mestiçagem (conceito trazido da antropologia) enquanto pensamento de multiplicidade, revelando-se férteis campos da cultura e assinalando novas formas de percepção e interação com o espaço e o tempo.

Uma segunda hipótese busca entender a audiovisualidade mestiça enquanto texto da cultura. O conceito de texto que embasa a pesquisa é o desenvolvido pelo semiótico russo Iuri Lótmán (1996). Um texto é sistema modelizante – mecanismo que (re)codifica informações circulantes, já presentes na língua natural, em estruturas de significação mais complexas para determinados contextos. A hipótese também busca examinar as audiovisualidades mestiças enquanto textos altamente organizados, intelectualmente autônomos e possuidores de um corpo sensorial que se desprende de suas escritas. O resultado intelectual de suas interfaces pode significar a inserção, regulação e demonstração de formas comportamentais, formas de apreensão de conhecimento, de gestão mental e social da informação.

A terceira hipótese da pesquisa investiga a questão das fronteiras nas audiovisualidades mestiças. O conceito de fronteira, também concebido por Lótmán (1996), identifica esta zona como lugar que compartilha pertencimentos com duas ou mais “culturas” (entendidas aqui como espaços em que circulam textos característicos). Espaço multissensorial, é faixa de permeabilidade controlando a passagem, tradução e transformação dos sentidos, conduzindo um processo de aumento das reservas informacionais. A hipótese procura situar a audiovisualidade mestiça como um “mecanismo fronteiro”, pois em suas características de movimento, alternância, descontinuidade, deslocamento, multiplicidade de formas, estas realizações são estruturas em processo tradutor ininterrupto. Habitam a fronteira e configuram-se terreno autônomo de fertilização de sentidos, tanto quanto mecanismos de enriquecimento para os textos que intentam conectar. O “mecanismo fronteiro” teria, neste sentido, a capacidade de atuar em duas dimensões produtoras de sentido, em transcendência e imanência.

No exercício analítico que as mencionadas hipóteses propõem ao *corpus* selecionado (que será explicitado logo abaixo), há certa percepção que esta pesquisa deseja abraçar. Um entendimento do princípio do movimento contínuo e reordenação consequente em tudo que há. Neste sentido, esta é uma investigação semiótica, pois a natureza dinâmica do mundo se materializa na linguagem e em suas variadas formas comunicativas. Na linguagem/comunicação “sempre há signos que reivindicam entendimento” (MACHADO, 2003, p. 24), onde movimentam-se e entrecruzam-se conjuntos estruturados de significação (linguagens), há semiose – que é a transformação dos signos em sentido no processo de encontro. Portanto, procurar compreender o funcionamento e as possibilidades de audiovisuaisidades mestiças é conduzir um estudo sobre linguagem, uma investigação semiótica. Trata-se, neste caso, de examinar as propriedades do objeto – aqui entendido como “audiovisualidade mestiça” – observadas em seu *corpus* e, das demandas que daí se apresentam, conduzir um exercício de interlocução/questionamento com campos do conhecimento que se mostrem pertinentes para tal. O exercício analítico teórico nem sempre acontece da contraposição direta das ideias, pois “a força do campo conceitual, muitas vezes, é fortemente dimensionada na compreensão dos sistemas culturais a partir do empreendimento teórico” (MACHADO, 2007, p. 22).

Há, pela natureza do objeto proposto, a expectativa de um trânsito dialógico com conceitos da *Semiótica da Cultura*. O “texto” que, como já mencionado, é a codificação de informação circulante de forma estruturada e inteligível e transformação disto em novas mensagens, um mecanismo gerador de sentido (MACHADO, 2003, p. 169); a “fronteira”, espaço de transição e tradução plurilinguista, faixa permeável de passagem que interconecta espaços semióticos compartilhando pertencimentos e ampliando significações (LÓTMAN, 1996, p. 14); o princípio da “assimetria”, que revela-se no texto a partir do funcionamento multipolar de suas subestruturas (seus subtópicos), quando no processo de organização, sistematização da informação e trato com insertos de novos dados elas se hierarquizam dialogicamente, correlacionando funções que assumem maior ou menor atuação no engendramento do sentido (LÓTMAN, 1996, p. 34-35); a “explosão”, processo que ocorre no encontro de sistemas sígnicos muito diversos entre si, e que desabilita todas as relações de causa e efeito até então previsíveis para transformar inesperadamente os sentidos do resultado do encontro; e a “imprevisibilidade”, enquanto variável resultante destes

encontros explosivos entre textos, promovendo relações inteiramente novas na construção de sentidos; todos estes, elementos participantes na equação desta investigação.

Também, dialoga-se com o campo teórico da Mestiçagem, com fins de estabelecer limites para a compreensão deste objeto. A mestiçagem, enquanto conceito, compartilha pertencimentos com ciências diversas, caso da Antropologia Cultural, da História da Cultura, Crítica Literária, Estética, da própria Semiótica da Cultura, dos estudos dos Meios e das Mediações, entre outros. A mestiçagem, de forma abrangente, é entendida neste trabalho – a partir de sua articulação com os vários campos citados – como uma experiência de encontros, confluência e interconexão, que recusa a totalidade, está sempre em devir, se realiza na alternância e estranhamento das partes que se afetam mútua e aditivamente, embora prescindida de previsibilidade, possui uma textura que se tece na ritmicidade dos encontros e transformações (LAPLANTINE e NOUSS, 2007, p. 23-35). Ademais, a pesquisa dialoga também, com as teorias da imagem, bem como com os estudos sobre percepção e sobre tecnologias, e pós-modernidade a partir das perspectivas de Walter Benjamin (1989, 2009, 2012), Susan Buck-Morrs (2012), Josep Català (2011), Arlindo Machado (2003, 2004), Ismail Xavier (1994), Haroldo de Campos (2000), Décio Pignatari (2004), entre outros. Buscando alcançar o debate a respeito das relações entre indivíduos, cultura, audiovisualidades, descontinuidades, excessos em contexto sócio-tecnológico do pós-guerra. Importa reforçar que estes diálogos com campos teóricos se dão em função das necessidades que se apresentam durante o exame do objeto. Esta é a natureza das investigações semióticas, encontrar/entender – a partir da análise do objeto – caminhos e aproximações teóricas por ele apontadas. Este é o entendimento que guia a metodologia desta pesquisa.

O *corpus* deste trabalho é formado por manifestações audiovisuais que se constroem na confluência de códigos, linguagens, suportes, quebras e deslocamentos, e que serão analisadas no decorrer da escrita enquanto textos da cultura e como estruturas da fronteira. São elas: 1) Dois curtas-metragens experimentais do taiwanês Tzuan Wu ("***Disease of Manifestation***" e "***Quousque Eadem? [or a Self-portrait]***"); 2) e a tese doutoral em quadrinhos, "***Desaplanar***", de Nick Sousanis. A importância das produções selecionadas frente ao problema proposto está no movimento experimental vanguardista que representam para campo das audiovisualidades ao subverter formas de mestiçar. Cada uma

delas quebra ou reinventa relações de confluência, outrora, já realizadas em contextos e intenções diferentes.

O trabalho de Tzuan Wu se caracteriza por manipulações de visualidades, sons e textos heterogêneos em formas incomodas e inquietantes. Há mistura de fragmentos estáticos, em movimento e adereços simbólicos. Tzuan reconhece influências da cultura chinesa e japonesa nas representações visuais que produz, também um interesse em experimentar tessituras e possibilidades tecnológicas em suas produções. O taiwanês classifica seus experimentos como construções mutáveis e nômades, entendendo o ato “experimental” como um atravessamento das “máquinas” de dentro para fora. Seus filmes demonstram, também, interesse em interseções entre técnicas analógicas e digitais. Em 10 anos de atuação, Tzuan produziu 17 curtas experimentais, embora como já mencionado, apenas 2 destes trabalhos serão observados na pesquisa. A escolha destes curtas específicos se deve a dois fatores: 1) disponibilidade do filme completo na internet; e 2) impossibilidade de tratar devidamente (no espaço desta tese) tudo que já foi produzido por ele. **“Disease of Manifestation”** (2011) trabalha o conceito de revolução e um sentido de “espírito revolucionário” a partir do artigo “Resisting letf Melancholy” publicado pela cientista política norte-americana Wendy Brown (1999) e a peça teatral “Hamlet-máquina” de Heiner Muller (1987); e será analisado, enquanto texto da cultura e audiovisualidade mestiça, a partir da perspectiva conceitual da fronteira no capítulo 3. Já **“Quousque Eadem? (or a Self-portrait)”** – que se constrói a partir da conexão entre o ensaio de mesmo nome no livro “Breviário da Decomposição” (*Précis de décomposition*) de E.M. Cioran (1989) e escritos de Baudelaire, Marx e Engels, Dora Kalff, Sigmund Freud, Jonhathan Crary e Edogawa Rampo – discute os aparatos criadores de imagens como metáforas do “eu”, tecendo uma reflexão sobre a inter-relação entre existência, visão, memória e o processo de (re)produção de imagens. O filme será analisado enquanto texto da cultura, audiovisualidade mestiça e estrutura possuidora de alto nível de organização no capítulo 2.

Já o trabalho de Nick Sousanis (2017), **Desaplanar**, configura-se como um tratado sobre percepção, significação do mundo e funcionamento do pensamento. Analisa o processo de aprendizagem, questiona a primazia da palavra escrita na linguagem e defende a simbiose entre formas visuais. Escrita em 2015, a tese doutoral de Sousanis foi o primeiro trabalho da Universidade Columbia a ser apresentado no formato de Quadrinhos. A pesquisa foi publicada em forma de livro pela editora universitária de Harvard e ganhou o prêmio

“Lynd Ward Graphic Novel” como livro do ano. Sua estrutura, entendida por esta tese como audiovisualidade mestiça, será analisada como texto da cultura altamente organizado no capítulo 2, e a partir da perspectiva conceitual da fronteira no capítulo 3.

Explicitado o *corpus*, convém explicar brevemente o caminho investigativo construído pela tese. No capítulo 1, a análise centra-se em explorar os aspectos da primeira hipótese proposta por esta tese. Primeiramente foca-se em inserir na discussão fundamentos e antecedentes histórico-culturais da modernidade, e trabalhar seu legado para a emergência de experiências audiovisuais que se consumam em formas transeuntes e em imbricamento de códigos. Na sequência, a tese constrói uma aproximação entre estas estruturas e o conceito de Mestiçagem (que como já mencionado compartilha pertencimentos entre diversas ciências) a fim de elaborar um “pensamento mestiço” para audiovisualidades. Como “pensamento mestiço” a tese entende uma percepção que enxerga estas manifestações artístico-culturais enquanto estruturas construídas em espaços permeáveis e na confluência de elementos variados, alternância de funcionalidades, interpenetração, refração e ressonância de sentidos, para intensa estimulação sensorial. Por último, analisa o funcionamento dos trabalhos do *corpus* dentro deste “pensamento mestiço” para situá-los enquanto objetos de investigação das proposições desta pesquisa.

O capítulo 2, explora a segunda hipótese proposta pela tese a partir da observação das estruturas do *corpus*. Inicialmente, conduz um breve exercício de contextualização a respeito de conceitos caros à Semiótica da Cultura (cultura, linguagem, texto, modelização) para situar os trabalhos em análise dentro da perspectiva do campo teórico. Na sequência, busca estudar seu funcionamento enquanto sistema de recodificação das informações dos processos culturais, partindo da perspectiva conceitual de “texto” e “modelização” em Lótmán, bem como compreendê-las enquanto textos altamente organizados e capazes de possuir um corpo sensorial que entra em interlocução inteligente/ativa no espaço social em que atua.

No capítulo 3 a investigação explora as proposições da terceira hipótese da tese. Inicialmente concentra-se em investigar o entendimento de “fronteira” a partir da Semiótica da Cultura e outros textos, para compreender sua dinâmica e essencialidade a todos os processos culturais, também para situar estruturas audiovisuais mestiças enquanto mecanismos fronteiriços. A partir de então, volta-se para uma análise do *corpus* a fim de refletir sobre movimentos de refração e extravasamento na fronteira, bem como sobre a

posição funcional do estrangeiro neste espaço de significação, que o entende enquanto elemento fundamental para os processos de interações culturais, uma vez que sua constante penetração imprevista nos variados sistemas carrega o potencial de inserir nova informação aos conjuntos e fazer avançar as linhas de sentido. Por último, investiga-se a potencialidade do campo de sentidos fronteiro em uma dupla dimensão, a de transcendência e a de imanência.

Esta investigação, enquanto tese, tem para ademais das análises que suas hipóteses propõem, intenção de abrir campo para se pensar a ascensão de produtos culturais cada vez mais mestiços, estruturas capazes de pensar autonomamente, e que se configuram maneiras vanguardistas de articular a experiência sensível. Mais ainda em tempos em que a abrangência, impermanência e diversidade dos movimentos comunicacionais refletem as próprias formas de organização social: arranjos fragmentários, não permanentes, múltiplos que recusam restringir-se a identidades fixas.

2 UM PENSAMENTO DE MISTIÇAGEM PARA AUDIOVISUALIDADES

O ponto central deste estudo é o fato de que ele se debruça sobre estruturas audiovisuais consumadas a partir de formas transeuntes e que se apresentam em imbricamento de diferentes códigos. Transeuntes porque são impermanentes, sempre transitando em direção a novas configurações e transformando-se (no conteúdo e estética) pelo encontro e constante movimentação. Por sua vez, tais estruturas representam, na compreensão desta pesquisa, modos ascendentes entre produtos culturais, bem como sintetizam estágios de uma experiência sócio-cultural fragmentária que veio legada da modernidade. Estas formas de interação de linguagens, emergidas no contexto atual, voltam-se a uma espécie de resgate sensorial e, ao abrigarem o fragmento e a efemeridade (da cultura e das formas), assumem a transição, o incerto, o devir, como procedimento existencial, como valor constituinte. Dito isto, nesta fase inicial da tese, a pesquisa tem a intenção de construir o que denomina de “pensamento mestiço” para audiovisualidades (e que pode ser observado nas manifestações selecionadas como *corpus*). É um pensamento que entende estas manifestações artístico-culturais como estruturas consumadas em espaços permeáveis da cultura e que realizam-se na confluência de elementos variados, alternância de funcionalidades, interpenetração, refração e ressonância de sentidos, promovendo intensa estimulação sensorial. A hipótese inicial, a ser explorada neste capítulo, é de que estas estruturas (não lineares, nem previsíveis) habitam espaços de passagens e podem ser entendidas da perspectiva da mestiçagem enquanto pensamento de multiplicidade, revelando-se férteis campos da cultura e assinalando novas formas de percepção e interação com o espaço e o tempo. Para aclarar tanto o contexto quanto o tipo de estruturas a que esta pesquisa se refere e o porquê de serem classificadas como mestiças, primeiramente serão traçados alguns fundamentos e antecedentes sócio-históricos, passando por uma definição do conceito de mestiçagem para, por fim, demonstrar, no *corpus* da pesquisa, como este “pensamento mestiço” se corporifica e de que forma estas estruturas funcionam.

2.1 O FRAGMENTO E O SENSÓRIO COMO QUESTÕES DA MODERNIDADE

Ainda que o termo “modernidade” remonte a uma história de 500 anos, o que se entende por “projeto iluminista para a modernidade” entra em foco, de fato, em meados do século XVIII. É o tempo em que os pensadores iluministas empreendem enorme esforço intelectual a fim de desenvolver uma ciência objetiva, moralidade e leis universais, uma arte autônoma nos termos de suas próprias lógicas internas. O objetivo era valer-se do conhecimento gerado e acumulado por um grande número de pessoas trabalhando livres e criativamente em favor da emancipação humana e do enriquecimento da vida cotidiana. O pensamento iluminista abraçava a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais por meio de uma padronização do conhecimento e produção, sendo, portanto, considerado por pensadores que analisam a modernidade como racionalista, tecnocêntrico e positivista. O desenvolvimento de formas racionais tanto para o pensamento quanto para a organização social representava promessas de liberdade das ilogicidades da religião, das superstições, dos mitos e do próprio uso arbitrário do poder, bem como ter domínio científico da natureza prometia o extermínio da necessidade, escassez e de inevitáveis calamidades naturais. Era um pensamento, como Harvey (2008, p.23) observa, de ruptura com a tradição (pré-oitocentista) e de otimismo utópico, expectativas extravagantes, que preferiu desconsiderar as inegáveis contradições que carregava. A começar pela problemática relação alimentada entre meios e fins, bem como o fato de que as metas de progresso (sempre impalpáveis e utópicas) tendiam para espaços em que haveria opressão de grupos como detrimento para a emancipação de alguns. Ainda que as doutrinas de liberdade e igualdade estivessem em multiplicação e a fé na inteligência humana e razão universal fortalecessem a ideia de uma verdadeira compreensão do mundo e do eu, bem como o progresso da justiça e moral, seria impossível determinar de forma exata, por exemplo, quem possuía a razão “superior” (quem era “dono da verdade”) e em que condições ela deveria ser aplicada enquanto poder.

O auge desta sociedade moderna – virada do século XIX para XX – é também o clímax de uma sociedade industrial, marcada por uma intensa urbanização, aceleração desmedida das tecnologias, padronização e agilidade nas formas de produção e conseqüentes mudanças

nas relações com o espaço e o tempo. Gumbrecht (1998, p. 15) reflete que esta nova relação com o tempo o torna agente absoluto das transformações propiciando uma ação compulsória de inovação e progresso. Na medida em que o homem moderno abraça a descoberta científica e a otimização produtiva, percebe que também se tornou imprescindível acolher o turbilhão da impermanência, absorvendo a transitoriedade, o fugidio e o fragmento como condição necessária para que se consumasse o projeto da modernidade. É um momento que deve ser entendido como época de superações, de novidades que envelhecem rapidamente sendo substituídas constantemente por diferentes perspectivas do atual. Em busca das libertações prometidas, tanto coletivo quanto indivíduo, interrompiam-se para reconfigurarem-se continuamente. Fragmentar-se é o *modus operandi* da modernidade e o indivíduo moderno existe em conflito, exposto a uma existência em que a velocidade das transições negava a tradição e criava uma vivência não compatível com as memórias da experiência passada. Sobre isto, Benjamin (2009, p. 41, 44 e 219) reflete que a busca incessante pelo novo, a efemeridade e fragmentação da modernidade são inseparáveis da produção capitalista que transforma tudo em mercadoria, mudando radicalmente a percepção e experiência sensorial do homem. O avanço do capitalismo introduz novos produtos, estímulos, imensos fluxos de informação, bem como ferramentas tecnológicas cada vez mais paramentadas com vistas em facilitar o gerenciamento dos excessos e a rapidez com que abundavam. Esta sobrecarga nas formas de produção e consumo, o surgimento de um campo social saturado de informações sensoriais, tornaram cada vez mais evidentes as inconsistências e contradições do projeto moderno, problema central no século XX.

Pensadores como Adorno e Horkheimer (1985), já no início do século passado, defenderam a tese de que o projeto Iluminista estava destinado a voltar-se contra si e transformar suas intenções de emancipação em um sistema de opressão universal em nome da liberdade humana. Escreviam sob as sombras do stalinismo e do nazismo alegando que a lógica oculta pela racionalidade moderna era a da dominação, da opressão, pois dominar a natureza implicava em dominar o ser humano. Para os pensadores, o único caminho possível consistia em uma revolta da natureza humana contra a opressão da razão puramente instrumental sobre a cultura e personalidade. É fato que os vínculos supostamente necessários entre a racionalidade exacerbada, desenvolvimento da ciência e emancipação do homem que embasavam o pensamento iluminista para a modernidade falharam em

promover as libertações pretendidas, tornando a vida, na verdade, burocrática e instrumental. O século XX, seu militarismo, campos de concentração, esquadrões da morte, duas guerras mundiais e ameaça de destruição nuclear provaram que Adorno e Horkheimer tinham razão, mais que isto, demonstraram que o projeto moderno afetou profundamente a percepção sensível e a experiência humana. Harvey (2008, p.25), citando Nietzsche, afirma que abaixo da jaula criada pela racionalidade moderna – alienadora, fomentadora de individualismo, anárquica por sua natureza fragmentária – fervilhavam nos homens energias “vitais, selvagens, primitivas e completamente impiedosas”, que os sistemas e suas tecnologias falharam em conectar, gerenciar. Para ser moderno era preciso ser “destrutivamente criativo”, ou seja, para criar um novo mundo, um mundo ideal, seria preciso destruir aquilo que existia antes, preparando-se para eliminar tudo e todos que se opusessem a este caminho de transformação, um ato de pura paixão. Mas da modernidade se esperava um exercício criativo racional, asséptico, rumo às verdades “eternas”, o que tornava tudo incongruente. O século XX demonstrou um tipo de caos que era fruto tanto da evolução dos meios, ferramentas, produtos e relações sociais, quanto da incapacidade destas novas formas lidarem com a experiência sensível.

Benjamin (2009, p. 54) refletiu sobre o empobrecimento do sensório como aspecto da modernidade e fruto das novas relações de consumo e apreensão da informação, bem como do fascínio e interação humana com as novas tecnologias e, embora se pudesse dissertar sobre os tipos sociais que emergem neste contexto ou as circunstâncias político-históricas construídas no período, o interessante para esta pesquisa é explorar o desenvolvimento e transformações da experiência sensível moderna e um possível exercício de resgate deste sensório que emerge nas experiências contemporâneas.

A rapidez com que as tecnologias e, conseqüentemente, novas formas relacionais são introduzidas no séc. XX alcança indivíduos não preparados para recebê-las. Há rupturas nos modos de vida, o mundo se apresenta sob a luz de novos códigos, novas linguagens e o coletivo se vê imerso em uma sobrecarga de informações e fragmentos que impõe novo ritmo à capacidade de interagir com os discursos e meios, bem como à sensorialidade – a que começam faltar ferramentas capazes de torná-la plenamente funcional. A própria arte, apropriando-se das novas tecnologias, coloca-se na posição mais de distração, dispersão que de “contemplação” reflexiva, como observa Benjamin (2012, p. 31-32) ao apontar a

fotografia e o cinema como formas artísticas que se valem da fragmentação do espaço-tempo e da descontinuidade. O momento arbitrário da exposição na fotografia, o controle fragmentador do enquadramento – também presente no cinema e em seus processos de edição – bem como a característica dialética de continuidade/descontinuidade pela rápida sucessão e impulsos táteis de sons e imagens no cinema, transformam a experiência artística em uma reprodução dos emergentes modos de produção humana durante a modernidade e de uma concepção espaço-temporal desconexa e ainda difícil de ser alocada no sensorio. Há uma reconfiguração da relação da apreensão, dos sentidos com o mundo material, modificando as formas de atenção e o esforço exigido da percepção. A velocidade das mudanças e rupturas, a diversidade de estímulos disponíveis, bem como a necessidade de renovação instalada no gene social, gera uma espécie de abismo entre o presente e o momento que acaba de ser vivido, transição a que Benjamin (1989, p. 155) chamou de “tempo catástrofe”, tempo como inimigo que devora a vida. Esta vertigem do tempo é que estabelece, incansavelmente, a sensação de “antiguidade”, exigindo certo entorpecimento e mecanização da vida, e diante da proliferação de materiais e códigos a experiência sensível adquire o aspecto do choque.

Susan Buck-Morss (2012, p. 173-222), em ensaio sobre textos de Benjamin, reflete a respeito do choque da percepção, enquanto característica da modernidade, como resultado de uma alienação sensorial produzida pela intensa estimulação – advinda da abundância das formas de produção e sua excessiva mecanização; do acúmulo do fluxo de desconhecidos nas ruas (multidões criadas pela urbanização); do comércio aberto e visualmente expresso dos prazeres carnavais (eróticos, gastronômicos, da moda); dos excessos da guerra; das diferentes linguagens audiovisuais inseridas pelos novíssimos dispositivos técnicos que passavam a dominar a existência. Energias excessivas, fabricando um novo tipo de estética da vida em um ambiente tecnologicamente alterado.

Importa pensar alguns aspectos desta constatação. Ao afirmar a formatação da vida sob nova estética na modernidade, Buck-Morss (2012, p. 175) invoca a acepção grega da palavra “estética” que, em síntese, significa aquilo que se percebe pela sensação, a experiência sensorial da percepção. Neste sentido, a estética é cognição obtida por meio do tato, da audição, do paladar, da visão, do olfato, de todo um sensorio corporal e, embora os terminais destes sentidos estejam na superfície do corpo, o processamento das sensações

obtidas por eles se dá no sistema nervoso e sua decodificação no cérebro. É este sistema – terminais superficiais do corpo, redes neurais, cérebro – que fabrica a estética. No entanto, é prematuro restringir este raciocínio ao entendimento de uma cognição sensorial unicamente biológica, pois o circuito da percepção não se limita, exatamente, ao corpo. É um ciclo que transita entre indivíduo e o meio culturalmente específico e historicamente transitório em que a fonte de estímulos e o espaço de respostas motoras (ação sobre a sensação decodificada pelo cérebro), na verdade, começa e termina no mundo. A estética se faz em um circuito sensorial, portanto, que corresponde ao campo da experiência, na mediação entre corpo e meio. É a união dos estímulos externos sensorialmente captados às imagens internas da memória e expectativa, retornando em ações sobre o meio. A estética é, desta forma, o sistema sinestésico que intermedia a experiência. De forma que, na modernidade, o que acontece é que há uma transformação na experiência causada pelo excesso de diferentes e incompreensíveis estímulos e a recepção sensorial caótica que produzem no corpo, modificando a vida e criando uma experiência de choque.

Quando Benjamin (1989, p. 110-111) analisou a experiência moderna observando nela um empobrecimento do sensorio referia-se à sucessão de fatores que contribuíam para desorganizar este sistema sinestésico construindo uma existência traumática. A velocidade com que as mudanças passam a acontecer, a inserção constante de fragmentos diversos nas rotinas, o excesso de imagens produzidas pelos dispositivos técnicos, a mecanização do trabalho e da própria vida (característica do modelo industrial) em movimentos repetitivos sem desenvolvimento, produziam choques sensoriais que, no fracionamento do tempo da vida moderna, já não podiam ser recebidos e dissecados com a devida reflexão mental. Sob a extrema tensão dos estímulos, a sensação é amortecida em comportamentos autômatos, miméticos; frente aos choques cotidianos do mundo moderno faz-se necessário responder aos estímulos “sem pensar” a fim de sobreviver. Mesmo nas expressões artísticas os choques sensoriais anuviavam a reflexão, pois ao se tornarem elementos de exposição pública e se utilizarem dos novos dispositivos para construírem-se, causavam estranheza e uma variedade nos níveis de recolhimento, recepção. Para Benjamin (2012, p. 30), a manifestação artística moderna só poderia fazer sentido tempos depois, em novas etapas técnicas, pois representava efeitos que a estrutura social (em formação) não era ainda capaz de absorver. A experiência, submetida ao comportamento autômato fruto de processos de

uma racionalização científica, se isola da memória que é substituída pela resposta condicionada o que, por sua vez, empobrece o sensível. Na realidade moderna, as sensações recebidas do meio não mais aguçam um indivíduo autônomo e criador, mas anestesiaram as respostas, restringindo uma ação integrada dos sentidos e provocando o que Buck-Morss (2012, p. 187) chamou de “extorsão da experiência”.

Tal empobrecimento do sensível, esta extorsão da experiência, decorrente dos fatores já mencionados, na visão de Benjamin (2009, p. 535) relaciona-se a perda significativa de experiências liminares. A velocidade das transições e a multiplicação de sensações fragmentadas, em um mundo que não predispõe tempo reflexivo ou o desenvolvimento de um ferramental sensorial preparado para tal, deixam de fomentar zonas de passagens, locais em que a percepção sensível pode atuar ampla e demoradamente, ressignificando novas condições e transformando impressões em formas de atuação autônomas. As experiências liminares correspondem a espaços que o autor comparou aos “ritos de passagem” da vida (a exemplo do casamento, da morte, da entrada na puberdade, do nascimento), experiências em que os sentidos recebem condições espaço-temporais necessárias para realocarem as percepções, significarem, integrarem memória, passado e novas variáveis. Transições que não acontecem, de maneiras automáticas, como um simples cruzar de linhas limítrofes entre condição anterior e posterior, mas que ocupam faixas indefinidas, permeáveis, onde se anuviam as relações de causa e efeito. O limiar é uma zona incessante de fluxo, onde circulam as impressões, os sentidos (conectados integralmente), em que as variáveis se reordenam. Faixa sem extensão ou tempo determinado, em constante expansão, onde as transformações se constroem lentamente e abrem caminhos para diferentes (até impensadas) conexões. Na vida moderna as transições se tornaram cada vez mais expressas, irreconhecíveis, difíceis de vivenciar. A experiência moderna é a da sublimação dos espaços liminares, do tempo de transição, produzindo comportamentos autômatos e um sensorial empobrecido, frutos, por sua vez, da incompatibilidade entre o ferramental capaz de perceber e processar e a intensidade e o tipo de estímulos.

O modo de pensamento moderno pressupunha a síntese, no sentido de que toda a inovação, estimulação, abundância de fragmentos, sistematização e otimização de processos – racionalmente construídos – deveriam contribuir, ao fim, para o estabelecimento de um sistema ou verdade universal, caminhar linearmente para isto. As inúmeras variáveis

participantes, neste caso, serviam ao propósito de consumir uma ideia, um *modus operandi*, um sistema organizado, não sendo consideradas relevantes em seu processo, apenas em sua síntese. Este pensamento começa a passar por transformações na segunda metade do séc. XX, contexto histórico denominado por autores como Harvey (2008) e Gumbrecht (1998) de pós-modernidade. Independentemente das discussões sobre a propriedade de atribuir a nomenclatura ao referido período histórico, interessa à esta pesquisa analisar as variáveis que passam a emergir e as transformações ocasionadas por elas. A começar pelo fato de que, se a modernidade pregava progresso linear, verdades absolutas, ordem social ideal, padronização do conhecimento e produção; a pós-modernidade abraça a diferença, a heterogeneidade como forças libertadoras nos sistemas culturais. A integração não traumática com os fragmentos, o olhar benevolente à indeterminação e uma intensa desconfiança de todos os discursos totalizantes marcam a inserção de um novo pensamento no contexto social. A pós-modernidade responde a questões comuns da modernidade de maneira singular, não tentando transpor ou opor-se ao descontínuo, ao fragmento, ao efêmero, tampouco encontrar os elementos “universais”, “eternos” neles contidos; ao contrário, flutua nas correntes da mudança e caos fazendo delas modelo e razão da existência, sem que haja a necessidade de sintetizar daí sistematizações ou progresso contínuo.

Gumbrecht (1998, p. 21) observa que a pós-modernidade neutraliza parte dos efeitos acumulados na modernidade, problematizando, por exemplo, o campo hermenêutico, a subjetividade, a percepção da velocidade e a multiplicidade de narrativas coexistentes possíveis. Há uma ênfase no fato de que o pensamento racional se mostrara incapaz de gerenciar o profundo caos da vida moderna e as energias selváticas humanas – as tentativas de controle foram colossalmente ineficazes. A ordem que emerge nesta nova fase social é para o desenvolvimento de um pensamento de proliferação do múltiplo, do fluxo, da diferença, justaposição, disjunção, de arranjos móveis no lugar de sistemas. A característica fundamentalmente destoante, entre modernidade e pós-modernidade, pode ser definida como o descentramento, que longe de significar aquilo que se afasta de um núcleo, de balizas estruturantes, é a completa ausência de centros organizadores, ideias fundantes, um tipo de moção ininterrupta e especulativa. Embora a velocidade ainda constitua um valor fortemente presente, o tempo já não é fator absoluto da mudança, pois a inovação

enquanto norma de comportamento perde sua obrigatoriedade. Há uma transformação na lógica temporal, já não existe preocupação em acompanhar a rapidez de sua passagem rumo ao futuro, mas uma intenção de atuar sobre o tempo que passa, um eterno presente, o que gera uma sensação de desaceleração mas não de sedentarismo. O que é produtivo, neste contexto, não é exatamente sedentário, mas é sempre nômade. O presente se torna, como reflete Gumbrecht (1998, p. 22), “amplo”, “expansivo”, um espaço impossível em que atuam inumeráveis mundos possíveis fragmentários, justapostos ou sobrepostos. A vida e os processos adquirem uma característica mais fluida e formas mecânicas de atuação passam a ser cada vez menos padrão. A pós-modernidade reconstrói um vasto leque de modelos possíveis, rejeitando narrativas organizadas e lineares, e abrindo espaço para uma nova “estética” da vida. Há, novamente, uma mudança nas estruturas de percepção, no sistema sinestésico que intermedia a experiência.

Harvey (2008, p. 53) analisa que não se pode desvincular destas mudanças a emergência das tecnologias eletrônico-digitais em substituição às analógico-mecânicas, que são fundamentais para a ascensão do que ele denomina de sociedade “pós-industrial”, contexto em que a força de produção e o centro da vida passa a ser a informação. Há, neste sentido, uma evidente transformação na relação entre linguagens e tecnologias da comunicação – entendendo tecnologia como formas/instrumentos capazes de intermediar conceitos, estímulos, de tornar inteligíveis dados sob novos códigos. A possibilidade de integrar/invocar amplamente os vários sentidos – princípio da estética – ganha força com a telemática, a linguagem digital, processos comunicacionais intermediados por computadores. Nasce ambientes em que formas discursivas e meios aprimoram a capacidade de interagir dentro de lógicas não hierarquizadas e que representam, também, indivíduos que se interessam mais por sentir e interagir, que por manter, ter, reproduzir comportamentos; que se preocupam em desfrutar, apreciar e não em agarrar e apreender. Esta consciência que emerge na era eletrônico-digital pode ser analisada enquanto movimento de readequação dos sentidos, de resgate de uma experiência sensível mais profunda, anteriormente empobrecida. De certo modo, ante às novas possibilidades de estimulação possibilitadas pelo universo digital, inverte-se, como observa Català (2011, p. 114), a relação estabelecida entre meio e percepção sensível, que já não é de interiorização para processamento na imaginação, mas de canalização dos dispositivos da imaginação para

funcionamento através dos estímulos fornecidos pelo meio. Com isto, o autor queria expressar a característica cada vez mais interagente, descontínua, pouco sistematizada – mas sinestésica – que os processos sensoriais passam a vivenciar na pós-modernidade e a emersão de produtos culturais que – por funcionarem dentro desta perspectiva – adquirem uma espécie de corpo sensorial independente, alimentado, é claro, pela ação sensível de seus interlocutores.

Embora uma das principais críticas à leitura/entendimento que se faz das condições que incidem sobre a pós-modernidade seja a de que ela pretende afirmar uma radical indeterminação, o “vago” enquanto imanência, sendo, desta perspectiva, incapaz de gerar processos, relações, raciocínios e formas comportamentais permanentes, tal circunstância – se considerada real – é irreversível para a cultura. Interessa entender como transformá-la em processos férteis de enriquecimento social, em criar mecanismos que potencializem sua ação nas diferentes relações culturais. Fato é que este novo contexto histórico parece propiciar o retorno e potencialização de espaços sensoriais com maior elasticidade, que trabalham transições perceptivas em que um espaço-tempo menos arbitrário é concedido ao processamento, uma espécie de ressignificação das experiências liminares descritas por Benjamin (2009, p. 535). Tais espaços podem ser observados em manifestações culturais e artísticas que estimulam diferenciados relacionamentos entre as impressões sensoriais com fins de promover variadas e não hierarquizadas interações entre os sentidos, redescobrimo o sensório, propondo novas estéticas. São experiências que alocam em um espaço de deslocamento, fluido, permeável, diversas linguagens em co-relação, em interações de complementaridade, de enriquecimento, potencializando a percepção sensível e ampliando, significativamente, seu poder enquanto fomentadoras de reflexão. Estas iniciativas assumem o limiar – espaço do devir por excelência – como razão de ser, local de atuação, valor constituinte. Sempre em trânsito e intercâmbio, configuram-se estruturas que, por meio de múltiplas vinculações, tornam-se incapazes de se estabilizar em formas fixas ou sentidos definitivos. Um olhar sobre tais estruturas põe em pauta a possibilidade de que sejam entendidas enquanto experiências mestiças. No entanto, antes examiná-las como tal, faz-se necessária a construção de um raciocínio que esclareça de que se trata a mestiçagem, de que afiliações teóricas esta compreensão parte e que aproximações realmente revelam-se possíveis para esta inferência.

2.2 A MISTIÇAGEM COMO NOÇÃO/CONCEITO

No tópico anterior construiu-se uma contextualização histórica que embasa a emergência de manifestações culturais/artísticas consumadas em um espaço sensorial elástico, potencializador de um resgate da percepção sensível, configuradas em estruturas de interação transitória entre linguagens, de permeabilidade e fluidez que remetem às experiências liminares descritas por Benjamin (2009, p. 535). Um novo aspecto da hipótese a ser explorado neste tópico, é de que este limiar, onde se aloca tais manifestações, pode ser entendido em uma aproximação com o conceito da mestiçagem que, como já mencionado na introdução, compartilha pertencimentos com variados campos da ciência. A acepção de mestiçagem que sustenta esta construção conceitual na tese e é base para o estabelecimento de um “pensamento mestiço” para audiovisualidades, – ainda que no desenvolvimento deste raciocínio empreste aspectos de variados pensadores – é a estudada por Laplantine; Nouss (2002, 2007) e Gruzinski (2001), que a pensam a partir da Antropologia Cultural e por Pinheiro (1994, 2009), que articula o conceito dentro da Semiótica da Comunicação e da Cultura. A designação de mestiçagem que à esta pesquisa interessa, diz respeito ao campo das manifestações culturais que acompanham as transformações em diferentes áreas da cultura e se caracterizam pela natureza dialógica dos encontros entre diversificados processos. Então, inicialmente, de “mestiçagem” chamaremos aqui, experiências imprevisíveis de encontro, confluência, interação entre linguagens, formas, imagens da cultura; que existem em entremeios, realizando-se a partir do movimento de atravessamentos, estranhamentos, alternâncias e constantes recombinações.

A mestiçagem, como processo, responde, em alguma medida, às suspeitas dirigidas às condições da pós-modernidade. Críticas que apontam fragilidade em pensar tudo de forma indeterminada, que olham o constante entrecruzamento e formação fragmentária enquanto desorganização, entendem a pluralidade não hierarquizada como convite à superficialização. Pelo olhar da mestiçagem, é possível analisar de forma afirmativa e enriquecedora manifestações culturais que se constroem em espaços de transição, a partir da mobilidade, do entrecruzamento, das explosões dos encontros, da indeterminação

identitária, da articulação de profundas dimensões da experiência sensível e que caminham sempre para além de suas supostas circunscrições. De modo que, esta tese entende a mestiçagem enquanto caminho profícuo para explorar estas manifestações cada vez mais presentes na pós-modernidade, e apresentá-las enquanto fontes enriquecedoras e ampliadoras das culturas, das formas de pensar o mundo. Portanto, um primeiro passo é tratar o contexto de formação deste conceito a partir dos autores supracitados.

A noção de mestiçagem herda as percepções da disciplina em que se constitui, a biologia – campo em que serve ao desígnio de cruzamentos genéticos e a produção de fenótipos (o híbrido); perpassando as aquisições que vem de seu estudo na linguística – enxertos e ressignificações léxicas advindas do encontro de duas ou mais línguas (a criouliização); agrega percepções depreendidas de sua análise no campo da religião – movimento de síntese/fusão entre visões filosófico-doutrinárias diferentes (o sincretismo); para adentrar ao campo da antropologia – no estudo de inumeráveis cruzamentos culturais. É a antropologia o local de onde tal noção se dispersa para servir à arte e aos domínios da ciência e epistemologia e, ainda que se reconheça a reticência destas duas últimas em aceitar tal noção como sólida, o trabalho de autores como Laplantine e Nouss (2002) tem o objetivo de, exatamente, transformar noção em conceito, conferindo-lhe legitimidade, impondo-lhe como paradigma, demonstrando sua pertinência em campos diversos, espaços para além de sua noção biológica. “A mestiçagem nunca é apenas uma noção biológica” (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 8).

O ponto chave para entender o pensamento dos autores é olhar a mestiçagem como o exato oposto a tudo que sugira totalidade – percepção que traz ao pensamento ideias de “síntese”, “essência”, possibilidade de que se possa reduzir algo a elementos básicos, a uma estabilidade de forma, uma identidade completamente apreensível. É fato que a ideia de anterioridade, de pureza, de separado, de homogeneidade, são contrárias à ideia de mestiçagem, mas pensá-la como miscelânea, mescla, hibridismo ou sincretismo também o são – estas últimas, insuficientes para refletir o fenômeno que aqui se quer tratar. Pois, em todos estes casos procura-se encontrar o essencial, algum nivelamento, uniformidade, seja o ponto em que dois (ou mais) elementos são originalmente puros, ou o ponto em que depois de encontrarem-se alcançam um novo conjunto, heterogêneo mas estável. A mestiçagem apresenta-se, precisamente, contra qualquer ideia de polaridade (LAPLANTINE e NOUSS,

2002, p. 83). O dualismo que caracteriza amplamente o pensamento ocidental é separatista, resultando em um binarismo aplicado a todas as formas de organização e percepção do mundo. Esta perspectiva, manifesta no agrupamento dos elementos da vida em torno de dois pólos, constrói um ambiente de dificuldades para a compreensão da mestiçagem enquanto processo que, primeiramente, desestabiliza qualquer ideia de “primário”, “princípio”, “original” (pois nada é puro, tudo é compósito) e que, portanto, não trabalha com homogêneos; ao passo que também rejeita a ideia de “mistura”, “conjunto estável”, pois tais ideias supõem, exatamente, a existência de elementos primeiros, anteriores. Pensar mestiçagem como “heterogeneidade organizada”, “heterodoxia” é ainda referir-se ao dualismo do “original” e “derivado”. A mestiçagem enquanto conceito embaralha estas categorias binárias, as desclassifica, descategoriza (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 83).

É desta perspectiva que Pinheiro (2006, p. 10) observa a mestiçagem como confluência de elementos em mosaico, labirinto, bordado que acaba por fomentar diferentes modos de organização do pensamento. Modos não binários que desconhecem o dilema entre “identidade” e “oposição”, estando aquém de tais lógicas duais. Ao que Laplantine e Nouss reforçam, “a mestiçagem não é fusão, coesão, osmose, antes confrontação e diálogo” (2002, p. 9). Não opera no apagamento das diferenças ou no reconhecimento das diversidades que mantém os elementos isolados, pois é uma terceira via, entre amálgama e fracionamento, atua no entremeio, entre deslocamentos, na pluralidade de formas e lugares que, por sua vez, continuam íntegros, mas funcionando em relação, interação. À sedutora vontade de apreender a essência, de apropriar-se de uma totalidade, contrapõe-se, então, um impulso libertário, um processo de desmanchamento e renúncia. A mestiçagem é, neste sentido, antes de tudo, “uma experiência de desapropriação, ausência e da incerteza que pode surgir de um encontro”⁴ (LAPLANTINE e NOUSS, 2007, p. 23). É filha da índole involuntária e inesperada dos encontros. Canclini (2011, p. 336), pensador latino-americano dos encontros culturais, já observava que processos culturais que se reconhecem por um espaço criativo dinâmico/acelerado tendem a conter elementos em diferentes estágios de organização que atuam sincronicamente, atravessando uns aos outros sem perder suas potencialidades e, desta forma, tecendo um rico ambiente de formas não esperadas. Mestiçar refere-se à interação entre objetos,

⁴ Da versão em espanhol: “una experiencia de la desapropiación, de la ausencia y incertidumbre que pueden surgir de un encuentro”.

formas, linguagens e imagens da cultura e se reconhece em um movimento de tensão, oscilação, vibração manifesta em formas transitórias que se reorganizam de outros modos ininterruptamente (LAPLANTINE e NOUSS, 2007, p. 25).

Dito isto, a articulação de um “pensamento mestiço” para audiovisualidades valeu-se da investigação aos estudos a respeito de mestiçagem realizados pelos autores citados e alguns outros, chegando a três importantes concepções que delineiam aspectos norteadores para entender que tipo de experiências se está classificando enquanto “audiovisualidade mestiça”. 1) Mestiçagem como processo de antropofagia; 2) mestiçagem como heteronomia; 3) mestiçagem enquanto experiência de choque e reordenação expansiva. Pensemos cada um destes aspectos separadamente, sob a luz das pesquisas sobre mestiçagem consultadas para este trabalho.

É essencial entender que, por estruturar-se em função do movimento, a mestiçagem dispensa qualquer regra, seu único *modus operandi* é a ausência de regras, o que impede antecipação ou previsibilidade e permite que ela seja pensada em sua própria incompletude. “Transitória, imperfeita, inacabada, insatisfeita, vive continuamente a aventura de uma migração, as transformações de uma atividade de tecelagem e urdidura ininterrupta” (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 85 e 86). É a presença constante do aleatório que lhe confere um caráter de impalpabilidade, permitindo compreender que observar/analisar uma mestiçagem é apreender aspectos, interações momentâneas e os caminhos a que conduzem, focar-se em inesperadas reações que se desprendem, nunca pretendendo estabelecer sentido total. Levando isto em consideração e com intuito de aclarar o aspecto antropofágico da mestiçagem, Laplantine e Nouss (2007, p. 100-103), bem como Gruzinski (2001, p. 26-28) voltaram-se para a exploração da obra literária de Mário de Andrade (enquanto processo cultural e metáfora social) e de seu personagem mais emblemático, o anti-herói Macunaíma que, para os autores, personifica amplamente o conceito de mestiçagem e sua característica canibalizante. Parece pertinente a esta tese, com o intuito de demonstrar como a mestiçagem funciona antropofagicamente e como isto poderá ser observado nas audiovisualidades selecionadas como *corpus*, refletir sobre as inferências feitas pelos autores no encontro com Macunaíma (ANDRADE, 2017a).

O personagem é uma criatura de múltiplas facetas – arquétipo do latino-americano, do brasileiro – e enquanto oscila entre diversas culturas, pertence a todas simultaneamente.

Macunaíma é português (europeu), mas também Tupi (indígena) e agrega na pele os tons da África, não podendo ser categorizado, exclusivamente, em nenhuma destas culturas. É um homem, como observa Gruzinski (2001, p. 27), fruto de partes que funcionam na cooperação do encontro, e se vê incapaz de harmonizar os diferentes componentes que o formaram em um elemento definitivo, ao passo que também representa interessante e rico fenômeno em construção, movimentando-se entre uma e outra das partes que lhe compõe e engolindo, a cada vez, o que lhe serve. O “encontro”, modelo da condição mestiça, pertence à ordem do movimento, não da síntese ou simbiose e, como acontecimento, assegura paridade aos parceiros da relação rejeitando intenções pré-estabelecidas, mas sempre aberto à intencionalidade, ou seja, permanecendo disponível e atento ao outro. Os elementos do encontro chegam até ele em igualdade e interação da mesma forma se reinventando em um jogo de deslizamentos, dobras e redobras.

Para entender Macunaíma é preciso despir-se de prévias percepções, categorias, pressupostos estabelecidos, do previsível para focar-se nas fissuras e no funcionamento daquilo que emerge das fraturas, fendas, reentrâncias que suas ações geram. O herói de Mário de Andrade exprime a complexidade de situações nascidas de confronto, mas suas contraditórias ações/comportamentos não se anulam, ao contrário, representam uma nova textura em tecelagem, nova combinação de fios, apresentam-se como múltiplas faces de um mesmo objeto, impossíveis de dissociação. Mário de Andrade, em outro excerto literário, poetiza a noção que Macunaíma personifica, o sentido da mestiçagem, ao escrever: “sou um Tupi tangendo um alaúde” (ANDRADE, 2017b, p. 27). Macunaíma é por vezes índio, outras vezes português, as vezes africano sem nunca deixar de ser nenhum dos três. Quando se comporta como europeu, seu indígena permanece em latência para irromper inesperadamente modificando o curso previsível da ação; enquanto ostenta sua afroascendência, seu europeu está em latência, podendo emergir explosivamente para transformar o rumo da narrativa. Macunaíma revela que no encontro de partes que se relacionam em paridade não há inconciliável, não há incompatível e tais confrontos permitem observar, apreender realidades polimorfas, existências múltiplas em constantes metamorfoses, sempre em curso de realização, nunca estáticas. Macunaíma se entende para além das linhas que definem suas três óbvias vinculações culturais, e é o exercício

canibalizante que exerce entre as partes que torna possível alcançar um universo de significados (enquanto indivíduo) superior ao de suas partes.

O anti-herói é um indivíduo inacabado, sempre em construção, que pede para ser entendido em sua própria incompletude, como diriam Laplantine e Nouss (2002, p. 85). Existe em constante movimento e transformação, nunca se conformando em – ou melhor, nunca conseguindo – encontrar uma “essência”. Sua natureza é a da fervura em que borbulham múltiplas vinculações e as contradições e mutações que ali se cozinham. O mestiço se opõe a, ou ainda suspende, aquilo que fixa, estabiliza, tudo que referencia dados indubitáveis e previsíveis, questionando tanto o que separa radicalmente quanto o que – forçado pela mistura – torna algo uniforme (LAPLANTINE E NOUSS, p. 25). Se não há previsibilidade ou regras, se a mestiçagem se entende como experiência singular, cada processo é único, particular, traçando seu próprio futuro e deve ser analisado especificamente pois, o que existe são modos infinitos de mestiçagem, rebeldes a toda fixação de categoria. Na ausência de topologia⁵ ou tipologia⁶ padrão o que importa é explorar as possibilidades e processos de transmutação mestiça que emergem de cada caso, da acareação e deglutição permanente de elementos que tanto liga quanto transforma os componentes da equação.

O fim de Macunaíma é perambular entre diversos mundos, incapaz de completar-se com nenhum deles, o que se comprova em suas diferentes tentativas de encontrar uma esposa. Escolhe uma após outra, sempre insatisfeito, pois esbarra na dificuldade de conectar-se inteiramente, está sempre aberto a uma nova possibilidade. Em dado momento opta por uma portuguesa, mesmo tendo se prometido a uma índia e, ao fim, termina por desfazer-se nos encantos de uma visão europeia que é, na verdade, uma entidade indígena. Macunaíma sente-se terrível e inexplicavelmente atraído por ambas as partes, ao passo que também parece rejeitá-las, porque, sendo ele próprio as duas, está em conflito. Sua busca reflete o processo de estranhamento que a mestiçagem carrega, o exercício extremo de encontrar-se no outro tanto quanto enxergar em si mesmo este outro, desarraigando-se das próprias características para reencontrá-las, incoerentemente, reinventadas no alheio. O que importa ao olhar o herói de Mario de Andrade é enxergar a riqueza de seu

⁵ Estudo das características de uma superfície, desenho de um relevo característico.

⁶ Estudo dos traços característicos de um conjunto de dados, que busca determinar tipos e/ou sistemas.

funcionamento enquanto indivíduo, as paisagens que se constroem no encontro canibal de suas múltiplas vinculações, os prolíficos sentidos que se desprendem constantemente de sua existência em movimento. Daí, os autores enfatizarem que a compreensão e estudo da mestiçagem advém da observação de uma sintaxe, da relação e funcionamento entre os elementos do encontro. Macunaíma não se pode sistematizar, é entendido apenas na observação das peculiaridades de seu funcionamento enquanto ser plural e sua própria razão de ser, tal qual a mestiçagem, é o intercâmbio de suas multiplicidades.

O trabalho de Mário de Andrade é alusão literária aos processos mestiços da América Latina e da própria “brasilidade”. Reflete a capacidade de uma sociedade de ser ocidental e não ocidental, moderna e tradicional, atea e religiosa, intelectual e sensual, cristã e pagã, racional e sentimental, honesta e mentirosa ao mesmo tempo. Uma aptidão, segundo Laplantine e Nouss (2002, p. 32), de religar o que cartesianamente é excludente – sem que haja caos, sem “separação esquizofrênica” – em dupla, tripla, quádrupla vinculação. Por outro lado, Gruzinski (2001, p. 28) observa que Mario de Andrade também consegue demonstrar que nesta incoerência, no coração das metamorfoses e precariedades, estão alojadas as verdadeiras mecânicas da continuidade. Daquilo que se estatizou nada se cria, o estático é estéril, mas a mestiçagem, enquanto movimento e encontro, nunca se estabiliza em forma definitiva e, assim como Macunaíma, é fenômeno em progressão, espaço de imensa criação, proliferação, de ampliação. O herói exprime uma natureza criadora, sendo crisol onde se revelam inesperadas e interessantes combinações. Não fossem suas múltiplas vinculações e as inevitáveis movimentações, transições e mutações que advém disto, o intercâmbio inelutável, não se poderia atribuir a ela a riqueza de sentidos que possui. Aos olhos de quem observa, o anti-herói é sempre algo novo, independentemente de quantas vezes se volte o olhar para ele, e suas alternâncias adquirem novos contornos através do tempo. Existe apenas enquanto transformação, devir, renovando-se continuamente, tanto quanto em seu movimento se renovam as formas de olhar.

O que Macunaíma personifica sobre os processos mestiços? Uma composição que se forma na vinculação/encontros de diferentes elementos; a capacidade de exercer estas partes a qualquer momento e em benefício de sua potencialização; a abertura para deglutir características e ter características deglutidas em um exercício de transformação mútua e enriquecedora; o movimento constante entre as partes ampliando ininterruptamente o

poder criador de sentidos e tecendo uma textura particular de funcionamento; a coexistência das múltiplas vinculações receptivas umas às outras e reordenando-se em metamorfoses sempre novas. Certas audiovisualidades, como se verá exemplificadas no tópico seguinte, compartilham em suas composições de características similares. Constroem-se de múltiplas vinculações, entrecruzando diferentes linguagens e códigos que, no encontro, produzem ressonâncias (deglutem e são deglutidas) transformando-se mutuamente na construção de sentidos. A multiplicidade de suas composições e a permeabilidade que possuem é que lhes concede potencialidade de enriquecer a informação que agregam para além das linhas das partes individuais e, o constante movimento de recombinação de seus elementos é que produz uma textura peculiar de funcionamento. Assim como Macunaíma prescinde de generalizações e só pode ser entendido enquanto fenômeno mestiço a partir das peculiaridades de sua existência; cada audiovisualidade que é percebida como mestiça só pode ser compreendida na observação das especificidades de seu funcionamento.

Um outro aspecto essencial na articulação de um “pensamento mestiço” que se aplique a audiovisualidades é o reforço ao fato de que a mestiçagem trata da mediação e da participação em pelo menos dois universos, dos processos que acontecem entre estas extremidades e da relação de alteridade que se estabelece na interação entre os elementos presentes. Laplantine e Nouss (2002, p. 79), bem como Pinheiro (2020, p. 10-11) e Gruzinski (2001, p. 53) refletem que na relação que se estabelece do encontro, cada participante mantém inteireza, ou seja, não há fusão em novo elemento estável, mas constante alternância de comportamentos, não há perda ou apagamento, mas um funcionamento em alteridade e é o incessante intercâmbio entre as partes que gera a peculiaridade da mestiçagem. Neste sentido, não há absorção, “um” não se torna “outro”, o “outro” não é fundido ao “um”, o mestiço é um e outro, sujeito a devir ininterrupto, enquanto seus elementos mantêm inteireza na diversidade construindo um espaço bilíngue na mesma língua, dialogando e ressignificando. A isto pode-se chamar de aspecto heteronímico das mestiçagens, e para ampliar a compreensão desta característica é válido observar esta ocorrência em um fenômeno específico da cultura, a obra literária do poeta português Fernando Pessoa e sua relação com os heterônimos.

A grande diferença entre um pseudônimo e um heterônimo se refere à sucessão. Quando alguém atribui a si mesmo um pseudônimo, cria uma nova versão simultânea de si, atuando enquanto duas pessoas ao mesmo tempo. O heterônimo, ao contrário, funciona em sucessão, pois ao criá-lo para si, uma pessoa atua alternadamente entre as personas idealizadas, nunca agindo, ao mesmo tempo, como duas delas. Pessoa construiu cerca de 70 personalidades em sua prolífica obra e enquanto escreve não é ao mesmo tempo, por exemplo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou Álvaro de Campos, mas exerce suas personas uma depois da outra. Durante toda a extensão de sua produção, as personalidades entram em cena, alternadamente, dialogam entre si, transformando-se mutuamente no contato com o que dizem as outras. A mestiçagem é, por excelência uma experiência de alternância e desapropriação, em que o movimento de intercâmbio se presta à transformação através do tempo, sentidos, formas, conteúdos. A riqueza e peculiaridades do trabalho de Fernando Pessoa podem ser observadas, exatamente, no transcorrer de uma produção que trabalha em constante alternância e mutação.

Se por um lado o heterônimo não é pseudônimo, por outro, também é diferente do anônimo, do indistinto, do sem nome. Ainda que o poeta considere-se “ninguém”, como mencionou muitas vezes em seu trabalho, cada um de seus heterônimos tem personalidades muito específicas que não podem ser confundidas com as dos outros. Cada um deles se diferencia do outro, sendo animado por diferentes visões de mundo, expressando-se em estilo diferente e, por sua vez, diferenciando-se do próprio Pessoa, de quem não constituem, de forma alguma, projeções. No poeta português há uma consciência aguda do “não ser nada”, “ser ninguém”, ironicamente seu próprio nome (Pessoa) indica uma generalização esvaziante. É a partir de sua renúncia à uma identidade fixa, seu senso de desapropriação, do afastamento de tudo que poderia considerar como seu que nasce a profusão de autores que, por fim, embasarão um imenso edifício literário. Não há mestiçagem sem a experiência do afastamento que, para Laplantine e Nouss (2007, p. 596), consiste na refração de uma forma em outra constantemente. Esta refração – metáfora que empresta seu termo da física - é o exercício de deslocamento de si em direção ao outro, penetrando-lhe e, por conseguinte, modificando forma e conteúdo de ambos, visto que este outro existe em diferentes condições e a intromissão altera funcionamentos e propriedades. Nesta transmutação já não se pode afirmar uma identidade a nenhum dos elementos do encontro

e a isto se referia Fernando Pessoa quando considerou-se ninguém. Não sendo um “eu” específico, separado dos outros e único, em rigor é “ninguém” e, sendo ninguém é também todos os outros. A mestiçagem só existe enquanto alteridade, nunca em estado puro, intacto ou equivalente ao que fora anteriormente. Nela não se funda “nada da certeza do sentido, nem do desespero do não-sentido” (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 82), é ambos exercidos no entremeio. O trabalho de Pessoa, como obra de renúncia, torna impossível alcançar sentido “absoluto” e muito menos fixar-lhe forma única, sujeito exclusivo.

A estrutura heteronímica em perpétuo movimento criada por ele é um universo que, se pode ser pensado em alguma totalidade, é a da fragmentação em que os inúmeros pedaços mantêm laços entre si, não podendo, no entanto, ser reconstituídos em objeto uno, estando suscetíveis constantemente a novas composições. Fernando Pessoa representa, entre os literatos, talvez o caso mais extremo de mestiçagem e também um dos maiores aportes, segundo Laplantine e Nouss (2007, p. 601), à constituição de uma teoria da mestiçagem. A leitura de seu trabalho permite delinear mais claramente a percepção de que o mestiço é a relação entre multiplicidade e movimento, como dois lados de uma moeda, possibilitando entender até que ponto, nas flexões da mestiçagem, os movimentos rítmicos constroem figuras abertas que escapam a qualquer dogma da estabilização. As muitas personas de Pessoa não estão de acordo entre si sobre nada, exceto em um ponto: a necessidade de um politeísmo absoluto, uma pluralidade de vinculações para tentar expressar o complexo fenômeno da linguagem e do ser (por excelência mestiços), temas incessantemente explorados pelo autor e nos quais se embasa toda a produção mestiça de Pessoa (LAPLANTINE e NOUSS, p. 597). Esta percepção é expressa por seus heterônimos muitas vezes, como no caso de Álvaro de Campos, quando diz: “sentir tudo de todas as maneiras,/ Ter todas as opiniões,/ Ser sincero contradizendo-se a si mesmo,/ Desagradar a si próprio pela plena liberdade de espírito” (PESSOA, 2007, p. 173). Em excerto similar Campos repete: “sentir tudo de todas as maneiras,/ viver tudo de todos os lados,/ ser a mesma coisa de todos os modos possíveis” (PESSOA, 2007, p. 177). Mas é em trecho escrito por Ricardo Reis que o sentido da mestiçagem em Fernando Pessoa se apresenta de forma mais clara.

Vivem em nós inúmeros;/ Se penso ou sinto, ignoro/ Quem é que pensa ou sente./ Sou somente o lugar/ onde se sente ou pensa./ Tenho mais almas que uma./ Há mais eus do que eu mesmo./ Existo todavia/ Indiferente a

todos./ Faço-os calar: eu falo./ Os impulsos cruzados/ Do que sinto ou não sinto/ Disputam em quem sou./ Ignoro-os. Nada ditam/ A quem me sei: eu 'screvo. (PESSOA, 2015, p. 118)

Pessoa sabe que vive entre “muitos”, mas entende também que quando se expressa pela escrita, a personalidade que assume a caneta naquele momento é a que está falando, e não as outras. A compreensão de Pessoa de ser “nada”, pois ao fim é muitos – resultantes de interação, movimentação – permanecendo sempre em indefinível multiplicidade, é o que permite a evolução e enriquecimento de sua obra, bem como expressa, muito bem, o sentido de mestiçagem enquanto conceito: o encadeamento constante e enriquecedor de formas/conteúdos que se encontram e automaticamente se transformam, existindo somente em movimento direcionado a novos encontros, nunca reivindicando identidades, mas sempre sendo no outro, por meio do outro, em inesperada dobra, redobra. A mestiçagem existe no entremeio, no “entre”, mas não como ponto médio entre um extremo e outro, não enquanto lugar equidistante de dois pólos, ao contrário, é sim um movimento de intermitência. Não se fixa em uma posição no espaço, mas existe em alternância, tal qual o conjunto heteronímico de Pessoa. Não sendo um nem outro é externo a ambos, surgindo ou formando-se e logo transformando-se no entremeio dos dois. A tensão gerada no entremeio, este local do mestiço, incita, na perspectiva de Laplantine e Nouss (2007, p. 266), o raciocínio mais profundo possível, pois o deslocamento e transformação constantes promovem a circulação do pensamento de formas não programadas e que não se apoiam em opções pré-estabelecidas, em sínteses estabilizadas ou na imaginação a respeito do que alguém “quis dizer”. Para os autores, este é o verdadeiro exercício de produzir conhecimento, sendo, portanto, as estruturas mestiças ambientes de férteis procriações.

O que a obra heteronímica de Fernando Pessoa sintetiza sobre a mestiçagem? O fato de que ela só pode ser considerada a partir da pluralidade de formas possíveis de ser; que a alternância de atuação entre os elementos é fundamental no exercício criador; que as partes, no estranhamento de seus encontros, desapropriam-se para fazer funcionar no outro, que a formação dos sentidos se dá através de uma rede de relações entre os elementos e potencializa-se no movimento constante de justaposição. É mais que uma multiplicação sem propósito, e sim uma estrutura que se constrói de partes em funcionamento entre si. Partes que, para além de serem fragmentos, criam dobras por meio de encontros, dobras variadas e

diferentes, ampliando, em movimento ininterrupto, formas e sentidos. A multiplicidade da mestiçagem consiste em partes que deslizam entre si ritmicamente, despregando-se de sentidos e formas e deixando-se transformar. Esta percepção serve a articulação de um “pensamento mestiço” para audiovisualidades ao entender que manifestações culturais podem considerar-se mestiças ao exercerem-se a partir de alternância de partes, aceitando o estranhamento e a desapropriação em nome da mutação enriquecedora, libertando-se da ideia de definição finita. Certas audiovisualidades, como as que serão analisadas no *corpus*, funcionam dentro de uma dinâmica de alternância de linguagens e formas, de desapropriação e transformação dialógica nas intrincadas relações desenvolvidas entre suas partes que, ao fim, fazem emergir um enorme edifício de significações.

Por fim, a mestiçagem se revela, também, na natureza dos choques que produz e pela reordenação sensorial expansiva que é capaz de provocar. O caso das Américas Latinas, que são muitas (não podendo caracterizar-se em rígidas definições ou padrões standardizados) representa a natureza dos choques nos processos mestiços de forma rica. Estas Américas, que obviamente não são apenas latinas, mas indo-afro-europeias, inventaram formas de civilização peculiares. Estilos de vida, formas de ser, de ver o mundo e se relacionar com o outro, de falar, amar e odiar em que a pluralidade é afirmada não como fragilidade provisória, mas enquanto valor constituinte. Observar a América Latina é deparar-se com um complexo e rico movimento gerador de culturas que são completamente irreduzíveis à soma de seus componentes. A natureza mestiça fundamental destas Américas permanece viva e se proliferando de formas especialmente criadoras, uma vez que os processos de encontro e transformação são quase impossíveis de ser contidos no cotidiano. Martín-Barbero (2004, p. 19) observa que há, na latino-américa, uma diversidade imensa de espaços culturais chocando-se entre linhas fronteiriças, que flutuam pluridirecionalmente, e este movimento de contato funciona enquanto redesenho de espaços, produzindo leituras oblíquas, transgressoras, multiplicadoras dos modelos de vida e interação.

Na América Latina, noções binárias como centro *versus* periferia, matriz *versus* variante, se enfraquecem, pois a variedade e ramificação de processos civilizatórios fronteiriços rejeitam tentativas de totalização unitária. Só é possível entendê-los a partir de uma sintaxe do mosaico (PINHEIRO, 2009, p. 10). Ainda que padronizações estejam fora da equação, há uma textura mestiça, sem dúvida, que se elabora na confluência dos elementos

que chegam ao encontro. Como já explorado, é uma cerzidura de movimento, ou ainda melhor, de mutação, transmutação feita em progressões, flexões, curvaturas que fazem emergir expressões sempre em curso de realização. Nos processos de choque culturais observados na América Latina, isto se revela, por vezes, em uma costura de continuidade, de lento avanço, lenta transformação de intensidade e que acontece com elementos contíguos. Outras vezes, é encontro de elementos distantes, nunca antes relacionados em uma dinâmica quase agressiva que descentraliza, descoordena, desconecta, para então gerar ligações inesperadas. Existem mestiçagens rápidas que podem nascer de uma série de colisões impensadas, e outras de extrema lentidão, feitas de paradas, fracassos, ensaios e que, antes de adquirirem forma – ou deformarem-se – necessitam de enorme tempo de latência e crescimento (LAPLANTINE e NOUSS, p. 2007, p. 26). Nestas diferentes modulações do devir mestiço, o que se deve levar em conta é o ritmo. A mestiçagem se relaciona, de fato, com uma ritmicidade do desvio e não com uma reconciliação de elementos. Se há forma na mestiçagem é esta: o ritmo de seu movimento constante. A mestiçagem é um pensamento de relação e movimento que acontece quando elementos se encontram em enriquecimento mútuo e progressão. (LAPLANTINE e NOUSS, 2007, p. 28).

A mestiçagem latino-americana se revela na pluralidade da língua, cozinha, literatura, teatro, música (veja-se o Samba, Bossa Nova, Tango, Merengue, Rumba, entre outros), arquitetura – todos frutos de muitas partes que chocam-se desencadeando alternância, refração, mutação – e de forma bastante especial na religiosidade. Às Américas Latinas se atribui um espaço de enorme tolerância religiosa e é possível assistir fenômenos de dupla, tripla e até quadrupla vinculação espiritual (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 27). É possível se dizer católico, frequentar cultos de matriz africana e se declarar espírita, por exemplo; é possível participar de cerimônias cristãs que ao mesmo tempo são homenagens a entidades pré-colombianas. Os povos se declaram cristãos, sem dúvida, mas praticam um cristianismo indianizado, cristianismo africanizado. Ao latino-americano, formado no choque destas muitas religiosidades, não há nada de incomum em cultuar mestiçamente, não se busca separar na religiosidade os componentes europeus dos componentes indígenas ou africanos, pois nesta contradição está a peculiaridade e riqueza de uma fé que é “cristã” e “pagã” ao mesmo tempo e é a única forma passível de praticar a religião. As vezes mais pagã, as vezes mais cristã, mas sempre funcionando em enriquecimento, em devir. A própria “Teologia da

Libertação”, nascida na América Latina, revela este encontro entre influências tão díspares ao afirmar um pensamento que é, ao mesmo tempo, teologia, sócio-análise, marxismo.

A mestiçagem abertamente expressa nas culturas latino-americanas questiona, sociedades que se declararam “racionais”, que integram, inconscientemente, formas de existência onde as fronteiras se estabelecem como linhas de separação. Tais sociedades, a exemplo dos EUA e Europa, suportam com muita dificuldade a ambiguidade do devir mestiço, procuram se ordenar em lógicas de oposição, criando espaços distintos e rígidos em que a interação não é bem-vinda. Ou se é preto ou branco, sacro ou profano, civilizado ao bárbaro, público ou privado. A respeito destes tipos de sociedade, Laplantine e Nouss (2002, p. 32) observaram que reina uma desconfiança sobre a pluralidade e que sempre se procura impor condutas dominantes, exclusivas, uma visão única de mundo como orientação para todas as esferas da vida social. Nos processos mestiços, este olhar binário que enxerga as fronteiras entre partes como linhas de circunscrição, de divisão, é sumariamente rejeitado. O caso da América Latina, como reflete Burke (2006, p. 91), pela multiplicidade de possibilidades em contato e choque possibilitados nas linhas fronteiriças, é sempre um processo que se volta para a negociação, interpenetração, ampliando sensivelmente as modalidades de existência possíveis. Sendo um processo do entremeio, a mestiçagem pensa a fronteira como permeabilidade, como a zona do imprevisível e indefinido, se há linhas a serem traçadas, são linhas de contato. Se a fronteira como divisão é a exacerbação do sentido de limite, a fronteira enquanto permeabilidade é uma experiência de extravasamentos de limites, de constante dinâmica da expansão e descentramento, tendendo sempre para o encontro com o além e a circulação ininterrupta. Nas palavras de Laplantine e Nouss (2007, p. 28), o sentido de fronteira não é de modo algum o de “linhas de força” e sim, configura-se como “linhas de fuga”. As construções culturais da América Latina afirmam a mestiçagem, neste sentido, como “passagem”, “limiar”, aos moldes do que Benjamin (2009, p. 535) refletiu e que foi tratado no tópico anterior. Referindo-se a tudo aquilo que se encontra e se transforma no intervalo, no interstício, em faixas de transição que, por sua vez, não tem tempo ou espaço definidos, tampouco pontos de entrada e saída específicos. O mestiço habita o limiar, é um espaço de manobra, de vazios, de abertura atuando de forma intermitente e circulante no espaço indefinido entre duas (ou mais) extremidades, dirigindo-se sempre a um horizonte imprevisível.

O que os processos de entrecruzamento cultural na América Latina demonstram sobre a natureza da mestiçagem? Que estruturas mestiças se afirmam enquanto valor informacional em sua multiplicidade, pluralidade – há sempre uma imensa variedade de elementos em conexão; seus encontros/choques resultam na criação de novos conjuntos sempre mais complexos, espaços de significação que superam a soma das partes; as partes que a compõem não organizam-se de forma hierarquizada (possuem relações descentralizadas); quanto maior a quantidade de choques, contatos, encontros, mais se multiplicam as possibilidades de interconexão; as linhas fronteiriças entre as partes em mestiçagem apresentam sempre alta permeabilidade. A partir destas observações é possível inferir que um “pensamento mestiço” para audiovisuais deve supor manifestações que entrecruzem diferentes elementos (como já observado) em relação; produzindo conjuntos de significações complexos que transcendem aos sentidos individuais de seus participantes; que a possibilidade de encontros possíveis entre seus atores se expande na medida em que os choques acontecem; as linhas de circunscrição de seus elementos revelam um mecanismo de permissividade que potencializa a circulação de sentidos e enriquece as características das partes.

Por fim, diferentemente de outras formas de junção e mistura, o que distingue a mestiçagem é sua dimensão temporal. O misto, a mistura, o híbrido, podem ser apreendidos estaticamente, mas a mestiçagem, sendo “condição”, uma tensão irreduzível, está em constante movimento, animada alternadamente por seus componentes. Sua temporalidade é a do devir, veículo de mudanças incessantes, uma força que avança rumo a alterações nunca completamente consumadas, percorrendo os muitos elementos do encontro de forma imprevisível e irreversível. Na mestiçagem há uma fragilidade e incertezas que, paradoxalmente, revelam-se altamente criadoras. Enquanto ferramenta de análise, a mestiçagem se mostra um caminho investigativo cartográfico, pois consiste em observar e experimentar o funcionamento de processos em que ela se manifesta para, a partir das especificidades de atuação dissecar seus mecanismos de produção de sentido. A cartografia, como observa Martín-Barbero (2004, p. 12), não serve apenas para estabelecer linhas de contenção, separação, mas pode representar formas de construir imagens de relações, entrelaçamentos, labirintos e caminhos de fuga. Portanto, ao pensar a mestiçagem a partir da antropofagia, heteronomia e de seus tipos de choque e reordenação, delineiam-se alguns pontos basilares que devem servir como bússola na investigação analítica de audiovisuais

a que esta tese pretende afirmar enquanto mestiças. Estas marcações conceituais direcionadoras serão trabalhadas analiticamente sobre o *corpus* no tópico que se segue.

1.3 AUDIOVISUALIDADES MESTIÇAS – TRÊS CASOS SINGULARES

Antes de apresentar as demarcações cartográficas da análise, um pequeno aparte. Para Gruzinski (2001, p. 37), é nas manifestações artísticas que a mestiçagem alcança sua melhor forma. É na manipulação de materiais inesperados, dos efeitos de composição ou de ângulos imprevistos, jogando com as armadilhas da percepção que se pode questionar as categorias do conhecimento e inventar meios de libertar o olhar. Sobre as expressões artísticas/culturais escolhidas como *corpus*, enquanto manifestações que funcionam nas condições desenhadas, é preciso, inicialmente, observar três coisas. 1) Seus processos de mestiçagem referem-se à interação entre linguagens – entendendo linguagem como a articulação de códigos (sistemas de signos da cultura) através de diferentes meios e suportes com fins de comunicar. 2) São, obviamente, expressões audiovisuais – agregando em suas estruturas visualidade, som, movimento. A opção por materiais neste formato se dá por considerar que a audiovisualidade em tempos de tecnologias eletrônico-digitais representa importante força nas possibilidades de convergência entre linguagens. 3) Sua análise neste capítulo objetiva desvelar os atributos que as colocam dentro do universo proposto – a audiovisualidade mestiça – para que, então, nos capítulos subsequentes, estes atributos sejam observados sob outras perspectivas teóricas que robusteçam sua posição enquanto processos culturais prolíficos e vanguardistas no contexto pós-moderno.

As reflexões do tópico anterior demarcam cinco pontos direcionadores para analisar audiovisualidades entendidas como mestiças. Um **pensamento mestiço para audiovisualidades 1)** deve considerar manifestações que se realizam por meio do encontro entre linguagens, códigos, textos que se aproximem em co-relação e apropriem-se em cooperação não dominante, em intercâmbio, na transversalização e reconfiguração ininterrupta de sentidos; **2)** pensa a audiovisualidade a partir dos movimentos de

estranhamento entre seus atores – que, por sua vez, produzem efeitos de refração e ressonância – das interpenetrações entre seus componentes e os efeitos de sentido resultantes, das desapropriações que contribuem para a ampliação dos elementos participantes; **3)** entende que as formas da audiovisualidade mestiça podem ser volúveis, mas há uma textura mestiça que se constrói na imprevisibilidade dos encontros, ritimicamente, rumo a progressão e enriquecimento de sentidos; **4)** observa cada caso enquanto processo específico; enquanto resultado de um funcionamento particular entre partes; **5)** entende que esta é uma experiência do entremeio, repleta de permeabilidade, que ocorre no limiar. As fronteiras supostas dos elementos não se configuram limites de circunscrição, mas linhas de extravasamento.

Ao observar o primeiro dos produtos artísticos que compõem o *corpus* da pesquisa, o trabalho de Nick Sousanis, ***Desaplanar*** (capa pode ser observada na figura 1), é possível aferir como estas perspectivas direcionadoras se apresentam na obra. O trabalho, como brevemente explicado na introdução, corresponde a um tratado sobre percepção, significação do mundo e funcionamento do pensamento. Analisa o processo de aprendizagem, questiona a primazia da palavra escrita nas ciências e defende a simbiose entre formas visuais. A obra de Sousanis foi concebida como tese doutoral e, portanto, sua realização se embasa, primariamente, no uso de uma linguagem científico-filosófica. Por outro lado, as proposições textuais científicas entram em confronto, na consumação do produto, com a linguagem dos Quadrinhos que, por sua vez reclamam para si uma interação entre códigos-gráfico-visuais e espaciais. ***Desaplanar*** pede para ser entendida como “novela gráfica”, ao valer-se da estrutura da linguagem dos quadrinhos, mas também enquanto “tratado científico”, por observar certos rigores de abordagem que a linguagem científica agrupa e, na conjunção destas diferentes formas faz emergir uma dimensão poética que amplia as linhas de circunscrição de sentidos que as partes do encontro carregam. Recusa-se, por outro lado, a ser compreendida enquanto produto sincrético, resultado terceiro da união entre duas linguagens. Sendo audiovisualidade mestiça, é novela gráfica, tratado científico e discurso poético ao mesmo tempo. Na figura 2⁷, podem ser observados esses processos em funcionamento.

⁷ As imagens retiradas da obra não podem manter uma proporção de leitura adequada, pois o espaço para uma devida visualização não seria suficiente. Caso haja interesse em observar detalhes, o livro completo pode ser acessado no link: https://drive.google.com/file/d/18cFweSt9ZpgKmeIR_GTeVlKf_s5fa4M/view?usp=sharing

O conteúdo que Sousanis explora no excerto foca-se, visualmente, em tratar as transformações físicas que a espécie humana passa durante seu processo de evolução e o próprio entendimento humano sobre si a partir do desenvolvimento do conhecimento que advém da evolução das ferramentas que permitem estudar os corpos e estruturas vivas. O texto científico é explorado pelas imagens e pequenas explicações que são inseridas sobre elas. O quadrinho, enquanto arte sequencial, revela suas características ao produzir uma disposição do conteúdo na figura-página que acontece na justaposição das imagens e com o auxílio dos pequenos quadros textuais explicativos direcionando a leitura progressivamente pelo decorrer da imagem (McCloud, 2005, p. 9). Ademais das ações colaborativas das diferentes linguagens que se relacionam na construção da página, emerge do conjunto uma percepção que só pode ser alcançada por causa da interconexão das estruturas participantes (a arte sequencial e o texto científico): a ideia de que o conhecimento das muitas dimensões que os processos de aprendizagem agregam advém da constante evolução das ferramentas de pesquisa e ampliação dos horizontes e lentes com os quais se observam as coisas. O resultado visual da figura-página é um texto poético sobre complexidades, variedade de pontos de acesso informacional, linhas que se expandem e se transformam para construir um conjunto vasto de significações. O sentido pretendido pelo excerto nasce da interpenetração de seus componentes, em um exercício que potencializa as características singulares dos elementos em função do enriquecimento informacional do todo ampliando as linhas de significação propostas para além do que as partes representam isoladamente. A figura-página é quadrinho, é texto científico e é argumento poético ao mesmo tempo, existindo em co-relação expansiva.

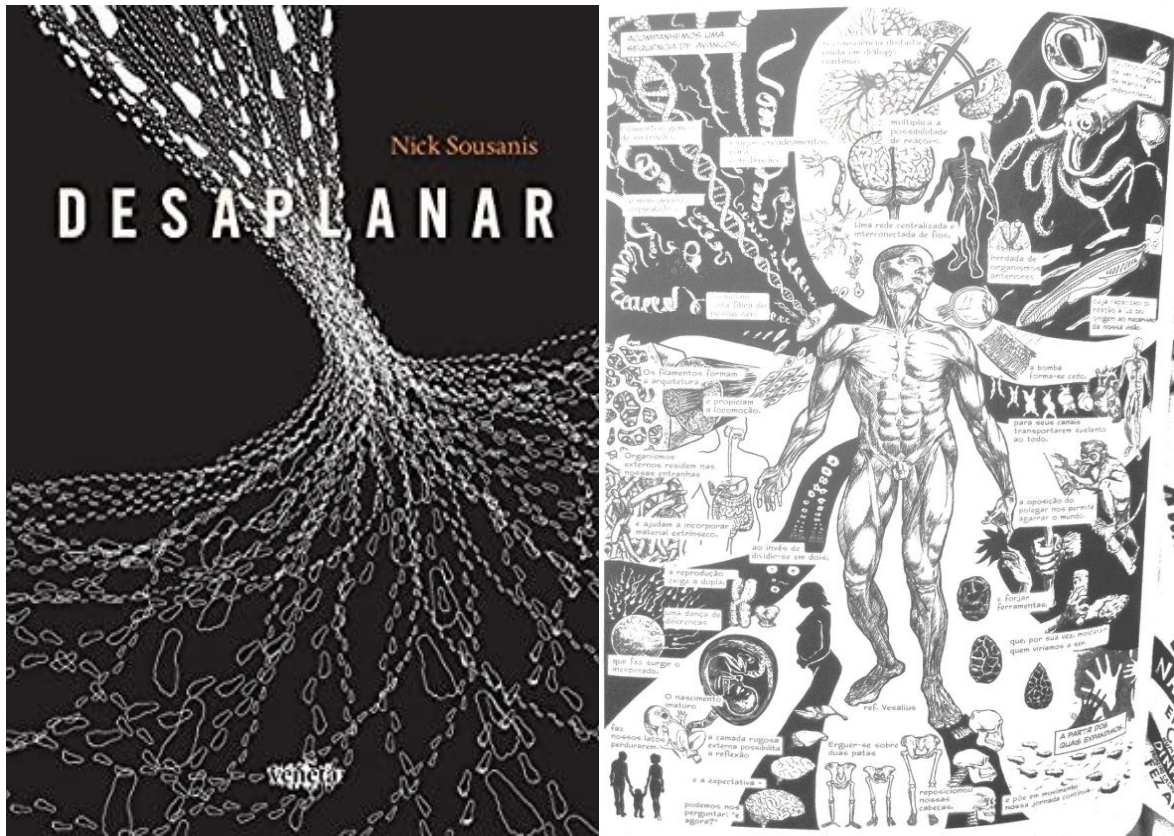
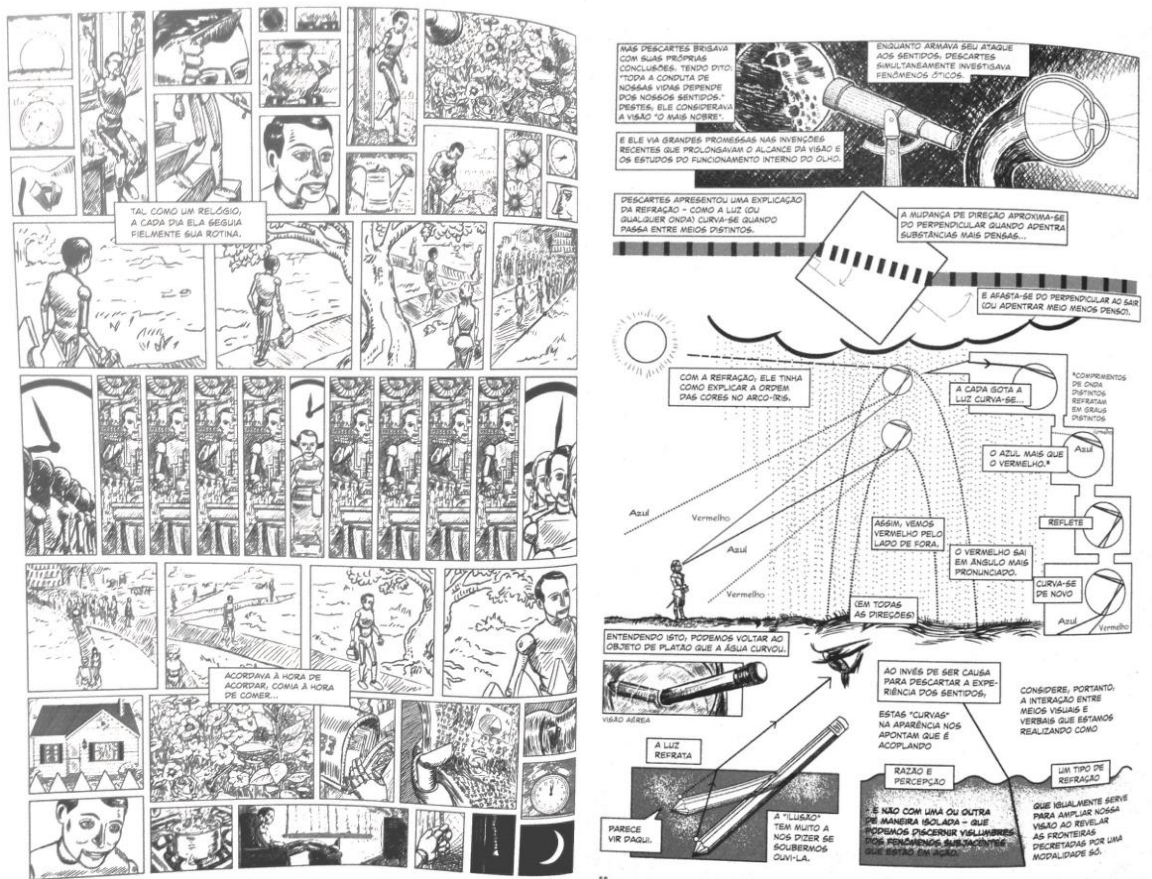


Figura 1: Capa de *Desaplanar*. **Figura 2:** Página 132 de *Desaplanar*. A figura-página trabalha os avanços físicos da espécie humana no decorrer da evolução quadrinizando conceitos biológicos, com fins de alcançar uma outra dimensão de entendimento, a ideia de que o conhecimento se amplia de forma diretamente proporcional à capacidade humana de olhar mais a fundo, mais ao longe, as estruturas do mundo.

O trabalho de Sousanis, enquanto audiovisualidade mestiça, durante o processo de estruturação do conteúdo, algumas vezes enfatiza mais suas características narratológicas gráfico-visuais, por outras volta-se ao tecnicismo científico. Neste sentido, revelam-se os atributos mestiços da alternância, bem como a capacidade de manter a inteireza dos elementos que lhe compõe, ainda que haja refrações (o deslocamento em direção ao outro, para penetrar-lhe, transformando as condições da forma e discurso). Esta característica pode ser observada nas figuras 3 e 4. Na figura 3, o assunto abordado centra-se em explorar o aspecto autômato, mecânico da existência sob os padrões dos modos de produção modernos e a mecanicidade como aspecto que limita o acesso ao imprevisível, a novas camadas de conhecimentos, outras possibilidades de existência. O autômato só quebra as cadeias da repetição se é exposto a perturbações externas capazes de romper os processos cíclicos. Para trabalhar esta questão Sousanis vale-se majoritariamente de uma das funcionalidades dos quadrinhos que, como observa McCloud (2005, p. 9), consiste em

construir narrativas que se tecem na sequência do quadro-a-quadro. O que a figura-página revela, neste sentido, é que sendo *Desaplanar* uma construção que se consuma na conjunção de linguagens e códigos variados, neste excerto específico, o quadrinho assume a função discursiva atuando enquanto elemento fundamental da formação do sentido. A linguagem científica continua presente, e atuante, mas a informação é organizada visualmente pelo código dos quadrinhos para que os efeitos de sentido desejado sejam alcançados de forma rica. O contrário acontece na figura 4, que trabalha o processo de experimentação realizado por Descartes em suas pesquisas a respeito dos fenômenos ópticos que resultaram nas descobertas sobre os mecanismos de refração da luz. O excerto também enfatiza o fato de que o matemático acreditava que as descobertas científicas exigiam conhecimentos técnicos, ferramentas tecnológicas tanto quanto o uso do sistema sensorial. A figura-página se constrói visualmente por meio de simbologias, diagramas matemáticos, revelando, neste caso, que a linguagem científica assume a função discursiva no excerto como elemento fundamental na organização da informação. O quadrinho segue presente, e atua nas interações gráficas e no processo de direcionar a leitura dos dados em uma sequência esperada, mas a apresentação dos enunciados pretendidos acontece, visualmente, na ação de signos matemático-científicos.



Sobre a concepção de um produto que se realiza no entrecruzamento de universos distantes (como é a arte sequencial e a linguagem científica), Sousanis explica que os quadrinhos permitem simular a estrutura do pensamento porque trabalham experiências de sobreposição e simultaneidade. Experiências que podem significar poderosas formas para lidar com narrativas complexas, codificações altamente organizadas, caso da linguagem científica e, na interpenetração destas partes emerge um terceiro elemento, que é o argumento poético, fortalecendo a percepção de que manifestações mestiças movimentam-se sempre em direção a ampliação das circunscrições com as quais seus elementos chegam ao encontro. O trabalho Sousanis enfatiza a ideia de que há movimento em superfícies “planas”, caso da visualidade impressa, bem como o fato de que no exercício de conectar diferentes linguagens na codificação de informações é possível fazer emergir novas dimensões ao pensamento “automatizado”, “planificado” pelo constante

encaixotamento/formatação dos processos na vida contemporânea. A página impressa, em sua percepção, torna-se deste modo quadridimensional, pois existe, primeiramente, de forma bidimensional (informação disposta na folha plana), mas ao acionar a profundidade de raciocínios em sua construção acaba por estimular sentidos que tornam a informação tridimensional na mente, e que atuam em uma rede ininterrupta de coligações e ressignificações passando, então, a atuar enquanto sentido no tempo (a quarta dimensão). Sua obra é uma tentativa de demonstrar isto. **Desaplanar** também traz na palavra que o intitula a ideia de sua realização. O termo, que não tem significação exata em inglês⁸ (língua original do trabalho), tampouco em português, orienta a uma leitura de desapropriação e deslocamento. O autor reforça, com seu trabalho, iniciativas que buscam construir diferentes tipos de relacionamento com as impressões sensoriais, entregando um produto capaz de manipular amplamente os sentidos por uma imprevisível interação entre códigos. O “desaplanar” do título, na definição de Sousanis, “é envolver pontos de vista para, a partir deles, produzir novos modos de ver” (2017, p. 32). É, antes de tudo, trabalho que configura-se código para si mesmo, pois fornece no escopo de sua realização as ferramentas para seu deciframento enquanto experimento.

As duas outras manifestações artísticas em análise nesta pesquisa fazem parte do trabalho do cineasta taiwanês Tzuan Wu. Em 12 anos de atuação, Wu produziu (até o momento em que a tese é redigida) 17 curtas experimentais e 2 destes trabalhos serão analisados dentro da perspectiva proposta pelo estudo: **“Disease of Manifestation”** (2011) e **“Quousque Eadem? (or a Self-portrait)”** (2013)⁹. Seus filmes se caracterizam por promover interação entre visualidade, som e escrita em composições perturbadoras não lineares. Ele utiliza fragmentos videográficos de toda a natureza, fotografias, entrecruza estes registros com textos filosóficos, manipula as imagens digitalmente. Neste aspecto já se revela a natureza mestiça de suas audiovisuais, por consumarem-se no entrecruzamento de uma infinidade de fragmentos em diferentes linguagens, e no fato de estas conexões, que não acontecem em contiguidade, só produzirem sentido quando percebidas em suas interpenetrações. Dada a origem étnica do cineasta, não se poderia deixar de considerar a influência (muito reconhecida por ele) da cultura chinesa e japonesa nos trabalhos. Seu cinema experimental também volta-se as técnicas da montagem contrapontística, explorada

⁸ Unflattening. Termo derivado livremente da palavra “flat”, que significa “plana”.

⁹ Filmes acessíveis em: <http://tzuanwu.net/>

por Sergei Eisenstein (2002, p. 49-71) em que através do conflito que se engendra na variação dos planos, na intercalação entre proporções, cores e luzes, e na sobreposição e justaposição de elementos não contíguos se desprende, das imagens, um raciocínio intelectual. Tzuan também se apropria de técnicas cinematográficas de Maya Deren (2012, p. 128-149), ao focar-se na construção de filmes que ignoram narrativas lineares; que utilizam videografias sem preocupações com a qualidade técnica e que só fazem sentido quando observadas intelecto-sensorialmente no conjunto e tempo de sua projeção, criando visões poético-filosóficas a partir de interações entre visualidades não planejadas, não contíguas. É nítido seu interesse em experimentar tessituras e possibilidades tecnológicas em suas produções. Seus experimentos procuram exercer um movimento de atravessamento das “máquinas” de dentro para fora e ao produzir imagens limítrofes, repletas de estranhamentos e indeterminações, Tzuan subverte a linguagem programada da máquina reinventando sua finalidade, perfurando seus limites. É um exercício, como observou Machado (2004, p. 16), de reapropriação da tecnologia em benefício de uma visão estética particular, que foge de standardizações e propõe diversificadas relações entre os sentidos.

Disease of Manifestation trata da ânsia pela “revolução”, o espírito revolucionário como uma doença que infesta a humanidade e toma como base um texto político-filosófico escrito pela cientista política Wendy Brown (1999): “Resisting Left Melancholy”. Na visão que o cineasta desenvolve, a busca do revolucionário (em pequenas ou grandes instâncias) quase sempre resultaria em nada e é fruto de um saudosismo pernicioso. As imagens foram colhidas aleatoriamente e encadeadas de maneira “pseudo-automática” por meio de colagens em justaposição e sobreposição, manipuladas analógica e digitalmente, submetendo o espectador a uma experiência pouco convencional. O curta-metragem pede para ser entendido enquanto manifesto, pintura surrealista, documento histórico, experiência em grafismo e, claro, como cinema. As variadas linguagens se encontram, interagem, se alternam, sempre em uma relação de complementaridade – ainda que haja estranhamento – nunca hierarquizada, aos moldes dos processos mestiços. Incidem umas sobre as outras em refração (como já explicado, metáfora apropriada da física), há uma intensa contaminação entre códigos, sugerindo campo para múltiplas significações que permanecem abertas.

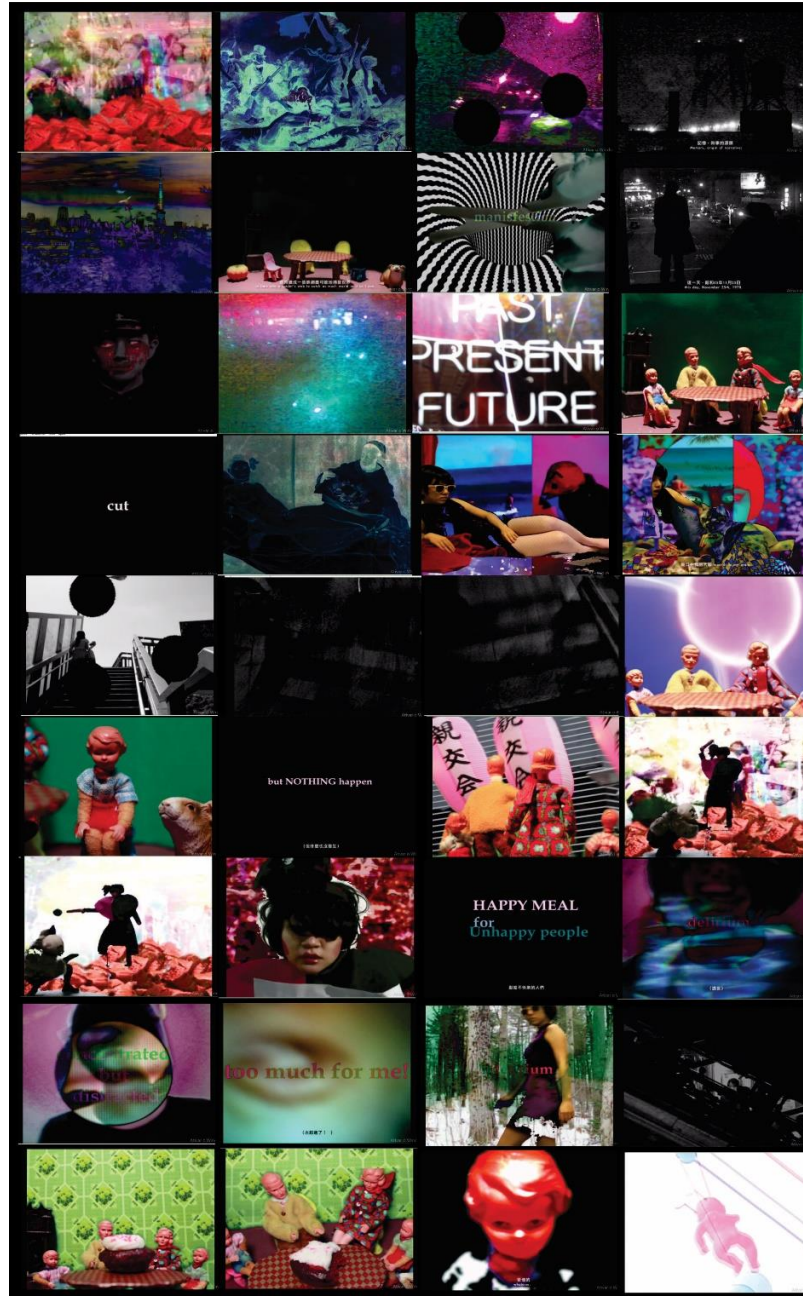


Figura 5: Frames de *Disease of Manifestation*

Já *Quousque Eadem? (or a Self-portrait)* é um curta-metragem de 9 minutos que começou como um diário pessoal, caseiro, da rotina do cineasta e se transformou em um tratado sobre as interrelações entre existência, visão, memória e os processos de (re)produção das imagens. Para Tzuan, tanto a lembrança, quanto a percepção visual e a reprodução destas impressões em novas visualidades são residuais de uma experiência sensorial cíclica, um tipo de neurose. "Vemos o que somos e somos o que vemos" e, portanto, não haveria nada de novo nas "telas" da existência. O título do curta é uma

referência a um ensaio, de mesmo nome, escrito pelo filósofo Emil Cioran (2011) no livro “Breviário da Decomposição”, em que o autor aborda a ausência de sentido dos processos mecânicos da vida e a incapacidade humana de libertar-se deles. O trabalho utiliza a manipulação gráfica analógica e digital sobre a linguagem cinematográfica, como no caso do exemplo anterior, e uma narrativa sonora muito específica a ser analisada enquanto voz que debate com a sequência visual. Funciona também, enquanto uma metáfora sobre a saturação de “telas” na existência humana, ao sobrepor os variados fragmentos visuais de modo que se apresentem ao espectador como uma exposição de diversificadas superfícies que refletem, projetam, capturam, aprisionam. O filme é construído diagramaticamente, ou seja, se realiza por meio de uma rede relações de similaridade, co-dependentes, que as partes estabelecem em suas muitas alternâncias e sobreposições durante a projeção (PIGNATARI, 2004, p. 72), pedindo para ser entendido enquanto tratado filosófico, cinema surrealista, experimento em escritas gráfico-visuais. É tudo isto, alternando suas faces, mas consumando-se em relação de cooperação, de mestiçagem, em que os elementos se mantêm íntegros (sem apagamentos ou sincretismos) durante toda a duração do filme.



Figura 6: Frames de *Quousque Eadem? (or a Self-portrait)*

Um pensamento mestiço que se aplique a audiovisualidades aponta para o fato de que estas estruturas habitam, como já observado, espaços da cultura de transição, confluência, alternância, interpenetração, refração, ressonância e de intensa estimulação sensorial. Audiovisualidades mestiças são, neste sentido, experiências liminares, ambientes que trabalham certa noção espaço-temporal expandida, local para férteis sinapses e enriquecimento da cultura. Como se verá nos próximos capítulos, para compreender uma audiovisualidade mestiça é obrigatório chocar-se com hábitos analíticos arraigados, aqueles que preferem lidar com conjuntos monolíticos ao invés de espaços intermediários pois, ainda que enfoques maniqueístas seduzam pela simplicidade categórica que permite uma suposta “precisão” na busca, há nesta abordagem algo de imobilizador e de empobrecimento. A complexidade dos processos mestiços, sua imprevisibilidade, o enriquecimento de conteúdo e sentidos que podem ser observados em seus funcionamentos pedem olhares mais heterodoxos. A própria mestiçagem incentiva sua observação em amplos e diversificados espaços da cultura.

Laplantine e Nouss (2007, p. 661), assim como Amálio Pinheiro (2020, p. 23), consideram que quanto mais plural, subversiva, permissiva é uma estrutura, mais rico seu funcionamento enquanto elemento cultural. Neste sentido, os autores abrem portas para uma análise que encare a audiovisualidade mestiça dentro da perspectiva desenvolvida pelo semioticista Iuri Lótman, o entendimento deste produto artístico enquanto texto da cultura. O texto, para Lótman (1996), é um sistema modelizante – mecanismo que (re)codifica informações circulantes, já apresentadas no código da língua natural, em estruturas de significação mais complexas para determinados contextos. A audiovisualidade mestiça representaria um tipo de texto da cultura que, pela dinâmica de interações entre as linguagens que a compõe, contribui para o aumento substancial das reservas de informação no sistema cultural. Este aspecto será explorado no capítulo que se segue.

3 AUDIOVISUALIDADES MISTIÇAS COMO TEXTOS DA CULTURA

O capítulo anterior estabeleceu, por meio de uma revisão histórica a respeito das condições da modernidade e pós-modernidade, e uma revisita aos conceitos da mestiçagem em seu variado campo teórico, o que esta tese chama de “pensamento mestiço” para audiovisualidades. Este exercício procurou demonstrar como tal visão sobre produtos audiovisuais que podem ser entendidos desta perspectiva (da mestiçagem) abre campo para situá-los – mais que como parte da amplitude de movimentos culturais característicos do contexto pós-moderno – enquanto possuidores de especificidades de funcionamento bastante peculiares, que lhes permitiria dialogar com o espaço cultural de formas complexas, imprevisíveis, potencialmente capazes de acrescer substancialmente as reservas informacionais do sistema que habitam. Tomando como base estas proposições, o interesse deste capítulo é focar-se nestas audiovisualidades mestiças com intuito de entendê-las como textos da cultura, partindo das concepções de “texto”, “modelização” e “linguagem” trabalhadas pelo semioticista russo Iuri Lótmán. Além de explorar estas audiovisualidades mestiças enquanto textos da cultura, seus processos de modelização, a hipótese também intenta investigar estas estruturas da perspectiva do que Lótmán chamou de “textos altamente organizados”¹⁰ (LÓTMAN, 1996, p. 55), possuidores de um nível de complexidade e interrelações tão avançados que representam “personas” inteligentes, autônomas, detentoras de um corpo sensorial que se desprende de suas escritas, podendo assumir papel ativo de interlocução social. Seu potencial enquanto inteligência autônoma nasce – na perspectiva deste estudo – de um funcionamento que se organiza em processo de mestiçagem, local em que as interconexões dos subtextos que as compõem acontecem de forma acelerada e inesperada, possibilitando intenso enriquecimento informacional. No curso desta investigação, portanto, primeiramente a pesquisa estabelece, de forma breve, pontos basilares para se entender o “texto” dentro da perspectiva da Semiótica da Cultura para, na sequência, relacionar estas percepções ao *corpus* em análise. Em ***Desaplanar***, o objetivo é estudar os processos de modelização na formação de uma textura mestiça específica; e em ***Quousque eadem? (or a self-portrait)*** a análise busca entender o filme

¹⁰ Da versão em espanhol: “texto altamente organizado”.

como um “texto pensante”, por meio da observação das especificidades da estrutura – que mestiça inúmeros subtextos – em aproximação aos princípios da montagem cinematográfica intelectual, que gera a “imagem-conceito” – a partir dos conceitos de Eisenstein (2002).

2.1 LINGUAGEM, TEXTO E MODELIZAÇÃO PARA A SEMIÓTICA DA CULTURA

Antes de partir para uma análise que procure estabelecer as audiovisualidades mestiças do *corpus* enquanto textos da cultura, importa aclarar de forma breve alguns conceitos da Semiótica da Cultura que embasam a compreensão pretendida para as manifestações artísticas em estudo. Entre eles, a definição de linguagem, modelização e texto se torna imprescindível para a construção do raciocínio proposto na hipótese. Um entendimento básico sobre o ato da comunicação pressupõe a necessidade da existência de informação, a organização desta informação a partir de estruturas que possam ser compreendidas (mensagens) e, por sua vez, a circulação destas mensagens em interlocução, e conseqüente transformação e geração de novas mensagens e dados – tudo acontecendo em um espaço específico de produção de sentido, um espaço semiótico. Dito isto, neste processo, a informação é a cultura – conjunto dinâmico de emissões sígnicas realizadas por grupos em diferentes domínios de manifestação da vida (MACHADO, 2003, p. 157). A organização, interpretação e transmissão da informação de forma inteligível é feita por sistemas com regras específicas de funcionamento chamados de “linguagens” (RAMOS et al, 2007, p. 27). Portanto, a linguagem é um sistema de signos estruturado, um mecanismo organizador de informação para produção de sentido. As línguas naturais, por exemplo, são sistemas que possuem uma estrutura codificada inerente – construída a partir de uma série de mecanismos como o grafismo, a fonação, as convenções socioculturais (MACHADO, 2003, p. 162); mas outras linguagens da cultura estruturam-se a partir dos sistemas das línguas naturais, portanto, só podem ser pensadas a partir de uma “estruturalidade”. Ou seja, não são dotadas de uma codificação precisa, não possuem propriedades linguísticas, mas possuem um princípio organizador que sistematiza seu conjunto de signos dentro de um

modelo de compreensão. Como exemplo destas linguagens poderia-se citar o caso do mito, da literatura, da religião, da arte, que são sistemas de signos que possuem estruturalidade, mas seu princípio de organização sobrepõe-se a estrutura da língua natural.

Ao mecanismo de conferir a um conjunto de signos uma “estrutura” de linguagem, Lótman chamou de “modelização” (MACHADO, 2003, p. 167). A linguagem, deste modo, não deve ser vista apenas como “sistema de comunicação” – que transmite mensagens/informação – mas também enquanto “sistema modelizante” – estrutura cerrada em si mesma que pode forjar modelos interpretativos capazes de gerar uma infinidade de “textos”. Para Lótman (1978, p. 45), toda linguagem – enquanto sistema semiótico – é um “sistema modelizante”. Os sistemas modelizantes funcionam enquanto produtores de “textos da cultura” – já dizia Lótman (1996, p. 63) “a linguagem precede ao texto, e o texto é gerado pela linguagem”¹¹ – e são divididos em duas categorias: primários e secundários. O sistema modelizante primário é a língua natural, porque a partir dela é possível entender outros sistemas da cultura (no caso, os sistemas modelizantes secundários). Todas as outras linguagens devem ser compreendidas enquanto sistemas modelizantes secundários, pois utilizam a língua natural enquanto referente, ademais de agregarem outras estruturas simbólicas em seu funcionamento.

O “texto”, para a Semiótica da Cultura, é informação codificada em função de sentido, que precisa estar modelizada, pelo menos, duas vezes. Primeiramente, ela é codificada em um sistema de signos específico (em uma linguagem que lhe define um espaço semiótico) e em um segundo momento, este sistema (esta linguagem) é modelizado em texto – transformado em um sistema de interpretação da experiência no contexto da cultura. Ao teorizar sobre o texto, Lótman (1999, p. 109) o compara a um tipo de tecelagem, uma trama/tecido, que revela seu funcionamento e sentido no entrelaçamento e diálogo entre as várias subestruturas que o compõe e estruturas que lhe são externas, sendo um espaço de relação por excelência. Como mecanismo dialógico da cultura, mantém uma relação direta com a linguagem que o precede, e é também um sistema gerador de novas linguagens. Machado (2003, p. 168), observa que todas as mensagens portadoras de sentido, definidas enquanto gênero, que “possuem sentido integral e cumprem uma função semiótica” são consideradas textos. É o caso de uma cerimônia, uma obra de arte, uma reza,

¹¹ Da versão em espanhol: “el lenguaje precede al texto, el texto es generado por el lenguaje”.

uma lei, um romance. Neste sentido, o texto não é um recipiente passivo, em que se deposita algum conteúdo, mas por meio de processos interativos, multivocalidade, atua como gerador de sentidos. Daí, Lózman (1996, p. 56) afirmá-lo como um dispositivo pensante. Ele dialoga, necessita de interlocução (com suas subestruturas, com outros textos ao seu redor, com os indivíduos a quem se dirige) transformando-se, transformando seus receptores, enriquecendo a cultura em um movimento articulador de sentidos – a semiose – que é, ao fim, uma ação inteligente.

Alguns textos realizam-se por meio de processos de modelização bastante complexos. Formam-se de uma intrincada rede de interconexão, entre variados textos que, por sua vez, foram modelizados em diferentes linguagens. São estruturas que inserem textos dentro de textos, conjugam uma diversidade de sistemas e se mostram férteis ambientes de gestação de novas linguagens e textos. Caso de manifestações artístico-culturais como *“Desaplanar”* e *“Quousque eadem? (or a self-portrait)”*. Como audiovisualidades mestiças, elas já anunciam um funcionamento complexo, organizado por lógicas imprevisíveis e formas fragmentárias, ao mesmo tempo, demonstram uma imensa potência de significação. A partir de agora, serão analisadas dentro da perspectiva de textos da cultura.

2.2 “DESAPLANAR”: MODELIZAÇÕES COMPLEXAS E A METÁFORA COMO TEXTURA

Desaplanar, como já foi introduzido no capítulo anterior, pode ser entendido enquanto um tratado científico, construído sob a premissa de refletir a respeito dos mecanismos de funcionamento do pensamento, percepção e produção de sentidos humana; bem como um manifesto artístico a respeito da amplitude de pontos de acesso e interconexões do homem com a experiência, e sem dúvida é, também, uma *Novela Gráfica*, revelando-se como forma vanguardista de trabalhar conceitos complexos por meio de abordagens menos rígidas, passíveis de acesso a partir de outras formas culturais (que não uma árida linguagem filosófico-científica), aproximando-se, enquanto processo, de formas comunicacionais capazes de conectar-se as formas comportamentais de apreensão

contemporâneas. De modo que, caracteriza-se como um texto altamente organizado, em função de sua imersão em um espaço de interação em que variados sistemas co-existem, dinâmica e complexamente, aumentando a imprevisibilidade dos movimentos de encontro e, conseqüentemente, enriquecendo de forma expansiva os sentidos emergidos (LÓTMAN, 1999, p. 96-97). O trabalho de Sousanis (2017), poderia-se dizer, está dividido em quatro partes que, no entendimento do autor, representam tanto o caminho da percepção rumo ao pensamento, para seu engendramento em sentidos e a ação sobre o meio, quanto mapeiam mecanismos para libertar a percepção.

Uma primeira coisa a se observar sobre **Desaplanar** é o fato de que, enquanto reflexão que busca reconstituir o funcionamento do pensamento, ela se constrói sob uma rede de metáforas entrelaçadas. A metáfora, para autores como Lakoff e Johnson (2002, p. 45), é o instrumento fundamental de nosso aparato cognitivo, assumindo importantes tarefas nos sistemas perceptuais. “Compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” é o *modus operandi* do pensamento. Neste sentido, o trabalho de Sousanis, no entrecruzamento de textos científicos, artísticos, filosóficos, literários, de tradições populares – buscando construir uma nova dimensão de sentidos, um novo texto – e, ao sistematizar estes textos em metáforas que geram outras metáforas, torna sua obra metatexto daquilo sobre o qual pretende refletir. Os dois primeiros capítulos do trabalho, “Planuras” e “Planolândia” – como trecho que lança bases para o desenvolvimento da reflexão – tratam da realidade mecânica a que a humanidade se formatou devido aos processos de automatização que os meios de produção da modernidade acarretaram. Sousanis observa, a partir de seus quadrinhos, a dificuldade do homem de, por tais condições, colocar sob toda potência as capacidades de percepção e construção do conhecimento. A parte central dos dois capítulos (SOUSANIS, 2017, p. 22-23), foca-se em explorar o sentido de dimensão a partir do trabalho de Edwin Abbott (2002) – “Planolândia, um romance em muitas dimensões” – uma obra pioneira em ficção científica. No livro, Abbott conta a história de um universo bidimensional, Planolândia, em que as aventuras de um senhor “O. Quadrado”, guiam a narrativa. Os habitantes desta sociedade são figuras geométricas que desconhecem dimensões para além do comprimento e largura e, presos em um regime autoritário, não conseguem imaginar a possibilidade da existência de uma terceira dimensão.

O personagem principal vive uma vida comum, sem muitas emoções e ocupando uma posição social intermediária pois, em Planolândia, triângulos e linhas são seres inferiores e círculos e polígonos complexos ocupam as posições de poder, sendo responsáveis por controlar a política e religião. Em dado momento da história, “O. Quadrado” recebe a visita de um ser misterioso, autodenominado “Esfera”, que afirma viver em um universo tridimensional, chamado “Espaçolândia”. “O. Quadrado”, não consegue entender ou acreditar na possibilidade da existência de outra dimensão e, depois de muita discussão e incredulidade, “Esfera” arrasta seu interlocutor (meio que a força), para seu próprio universo. Em “Espaçolândia” – local com comprimento, largura e altura – o entendimento de “O. Quadrado” se amplia de tal forma que seu raciocínio o leva a imaginar a existência de outras possíveis dimensões (o que gera, ironicamente, descrédito de “Esfera”, que não consegue conceber tal ideia). O rompimento das barreiras perceptivas do personagem principal, antes limitado por fronteiras de um pensamento padronizado e uma experiência restrita, o leva a inferir, sabiamente, que se linhas formam quadrados e quadrados formam cubos, a sobreposição de muitos cubos resultaria em poliedros complexos capazes de movimentar-se no espaço-tempo de forma intercambiável. Para “O. Quadrado”, este universo quadrimensional seria a “Pensamentolândia”. O trabalho de Abbott, enquanto texto literário de ficção científica, já configura-se uma metáfora para aspectos do mundo e, por sua vez, esta metáfora é ressignificada por Sousanis ao ser introduzida em um texto que pretende abordar o funcionamento da percepção e do pensamento. Na introdução do texto literário de Abbott ao texto em construção de Sousanis, opera-se uma transformação essencial no significado de ambos. O movimento de entrecruzamento de textos na cultura, modifica a natureza de significação de ambos os textos, serve ao propósito de enriquecer diferentes estruturas do encontro e acrescer as reservas informacionais da cultura (LÓTMAN, 1999, p. 97).

Abbott, com seu trabalho, pretendia criticar o *status* arcaico, ignorante e conservador da sociedade vitoriana; sua inserção em *Desaplanar*, faz emergir o sentido de que o legado da modernidade e seus modos de produção é responsável por diminuir, substancialmente, a capacidade coletiva com a experiência sensória, perceptiva, e conseqüentemente, limitando também as possibilidades de progressão do conhecimento e sua posterior ação sobre o mundo. Para Sousanis, somente o choque – como um “empurrão forçado” – com diferentes

formas de percepção pode libertar o homem deste ciclo. Bem como, na visão que ele constrói em *Desaplanar*, o pensamento funciona enquanto quarta dimensão, local em que as variadas formas se sobrepõem em constante movimento sobre o tempo-espaço, modificando (de forma expansiva) a rede informacional que sustenta o homem. A reflexão feita na conexão com o texto de Abbott, resulta em uma trama metafórica representada pela figura 7. No excerto, Sousanis produz inferências sobre o conteúdo de Abbott ao afirmar que o rompimento das fronteiras dimensionais a que o pensamento foi condicionado advém de uma ruptura com a própria experiência, ou seja, da capacidade de libertar-se de linhas direcionadoras estabelecidas e transcendê-las por meio da imaginação sobre a possibilidade de conexões mentais imprevistas. Ao abrir espaço para que estas sinapses “esquizofrênicas” aconteçam o homem salta para outra dimensão da experiência, abandonando a condição mecânica, inanimada, que tende a produzir repetição e não progressão. Estas reflexões, na figura-página, estão dispostas dentro dos pequenos quadros explicativos que, sob o padrão da linguagem dos quadrinhos, devem ser lidos sequencialmente. Os quadros servem, também, como direcionadores da percepção a que Sousanis convida seu leitor a construir, funcionando sobre os outros elementos a imagem. Sob as observações, o autor insere duas referências imagéticas a diferentes textos que, por sua vez, também são metáforas vindas de outros campos. O primeiro, texto filosófico de Platão, a “alegoria da caverna”; o segundo, texto mitológico grego, o episódio em que Hermes (deus mensageiro), cede suas sandálias a Perseu (semi-deus) a fim de que ele enfrente a górgona Medusa.



Figura 7: Página 25 de *Desaplanar*. A figura-página trabalha, a partir da metáfora, a possibilidade de acesso a diferentes formas de percepção para alcançar novas dimensões do conhecimento, via pensamento, criando sobre o texto base (disposto nos pequenos quadros explicativos) um jogo de cruzamento com um texto filosófico (A Caverna, de Platão) e outro mitológico (o episódio da mitologia grega em que Hermes cede suas sandálias a Perseu).

Na figura-página, o homem-prisioneiro na caverna de Platão acaba de, misteriosamente, ter suas amarras retiradas e vislumbra a fresta de luz da saída. Os quadros iniciais, no alto da página, remontam ao momento em que o prisioneiro entra em contato, pela primeira vez, com a luz exterior. Na alegoria de Platão (2000, p. 319-322), inicialmente, esta luz o cega, mas pouco a pouco ele acostuma-se com a luminosidade e passa a enxergar a “verdadeira” realidade do mundo. A sequência de quadros que trabalha a face do prisioneiro, na parte superior da página, revela o movimento em direção à luz e os olhos, antes encobertos por uma película que, no encontro com a área iluminada, vão limpando-se gradativamente e passam a funcionar em toda potência. O prisioneiro caminha amedrontado, encurvado rumo a saída. Quem rompe a barreira da caverna, rasga a película da percepção, “iluminando as fronteiras”, como aponta Sousanis (2017, p.25), são as sandálias de Hermes. Na mitologia grega, Hermes (filho de Zeus e Maia), tem muitas atribuições, sendo uma delas a de atuar enquanto mensageiro dos deuses; seu nome quer

dizer “marcador da fronteira” e ele deve proteger as estradas, viagens, circulando e vigiando as fronteiras (KERENYI, 2015, p. 520-521). É também curioso, astuto, observador, inventor, ansioso na busca pelo conhecimento. Para suas aventuras utiliza uma sandália alada, e com ela é capaz de transitar por variadas paisagens do mundo e interagir com uma diversidade de seres (divinos ou humanos) sendo, portanto, possuidor de um vasto conhecimento adquirido no acesso à experiência a partir de muitos “pontos de vista”. Quando Perseu (filho de Zeus e da mortal Dânae) decide adentrar territórios desconhecidos, ultrapassar fronteiras, penetrar a caverna de Medusa para derrotá-la (DANIELS, 2017, p. 131), recebe como ajuda, entre outras ferramentas, as sandálias aladas de Hermes. Perseu precisava proteger-se dos poderes petrificadores da monstruosa górgona que, com um simples olhar para a vítima, poderia transformá-la em pedra, em “ser” inanimado. Com as sandálias de Hermes, Perseu chega até a caverna; com o auxílio do escudo presenteado por Atena, tão polido que a tudo refletia, Perseu consegue visualizar Medusa sem encará-la e corta-lhe a cabeça. Para sair da caverna e fugir da perseguição que as irmãs de Medusa lançam sobre ele, Perseu utiliza o elmo da invisibilidade (cedido por Hades) e, também, as sandálias de Hermes.

A Alegoria da Caverna, de Platão, configura-se uma metáfora – grosso modo – sobre o acesso ao “conhecimento verdadeiro”, sobre a existência de níveis de conhecimento e de que eles se hierarquizam conforme o acesso que o indivíduo tem à “verdade”, à “experiência verdadeira”. Por outro lado, as histórias de Hermes e Perseu pertencem a um universo textual semiótico cujas bases se encontram nas metáforas, afinal, o mito é um tipo de metáfora para fenômenos da natureza, fatos e origens da realidade, conhecimentos que podem ser melhor apreendidos a partir de relações de simbologia, experimentados a partir de uma realidade ficcional. Hermes e suas sandálias performam a capacidade de trânsito, interação e expansão do conhecimento a partir do cruzamento de muitas fronteiras e o contato com muitas fontes; já Perseu, representa a coragem de enfrentar o desconhecido e a certeza para lutar contra a possibilidade de transformar-se em algo inanimado, a recusa em permitir-se a estase, o petrificar-se no tempo e espaço. Sousanis entrelaça ambas as metáforas sobrepondo-as a uma terceira, à anteriormente apresentada por Abbott (2002) e, desta forma, faz emergir um novo texto, um novo campo de significações, que modifica a natureza dos textos envolvidos, ampliando-os, bem como suscita, a partir de uma nova

metáfora, todo um novo ambiente de sentidos. O resultado da figura-página faz compreender que os processos de percepção e construção de conhecimento precisam, constantemente, expandir-se rumo a novas formas de “ver”, em direção a diferentes pontos de observação. Enquanto indivíduos, estamos presos na caverna das convenções, crenças, verdades estabelecidas outrora, que terminam por mecanizar a existência e as maneiras de pensar; são as sandálias da curiosidade, da astúcia, ferramentas capazes de transitar entre as fronteiras dos campos de conhecimento e as variadas fontes, que rompem a película que encarcera o homem na “caverna” e, ao revelar possibilidades de iluminação, dilui a película que limita a “visão”. Por outro lado, é preciso calçar as sandálias de Hermes e partir rumo ao, até então, desconhecido, em um movimento individual e corajoso, munido da certeza de que não se deseja ficar paralisado, inanimado. O movimento que rompe a percepção, por sua vez, revela-se como um exercício que, realizado uma vez, já não pode ser detido, fertilizando no pensamento, constantemente, a possibilidade de existências infinitas de outras formas de acessar à experiência e conhecimento, de migrar para dimensões mais amplas vez após vez. Sousanis produz, visual e poeticamente, uma metáfora sobre metáforas, o que é indício de que seu trabalho é um texto que sistematiza-se em função de metáforas, organizando-se a partir de entrecruzamentos complexos e gestadores de sentido. Ademais, como já mencionado, parte importante do funcionamento do pensamento é a metáfora, o que torna o texto de Sousanis um tipo de metatexto.

Os dois capítulos seguintes, “A importância de ver em dobro e daí para mais...” e “A forma de nosso pensar”, introduzem à reflexão a ideia de o pensamento ser fruto de uma variada gama de fontes perceptivo-sensoriais indissociáveis, sem as quais é impossível experimentar e agir no mundo. Também que as formas sensoriais se comportam de diferentes maneiras que são, a sua vez, analisadas em posições diferentes do cérebro; quando as inferências destas distintas posições cerebrais conectam-se em interação, o pensamento aprofunda-se sobremaneira. O ponto de Sousanis no excerto, para além de refletir sobre a diferenciada decodificação das impressões dos mecanismos sensórios no cérebro e a subsequente sistematização das percepções, é também apontar o quadrinho (enquanto linguagem) como uma materialização deste processamento cerebral (capaz de unir percepções lineares e simultâneas – lado direito e esquerdo) na construção do conhecimento. O raciocínio desenvolvido pelos trechos, começa trabalhando a necessidade

de paralaxe – deslocamento de posição, para pelo menos dois pontos distintos, no processo de observação de algo – para que se crie a devida profundidade na perspectiva de conhecimento em gestação. Para aclarar o tema em reflexão, Sousanis direciona a narrativa por uma série de textos científicos que vão entrando uns nos outros – cada invasão atuando enquanto metáfora e ampliando o que foi tratado no momento imediatamente anterior. Este movimento de penetrações, intercâmbios, produz uma atmosfera de sentidos externa a todos os textos, que é o que o autor busca, e caracteriza os textos na cultura: estruturas dialógicas que se formam da interação entre variados outros textos e códigos (LÓTMAN, 1996, p. 30). Em um primeiro momento ele apresenta a característica estereoscópica da visão humana, o fato de que vê-se de dois pontos distintos, dois olhos, e que esta diferença de pontos de observação é o que permite ao homem perceber a profundidade no mundo e nos objetos. Este texto biológico-cognitivo sobre a visão é penetrado, na sequência, por observações sobre paralaxe astronômica – que é o método utilizado pelos cientistas espaciais para medir a distância dos corpos celestes (entre outras características) em relação à terra por meio da incidência da luz no movimento do planeta. A paralaxe astronômica exige que os aparatos óticos de medição sejam acionados em, pelo menos, dois momentos diferentes da rotação terrestre, o que permite calcular com precisão as distâncias espaciais, aprofundando o conhecimento estelar (SOUSANIS, 2017, p. 31). Sousanis explora os conceitos astronômicos, enquanto maneira de explicar o que se disse sobre a visão humana a partir de outra forma de experiência, ou seja, como metáfora.

Ao texto astronômico é inserida a experiência de Eratóstenes¹², que resultou na comprovação da curvatura da Terra e no cálculo subsequente de sua circunferência. O grego, a partir de relatos colhidos, descobre que na cidade egípcia de Syene (atual Assuã) o sol ficava a pino exatamente ao meio-dia e não era possível perceber as sombras dos monumentos. No entanto, em Alexandria este não era o caso, pois no mesmo horário era possível ver as sombras das colunas, por exemplo. Eratóstenes sabia que, pela distância que há entre o Sol e a Terra, os raios da estrela chegam até o planeta de forma paralela, portanto, a partir de cálculos angulares e da mensuração da distância entre as duas cidades, ele consegue provar tanto a curvatura da Terra (a partir da angulação gerada pelas sombras em Alexandria), quanto, por meio do ângulo descoberto, a possibilidade de calcular (de

¹² Eratóstenes de Cirene (276 a.C. – 194 a.C.) foi um matemático, astrônomo, geógrafo, poeta e bibliotecário da Grécia Antiga. Ficou conhecido por calcular a circunferência da Terra.

forma muito precisa) a circunferência do planeta (ASIMOV, 1982, p. 32-33). O fato que Sousanis busca ressaltar é que para estabelecer estes conhecimentos astronômicos, essenciais hoje, foi preciso valer-se de dois pontos de observação distintos (Alexandria e Syene). O texto histórico-astronômico-matemático de Eratóstenes é introduzido sobre o texto astronômico anterior enquanto forma de explicar uma experiência a partir de outra, novamente, uma metáfora. Assim como para medir-se a distância dos astros é preciso utilizar dois pontos diferentes de observação, para se adquirir um profundo conhecimento a respeito da forma terrestre foi preciso acessar dois pontos distintos de observação. O texto sobre o matemático grego, por sua vez, é penetrado por explicações científicas a respeito das experiências de Nicolau Copérnico¹³ com modelos astronômicos que resultaram na descoberta da Teoria Heliocêntrica. À época, muitos modelos que supunham a Terra como centro do sistema tentavam explicar os movimentos dos astros que a circundavam. Copérnico, ao retirar a Terra do centro do sistema, muda o ponto de observação, transformando completamente o entendimento dos sistemas estelares e abrindo as portas para o aprofundamento de novas pesquisas astronômicas.

Novamente, a estrutura utilizada por Sousanis para conduzir seu raciocínio se revela. O texto astronômico sobre as teorias de Copérnico é introduzido enquanto experiência que propõe novas lentes de perspectiva sobre a experiência narrada anteriormente. Um após outro, os textos inseridos servem ao propósito de metaforizar as reflexões anteriores e o próprio princípio que inicia o excerto: o raciocínio de que a construção de qualquer conhecimento requer acesso a pontos distintos de observação que, em conexão, produzem profundidade. Neste sentido, o diálogo de textos no excerto produz, também, uma metáfora maior, pois para construir a reflexão sobre o funcionamento do pensamento Sousanis acessa a diferentes textos (diferentes pontos de vista) que realizam, em interconexão, aprofundamento, ampliação, produzem maior compreensão do que se quer estudar. Ainda sobre as reflexões a respeito de Copérnico, é inserida a concepção biológica de DNA – enquanto informação genética que se forma a partir de duas hélices distintas que carregam, de forma independente, diferentes dados, mas que se interconectam, informando-se, entrelaçando-se, sobrepondo-se sempre rumo a ampliação dos dados genéticos. Ao texto biológico, apresentando o movimento de construção desta forma genética complexa, o DNA

¹³ Astrônomo, matemático, jurista, médico e cônego católico polonês (1473-1543). Desenvolveu a Teoria Heliocêntrica, base para outros avanços astronômicos como os feitos por Galileu Galilei e por Johannes Kepler.

– formado de duas hélices (dois diferentes pontos de visão) – é, então, conectada e comparada a estrutura do pensamento que, de forma similar, entrelaça, interconecta, sobrepõe em uma teia rizomática diferentes fragmentos perceptivo-sensoriais, informacionais. Para Sousanis, é este movimento intelectual que permite pensar o mundo de formas sempre mais abrangentes. Toda esta linha narrativa de formas e textos que se penetram e se metaforizam tem seu clímax em uma metáfora final, construída visualmente e representada pela figura 8. A figura-página em questão, como no conteúdo que a antecede, continua trabalhando a reflexão sobre a necessidade de diversidade de “visão” e variedade de pensadores a fim de expandir, aprofundar os campos de articulação do conhecimento, as perspectivas de compreensão de mundo. E a importância de uma variedade de pontos de acesso que possibilitem uma estruturação complexa de pensamento. Seu resultado enquanto figura-página é uma complexa metáfora visual que atua como corolário de todo o raciocínio desenvolvido até então.

A linguagem quadrinística se revela na página por meio de uma série de pequenos quadros explicativos que, pela sua disposição no conjunto – sequencial – direcionam a leitura de forma a tornar lógico o raciocínio do autor (EISNER, 2010, p. 26). Também pela presença de uma dezena de outros quadros, que representam fragmentos da reflexão em construção e que, embora estejam inseridos em um tipo de narrativa, neste caso dispensam uma leitura sequencial, podendo ser absorvidos simultânea ou aleatoriamente. O argumento de Sousanis, na figura-página, reforça suas proposições anteriores, mas enfatiza que a interrelação desenvolvida pelos diferentes pontos de “vista” precisa acontecer de forma rizomática, ou seja, em relações não hierarquizadas. A figura-página performa um globo ocular que toma conta de todo o espaço – neste caso, a visão é utilizada enquanto símbolo das formas sensoriais perceptivas. As nervuras oculares formam-se a partir de uma dezena de desenhos de pequenos indivíduos que olham para diferentes direções da página a partir de aparatos óticos. Estes “nervos-observadores” se ligam a rajados de uma “íris” que são construídos através de outra dezena de fragmentos, em variados tamanhos, de imagens de olhos que voltam-se para ângulos diversos da figura. A imagem metaforiza a trama textual construída a partir da inserção dos variados textos durante o excerto e, ao mesmo tempo, configura-se um texto biológico-anatômico independente. A descrição visual dos elementos do globo ocular remete a um claro funcionamento do órgão enquanto rede que liga

diferentes sistemas em cooperação, por outro lado, retoma as reflexões feitas anteriormente em uma nova metáfora que permite experimentá-las sob novas perspectivas. O resultado da figura-página é um imenso olho (forma de conhecer), construído de uma infinidade de outros olhos (distintos pontos de vista), observando o mundo de variados ângulos (deslocando as perspectivas) e, sob a descrição biológica visual, reforça-se o raciocínio filosófico a respeito da complexidade estrutural que envolve o ato de perceber/conhecer.

Pelo trecho da obra, desenvolvido na sequência de páginas que culmina na figura 8, é possível observar que o trabalho de Sousanis recorre a uma enorme variedade de textos, trabalhados em distintos códigos. Escrita, imagem, simbologias matemático-geométrica e biológicas – considerando, inclusive, que o próprio quadrinho configura-se como um imbricamento de diferentes códigos. Estes textos emprestam, contaminam-se, traduzem, há um movimento claro de interconexão e transformação de sentido, de constante mobilidade que promove a expansão das linhas que circunscrevem cada elemento inserido e, na trama que vai se tecendo, vez ou outra, especificidades de cada um dos textos assume predominância em função de produzir sentido, alternando-se na sequência, em um intercâmbio enriquecedor. Características que, como já explorado, são próprias dos textos da cultura (LÓTMAN, 1998, p. 13), mas também definidoras do *status* da obra de Sousanis enquanto audiovisualidade mestiça (PINHEIRO, 2020, p. 21), uma vez que a mestiçagem é interação assimétrica, respira com a tradução, mantendo-se sempre em devir.



Figura 8: Página 39 de *Desaplantar*. A figura-página aborda a necessidade de acessar diferentes pontos de vista na construção do conhecimento e de relacionar estes dados acessados de forma rizomática. A figura-página cria visualmente uma metáfora biológica sobre o funcionamento do globo ocular.

A segunda parte da reflexão do trecho em análise – que como já mencionado refere-se aos capítulos “A importância de ver em dobro e daí para mais...” e “A forma de nosso pensar” – foca-se em explorar os aspectos venatórios da estrutura do pensamento. Sousanis observa os mecanismos de percepção e construção de sentido enquanto redes que procuram construir (e reconstituir) significações a partir de variados fragmentos, nem sempre inteligíveis solitariamente. Partes diversas, captadas a partir dos diferentes pontos de acesso do aparelho sensorio humano e que, se analisadas individualmente (como manifestações do olfato, audição, visão, tato, paladar ou intuição, apenas), revelam-se insuficientes para tecer narrativas de compreensão, ou significam (isoladamente) coisas distintas às que representam quando entrecruzadas no cérebro (em sua dupla ação hemisférica). É deste intercâmbio, entre variadas percepções sensoriais e as duplas decodificações cerebrais, que o homem delinea narrativas de compreensão para tudo que o cerca. Neste sentido, para Sousanis, o cérebro, em

sua articulação entre hemisférios, opera em decifração venatória que, como observa Ginsburg (1989, p. 152), consiste em analisar a experiência a partir das muitas pistas que se apresentam pelos sentidos para transformá-la em um amplo cenário de entendimento. A sequência de páginas desenvolvida por Sousanis trata de reforçar, a partir de metáforas retiradas da física, da cartografia e da filosofia o fato de que uma decodificação (decifração) apenas linear, sequencial, compartimentalizada – como é característico do hemisfério esquerdo – ou uma decodificação apenas simultânea, integralizadora, geral – característica do hemisfério direito – é insuficiente, produz distorções e superficialização. Fato é que o cérebro opera com ambos os modos em relação, promovendo, nesta interconexão, necessárias refrações no que foi percebido e ampliando o universo de significações. Razão e intuição sensória, linear e simultâneo, sequencial e disperso em relação rompem a “planura” da percepção e elevam os modos de conhecimento à outras dimensões.

À estas reflexões sobre a forma de “pensar”, Sousanis compara a capacidade articuladora do Quadrinho, enquanto linguagem que se presta a construção de textos. O clímax da reflexão acontece na página representada pela figura 9. A imagem apresenta uma “Figueira-de-bengala” – árvore nativa da Índia e outros países de seu entorno, e que tem por característica produzir raízes aéreas que crescem até atingir o solo e então engrossam formando um complexo de troncos indistinguíveis, expandindo-se centrífuga e continuamente no solo em que foram plantadas. Um primeiro ponto a se observar é que a Figueira-de-bengala, enquanto espécime, é metáfora tanto para o pensamento – que funciona em relações que vão se fertilizando e se expandindo constantemente e onde toda informação vive em interconexão – quanto para a linguagem do quadrinho – em suas características de conjugar diferentes códigos, de trabalhar o tempo no “espaço, cruzando lapsos entre fragmentos e costurando-os em significado” (SOUSANIS, 2017, p. 61). Sobre a imagem da figueira, seccionada em nove quadros (que devem ser lidos sequencialmente, respeitando a dinâmica dos quadrinhos, mas também apercebidos como um “todo” na figura-página), Sousanis vai, quadro a quadro, dispondo as características definidoras dos Quadrinhos. Cada quadro é lido linearmente, da esquerda para a direita e, ainda que os recortes façam parte da imagem total da figueira na página, representam também um universo de sentidos individual. O autor observa, nos textos inseridos sobre a figura-página, que 1) os Quadrinhos podem ser lidos tanto sequencialmente, quanto absorvidos em uma “vista” única; 2) sendo um sistema

organizado em rede, suas conexões não dependem de encadeamento “ponto a ponto”; 3) as associações que os Quadrinhos propõem espalham-se no espaço visualmente trabalhado e criam um todo coeso. Todas estas características transformam o quadrinho em uma estrutura dual, tal qual o cérebro, que funciona de forma rizomática, em entrelaçamentos, colocando em relação distintas formas de ver o mundo.



Figura 9: Página 62 de *Desaplamar*. A figura-página compara o quadrinho, enquanto linguagem, à estrutura rizomática de percepção cerebral. No quadrinho, o texto (disposto linearmente), a partir de quadros sequenciais, e os elementos visuais (apresentados simultaneamente), são apercebidos como um “todo” que se relaciona em rede. A página trabalha o conteúdo sobre a imagem da Figueira-de-bengala, natural da Índia e metáfora da visão espiritual das religiões orientais “darmistas”, que acreditam que todos os elementos do universo se conectam em uma rede harmônica, equilibrada, sob as raízes e tronco do mundo (personificado pela figueira), bem como veem a árvore como símbolo de iluminação.

A figura-página produz uma série de metáforas que se entrelaçam em diferentes níveis. Como já mencionado, a figueira metaforiza o funcionamento do pensamento e o mecanismo da linguagem dos quadrinhos; ao mesmo tempo, ela é símbolo de religiões de origem indiana (darmistas), que veem nesta árvore um símbolo da interconexão entre todos os elementos do universo e da vida, a busca pelo equilíbrio e a defesa da unidade na diversidade (RENOU, 1963,

p. 40); por outro lado, ainda como texto religioso indiano, a figueira é símbolo da iluminação (da ampliação mental), pois foi debaixo de uma figueira-de-bengala que Sidarta Gautama alcançou a transcendência, foi iluminado, tornando-se Buda (HAANS, 2004, p. 151). Sob a linguagem do quadrinho, em que Sousanis tece um texto sobre a cognição, são entrecruzados textos filosóficos-religiosos e um texto científico sobre linguagem. Cada uma destas camadas entra no espaço de conexão metaforizadas pela mesma imagem que, neste sentido, revela-se vasta de significações e transita de metáfora em metáfora, traduzindo e produzindo refrações. O resultado da figura-página é o nascimento de uma outra dimensão textual, poética; do entrelaçamento e transformação entre os textos e formas, nasce um novo espaço de significação, um texto que é, também, poesia. A imagem de Buda, ao centro da figura-página, remete a ideia de que a potencialidade relacional e rizomática do cérebro é o caminho para a “iluminação”, a ampliação dos espaços perceptivos, do conhecimento; ao passo que também afirma o quadrinho enquanto linguagem capaz de lidar com campos de conceitos complexos de uma forma muito mais eficaz que as linguagens tradicionais sendo, neste sentido, um “caminho iluminado” de transformação da informação. O que, na verdade, é a tese que Sousanis intenta demonstrar ao produzir *Desaplanar*. O trabalho é, como observou Lózman (1998, p. 56), um texto complexamente organizado, heterogêneo, rico produtor de sentidos, capaz de dialogar com o espaço social de forma inteligente, pois na imprevisibilidade de sentidos potenciais que carrega e nas interrogações que lança ou direções que aponta, atua enquanto interlocutor de plenos direitos.

Um novo aspecto da reflexão de Sousanis, que se segue ao excerto anterior analisado, forma-se pelos capítulos “Nossos corpos em movimento” e “A quinta dimensão”. Os trechos trabalham o conhecimento enquanto movimento; construção que exige a mobilidade das perspectivas, das linguagens em intercalação para que o mapa do conhecimento se torne o mais abrangente possível. Também da necessidade de apossar-se da imaginação pois, simbolicamente, ela representa a “quinta dimensão”, uma porta de acesso pela qual é possível viajar a qualquer dimensão do conhecimento possível (ainda que os espaços pretendidos de alcance não passem de mera hipótese mental, habitem um local de fantasia no cérebro). Movimentar ininterruptamente os pontos de acesso perceptivos e as fontes informacionais não implica apenas em agregar novas “visões”, mas no fato de que o movimento faz emergir relações de significação que, antes, só existiam em potência, em fantasia, em entremeios

desconhecidos. No cruzamento, na desabilitação do que está dado, na desconstrução do padrão de comportamento, qualquer dimensão é passível de existência e acesso. A sequência de páginas reflete que o movimento permeia toda a experiência do homem no mundo. O indivíduo move os órgãos do sentido (olhos, ouvidos, língua, nariz, mãos, pés), move todo o corpo, move-se com o corpo no espaço, move-se através do tempo e move-se mentalmente/intelectualmente no tempo-espaço. Portanto, a experiência sensível é, essencialmente, movimento. É o movimento que permite a construção de mapas mentais de situamento, relação, interconexão, bem como é o movimento a fonte da autonomia intelectual, perceptiva, da construção do conhecimento. Sousanis volta-se para autores como Lakoff e Johnson (2002, p. 46-48), para afirmar que os conceitos fundamentais que estruturam o homem não emergem de uma razão pura, “desencarnada”, mas do “estar no mundo” – na ação do aparelho sensorial e no movimento físico – que possibilita a organização de sentido para a experiência. A capacidade de pensamento se amplia na ação concreta sobre o meio, e dela nasce a “abstração”, o engendramento de conceitos em todos os níveis de complexidade. Lakoff e Johnson (2002, p. 48) enfatizam que o ato de pensar só é possível através do que eles chamam de “metáforas conceituais”, neste sentido, elas diferem das “expressões metafóricas” (que consistem em expressões linguísticas que veiculam metáforas conceituais). A metáfora conceitual é um mecanismo que transforma a experiência corpórea em complexos diagramas que interrelacionam linguagem, raciocínio, sentidos em modelos de compreensão do mundo.

Sousanis observa que este movimento de articulação mental, a construção destes mapas, diagramas mentais – que acontece na transformação da ação cotidiana e, como já trabalhado pelo autor anteriormente, por exercícios venatórios – apropria-se a todo tempo do recurso da imaginação. Imaginar é preencher lacunas entre as pistas captadas pelos sentidos, entre as diferentes percepções da experiência física, é o espaço intermediário que possibilita cruzar os lapsos da percepção, solidificando em novas estruturas o acervo sensível. O desenvolvimento deste raciocínio, por parte do autor, culmina na página representada pela figura 10. Na figura-página, Sousanis explora a imaginação como este entremeio, um espaço abstrato de conexão e preenchimento, local onde habita o imprevisível e de onde torna-se possível o acesso a qualquer espaço do conhecimento, a abertura de qualquer fechadura conceitual, o teletransporte para dimensões apenas cogitadas anteriormente. O conteúdo da figura-página está disposto dentro da estrutura

padrão quadridínistica, com a linha narrativa separada por pequenos quadros que devem ser lidos sequencialmente, acrescidos de retículos explicativos. Sousanis apresenta, no alto da figura-página, o “Homem Armário”, um super-herói criado por ele na infância. A habilidade principal do “Homem Armário” é atravessar qualquer porta e a partir de então acessar qualquer tempo e lugar. Para o autor, o espaço abstrato do entremeio, este local capaz de conectar inusualmente distintos universos, é a imaginação que, por sua vez, representa a ação de ruptura na trama da experiência, “uma dobra no espaço” (SOUSANIS, 2017, p. 93). Sousanis explica que o “Homem Armário” personificava seu fascínio precoce por tudo aquilo que poderia ser encontrado atrás de uma porta, de uma barreira (real ou imaginária), no desconhecido. O super-herói, neste sentido, metaforiza o movimento humano que, por meio da intuição, adentra ao ambiente do fantástico no universo mental para preencher lacunas e construir novos e imprevisíveis fios na teia do conhecimento.



Figura 10: Página 93 de *Desaplanar*. A figura-página explora a imaginação enquanto ferramenta que interconecta diferentes campos da percepção, da experiência, um entremeio que possibilita o pensamento acessar dimensões desconhecidas, inesperadas. Ação que rompe a experiência e permite a ampliação do espaço do conhecimento. Como referências ao processo Sousanis utiliza seu “Homem Armário”, a toca do coelho de “Alice no País das Maravilhas”, o espelho que Alice transpõe em “Através do Espelho”, o guarda-roupas de “As crônicas de Nárnia” e o ciclone que transporta Dorothy Gale para Oz em “O mágico de Oz”.

Às reflexões sobre o “Homem Armário”, Sousanis introduz outras três referências que servem à metáfora da imaginação enquanto entremeio, enquanto ferramenta de transporte e conexão, acesso a dimensões imprevistas. Um dos quadros da figura-página apresenta Alice, de Lewis Carroll (2014), no momento exato em que cai na toca do coelho atraída pelo inusitado avistamento do animal que vestia um colete e carregava um relógio. A queda no buraco é, para Alice, um momento de transportamento, uma fresta entre dois universos, a abertura de uma porta que a leva a uma dimensão da experiência completamente inusitada, imprevista. No País das Maravilhas, tudo é possível pelo simples ato da imaginação, o que se revela em um dos diálogos da obra (protagonizado por Alice e o Gato). Todos os caminhos são possíveis, todas as portas podem ser abertas, no ato de caminhar sempre se chega a algum lugar (CARROLL, 2014, p. 86). O adentrar no “buraco do coelho” é um ato de imaginação que rompe a experiência, desabilita as relações pré-estabelecidas e permite que os fios da teia do pensamento se interliguem em associações totalmente imprevistas e, conseqüentemente, ampliadoras, enriquecedoras. Ao quadro que mostra Alice caindo no buraco se segue uma nova referência à mesma personagem, agora atravessando o espelho rumo a suas aventuras no País do Espelho (CARROLL, 2013). No entanto, desta vez, a visita à dimensão dos imprevisíveis, a introdução no entremeio que conecta universos distintos (a imaginação), não é uma ruptura que acontece pelo acaso. Alice, conscientemente, imagina (na frente do espelho) a possibilidade de atravessá-lo para alcançar uma outra realidade da experiência e, voluntariamente, abre a porta (ou melhor, cruza a película especular) que separa o previsível das possibilidades imprevisíveis que circulam neste abstrato espaço de entrecruzamento e conexão, a imaginação. A experiência de Alice nesta nova aventura não é assustadora ou absurda como lhe pareceu seu encontro com o País das Maravilhas. Embora os acontecimentos gerados nesta nova dimensão sejam igualmente imprevistos, a personagem está “aberta” a receber o inesperado e abraçá-lo enquanto experiência.

A metáfora de “Alice no País do Espelho” (CARROLL, 2013) conecta-se à história de “O. Quadrado”, explorada por Sousanis no início de *Desaplanar*. Assim como para “O. Quadrado” de Abbott (2002), uma vez aberta as portas da imaginação rumo a outras dimensões, é impossível não se permitir imaginar constantemente novas possibilidades

experenciais em campos apenas hipotéticos; para Alice, após o País das Maravilhas, o ato da imaginação, o movimento rumo ao espaço do entremeio em que gestam-se novas redes de significação para a experiência, passa a ser um padrão mental, um exercício inevitável. Aos quadros de Alice, Sousanis interliga uma nova referência, em um novo quadro, agora o guarda-roupas que funciona enquanto passagem para Nárnia em “O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa” de C. S. Lewis (2005, p. 99-186). A imagem mostra os quatro irmãos (Susana, Pedro, Lúcia e Edmundo), entrando em Nárnia sob o enquadramento das portas do guarda-roupas. A descoberta deste universo paralelo, esta outra dimensão de existência, passível de alcance pelas portas do móvel, transforma para sempre a experiência dos protagonistas. Acessar este lugar (nunca antes cogitado) mostra aos irmãos possibilidades de “ser” de formas distintas das até então conhecidas por eles. O guarda-roupas – enquanto espaço da imaginação, espaço de transporte e conexão – e o movimento para dentro dele, rompem a experiência fertilizando novas relações, novas formas de perceber, de pensar, de ser. O ato de cruzar as portas da imaginação (neste caso, do guarda-roupas) cria um novo ambiente de significações ampliando o escopo intelectual e complexificando as relações perceptivo-sensórias em formas mais ricas da experiência.

É interessante perceber que a cada nova introdução de textos feita por Sousanis na figura-página há, também, uma transformação expansiva na metáfora que ele pretende propor. O “Homem Armário” carrega a habilidade de, na transposição de qualquer porta, acessar espaços em qualquer tempo. Por sua vez, Alice (ao cair no buraco do coelho) acessa inesperadamente uma dimensão de significações e percebe que elas são imprevisivelmente transformadoras. Já a Alice que viaja através do Espelho, busca voluntariamente – munida de conhecimento, experiência prévia – este local em que poderá reorganizar todo um conjunto de percepções adquiridas de formas pouco imaginadas, mas libertadoras. Os irmãos de Lewis (2005) cruzam, também voluntariamente, este entremeio, e ao acessar um universo que ressignifica a experiência em novas relações descobrem que este exercício de reordenação imprevista pode fomentar novas formas de ser no mundo, de estruturar a existência. Por fim, os últimos quadros da figura-página referem-se a um novo texto literário, a história de Dorothy Gale e sua viagem para a Terra de Oz (BAUM, 2020). Pega de surpresa por uma tempestade, Dorothy não consegue alcançar o abrigo da família e é carregada, inevitavelmente, por um ciclone que, ao fim a transporta das pradarias do Kansas para um

território fantástico e desconhecido. Neste lugar inesperado e estranhamente imprevisível a personagem inicia uma jornada que a fará estabelecer relações com diferentes percepções, diferentes experiências sensíveis (um espantalho, um boneco de lata, um leão covarde, bruxas, um mágico impostor). Estas conexões inusitadas transformam para sempre a experiência da própria Dorothy, enriquecendo as lentes pelas quais seu aparato sensório passa então a captar, funcionar no mundo. Esta última referência introduzida finaliza a escalada expansiva que a metáfora proposta por Sousanis – da imaginação enquanto entremeio, passagem, espaço que conecta a experiência a novas dimensões – pretende explorar. A imaginação, enquanto ferramenta do pensamento, ao ser acessada constantemente, voluntariamente e como modo de ampliação consciente, de enriquecimento das associações mentais, torna-se uma energia tão potente que é capaz de transportar o indivíduo, inevitavelmente, todo tempo, à novos universos de significação.

Como texto que se modeliza a partir do Quadrinho, a figura-página, em sua estrutura, é também, metáfora do exercício imaginativo. Ao entrecruzar um texto científico sobre cognição com variados textos literários dispondo-os em uma leitura sequencial quadrinística, Sousanis vale-se de uma das especificidades desta linguagem conhecida como “sarjeta” ou “corte”. Este é o termo atribuído aos espaços que existem entre os quadros e é a “sarjeta” que permite o aprofundamento do texto trabalhado pelo Quadrinho. Neste “vazio”, a imaginação – enquanto recurso do pensamento – atua, criando conexões entre os fios do sentido, preenchendo as lacunas das “pistas” apresentadas. Nada é visto entre dois quadros, mas a imaginação torna o “vazio” experiência. O sensório revela o mundo a partir de fragmentos, mas a imaginação (“como um ato de fé”) conjuga as partes (MLOUD, 2005, p. 62). A “sarjeta” promove a “síntese”, conecta os pontos, cria ambientes de compreensão não explícitos. É uma porta, um lugar de passagem imprevisto que se abre para que a experiência se amplie, se reorganize. Neste sentido, é patente a complexidade do texto criado por Sousanis em *Desaplanar*. O intenso entrecruzamento e sobreposição de textos, a transformação que se opera em cada texto que se insere e, conseqüentemente, no texto em são inseridos construindo um “todo” que significa, revela a obra como texto e aponta para a natureza dinâmica e expansiva de todo texto da cultura. *Desaplanar* é um texto capaz de desencadear uma avalanche de outros textos (LÓTMAN, 1996, p. 18). E ao modelizar-se a partir de diferentes estruturas, em uma relação dialógica entre variados subtextos, revela-se

como dispositivo pensante (LÓTMAN, 1998, p. 9), um interlocutor inteligente, que interage autonomamente com seu consumidor, que transforma-se no decorrer de sua construção e na constante proposição de diferentes frentes dialógicas, sendo imprevisível enquanto “estrutura que conversa”.

A parte final da reflexão de Sousanis em *Desaplanar* está agrupada nos capítulos “Vetores” e “Despertar”. O trecho aborda a ruptura da experiência rumo ao enriquecimento do pensamento como atitude voluntária e consciente. Para o autor, as condições legadas à contemporaneidade pela Modernidade tornam os indivíduos apáticos, amarrados a caminhos intelectuais e processos de raciocínio formatados e pouco reflexivos de fato. Mas a libertação deste ciclo e o fomento a formas mais amplas de conhecer e experimentar o mundo (dimensões mais avançadas) é um passo que só pode ser dado de forma consciente. Mantendo-se, enquanto indivíduos, abertos à infinidade de vetores¹⁴ disponíveis no ambiente perceptivo-sensorial e prontos a imergir nesta complexidade. Este “estar aberto e pronto” se reflete no entendimento de que o rompimento das barreiras do pensamento rumo a novas dimensões não é algo que possa ser atingido por processos da educação formal, mas representa uma busca individual por ferramentas e universos que atendam especificamente ao funcionamento mental de cada um. O ápice do raciocínio se apresenta na página representada pela figura 11. No excerto Sousanis trabalha a ideia de que a educação formal, fundada no princípio de aprender a partir do conhecimento do outro e das perspectivas pré-determinadas sobre “o que” e “quando” se deve aprender, é limitante e exerce papel contrário ao da ampliação das fronteiras mentais. O texto que o autor coloca em debate é o trabalho de Paulo Freire (1987, p. 33-43) sobre a “educação bancária”. Freire (1987, p. 39-40) reflete sobre uma educação voltada a memorização, ao mecanicismo, em que o objetivo é tornar o aluno um repositório onde informações (previamente estruturadas dentro da perspectiva de grupos minoritários) é depositada. O professor detém a posição de poder e torna o aluno parte de um sistema de “assistencialismo”, em que a educação não busca transformar a realidade, mas conformar o estudante à esta realidade. Na visão de Sousanis e também na de Freire (1987), a educação que liberta é um movimento de

¹⁴ Na obra o termo é metafórico e empresta sentidos de sua definição nas ciências exatas. Neste caso, um vetor seria uma força que concentra direção, intensidade e sentido definidos e com esta compreensão Sousanis busca explicar que a experiência no mundo está à mercê de uma variedade grande de estímulos (possuidores de intensidade, direcionamento reflexivo, cada qual alocando-se em áreas com coordenadas específicas).

incentivo a autonomização, a autêntica busca individual que conecta a experiência em redes imprevistas e a partir de fontes não impostas.



Figura 11: Página 144 de *Desaplanar*. A figura-página reflete sobre o equívoco de pensar a educação (enquanto movimento de ampliação do pensamento) a partir de perspectivas dominadoras e formatadoras. Sousanis utiliza, no desenvolvimento do raciocínio, texto de Paulo Freire (1987) e referências a obra de Baum (2020), “O mágico de Oz”.

Para ampliar a compreensão do que explora na reflexão, Sousanis sobrepõe ao texto de Paulo Freire referências visuais que remetem a obra de Baum (2020), “O mágico de Oz”. Na história, como comentado anteriormente, Dorothy Gale é transportada, junto com o cão Totó, do Kansas até uma terra desconhecida, por um ciclone. Quando aterrissam, a menina cai em cima de uma bruxa, matando-a por acidente e, na sequência, se apossando de seus sapatos prateados. A partir de então, começa a procurar formas de retornar para casa. Na busca, recebe informações de que poderá obter ajuda com o “Mágico de Oz” e que, para reunir-se com ele, deve apenas caminhar pela estrada de tijolos amarelos até chegar à Cidade das Esmeraldas. No caminho, Dorothy encontra um Espantalho, muito ineficaz em seu trabalho, que sonha em ser inteligente e, portanto, busca quem lhe dê um cérebro.

Juntos seguem ao encontro do “mágico” e acabam por cruzar caminho com outro personagem, o Homem de Lata, um indivíduo enfeitiçado para perder a humanidade e que sonha em conseguir um coração de verdade. Os três seguem caminho até se depararem com um novo amigo, o Leão Covarde – que embora tenha tentado assustá-los, é o maior medroso. O desejo do Leão é encontrar quem possa dar a coragem que lhe falta. Juntos se encaminham para a Cidade das Esmeraldas onde esperam ter seus desejos atendidos pelo misterioso feiticeiro. Quando o encontro acontece, Dorothy descobre que o mágico é uma farsa – um humano que chegou até Oz em um balão desgovernado e utiliza truques circenses para enganar os habitantes do país. Depois de muitas aventuras, ainda que não seja mágico de verdade, o velhinho atende (supostamente) os desejos dos três amigos de Dorothy. Concede um diploma universitário ao Espantalho, um coração de seda recheado com serragem ao Homem de Lata, e uma medalha de coragem ao Leão Covarde. Para a menina, promete um retorno ao Kansas em um novo balão que ele irá construir. No dia da viagem, no entanto, Dorothy perde o transporte por causa de uma fuga inesperada de Totó. Desesperada, procura a bruxa Glinda, que lhe informa que os meios para sua libertação e retorno sempre estiveram com ela, são os sapatos pegos da bruxa morta no início da história.

O entrecruzamento entre o texto acadêmico-científico de Freire (1987) e o texto literário de Baum (2020), por sua vez, codificado em imagens, produz uma densa trama de significações. Dorothy, inesperadamente, é lançada em um novo universo de percepções, de experiência e, ainda que se interesse em entendê-lo, não imagina estagnar-se ali. Tão logo é possível procura transcendê-lo (romper as fronteiras daquele espaço fantasioso retornando a sua casa). Dorothy demonstra a atitude do movimento, da rejeição a estase que energiza a transformação mental em direção à novas dimensões. A primeira coisa que faz em Oz é encontrar e calçar sapatos que lhe sirvam para a jornada que pretende. Neste caso, os sapatos representam a autonomia e autenticidade na busca pela experiência e a estrada de tijolos amarelos simboliza o longo caminho que cada indivíduo trilha na construção de suas visões de mundo e formas de atuação no mundo. Dorothy é informada que para transcender ao universo de Oz necessita da ajuda de um grande mestre, um conhecedor de mistérios. O mágico da Cidade das Esmeraldas representa a figura do educador, mais amplamente, os processos educacionais. No caminho a menina encontra-se com três personagens, cada um

com desejos específicos que sintetizam o ferramental necessário para o desenvolvimento dos processos intelectuais e para a ruptura constante que leva a ampliação mental. Um cérebro (poder de articulação crítica na dupla ação hemisférica); um coração (capacidade de perceber o mundo através dos sentidos); coragem (habilidade de ação, de movimento constante em direção a novas formas de ruptura e novas dimensões do conhecimento). Quando encontram o “professor”, seus desejos são falsamente atendidos. Sousanis pretende, talvez, apontar para a ineficiência da educação formal nos moldes em que está concebida. Um processo que, ao invés de fomentar o alcance a campos cada vez mais amplos da experiência, limita e automatiza por meio do tecnicismo. Ao fim, Dorothy descobre que os meios para acessar outra dimensão (quem sabe até mais de uma) sempre estiveram em seus próprios pés, ou seja, o exercício de ruptura da experiência no enriquecimento dos processos mentais; a busca e desenvolvimento de ferramentas que permitam isto; o apagamento de linhas de circunscrição entre campos do conhecimento para expansão; não pertencem aos sistemas formais da vida, mas fazem parte das experiências individuais e das maneiras como as relações com o sensorio e a informação são administrados por cada um.

O argumento final de Sousanis se constrói no entrecruzamento de dois textos específicos – um acadêmico-científico e outro literário – mas também de sua sobreposição a variedade de outros textos e reverberações que foram produzidas durante toda a obra. O diálogo entre os subtextos que compõem *Desaplanar* é ininterrupto e acontece em diferentes níveis. O trabalho é um texto formado de uma rede de interconexões entre diferentes textos, diferentes campos do conhecimento, em diferentes níveis de organização, diferentes códigos, que entrecruzam-se todo tempo metaforicamente. A heterogeneidade semiótica de *Desaplanar* é rica e complexa, pois o processo de inserção de um texto no outro – e em *Desaplanar* isto é sistêmico – gera complexos modos de operação e prolíficas significações (LÓTMAN, 1999, p. 97-98). Enquanto audiovisualidade mestiça, a obra apresenta uma textura peculiar, formada no constante movimento metafórico, na penetração e transposição de uma metáfora em outra, uma textura, como observam Laplantine e Nouss (2007, p. 25), de transmutação, progressão, flexões que tornam o texto uma estrutura sempre em curso de realização, ademais de possibilitar a emersão de uma dimensão poética sobre os variados textos em conexão. O resultado do trabalho de Sousanis

é um texto que se revela como grande metáfora para os processos do pensamento, por sua vez, uma estrutura que funciona – ela própria – metaforicamente. Nisto seu texto se faz metatexto, se apresenta como ferramenta de seu próprio deciframento. **Desaplanar** faz entender que matemática, biologia, filosofia, literatura, cultura pop, tudo é poesia, pois o pensamento é poético.

O trabalho de Sousanis, como texto altamente organizado, demonstra que inumeráveis são as formas de acessar o mundo, que sempre há novos modos de conhecer, de romper barreiras rumo a expansão do sensório, de fazer crescer a constelação de relações possíveis no processamento das informações. Em um mundo que avança na construção de ferramentas e formas de comunicação mais fragmentárias, não lineares, múltiplas em suas filiações, Sousanis apresenta respostas àqueles que consideram a intuição e a imprevisibilidade caminhos pouco confiáveis para a ciência. **Desaplanar** demonstra que explorar conceitos complexos pode sim ser espaço de formas comunicacionais mutantes, fragmentárias, experimentais e que, enquanto texto, estas formas revelam-se potentes e autônomos espaços de interação social na pós-modernidade.

2.3 QUOUSQUE EADEM? (OR A SELF-PORTRAIT): A “IMAGEM-CONCEITO” E O TEXTO PENSAnte

Quando Lótmán (1998, p. 8) fala sobre o texto como um “dispositivo pensante” altamente organizado se refere a estruturas de um sistema cultural que, em seu processo de “fazer comunicar”, organizam-se a partir de uma complexa rede de interação entre textos que – ainda que se conectem por semelhança em algum de seus aspectos de expressão – possuem níveis de distanciamento (diferenças) que lhes permite, ao traspassarem-se, produzir combinatórias imprevisíveis, sentidos novos e pouco esperados, resultados “não” dados. São estruturas multilinguísticas codificadas muitas vezes, não podendo ser observadas a partir da perspectiva individual das linguagens que as compõem, pois, neste sentido, tornam-se incompletas, as partes revelam apenas fragmentos da informação que o

encontro tem potencialidade para produzir. Um texto construído dentro desta complexidade possuiu uma rica heterogeneidade semiótica – uma memória que agrupa os diversos sentidos convencionados trazidos individualmente ao encontro, mas na interconexão entre eles é capaz de gerar novas instâncias informacionais que se incorporam a cadeia de comunicação do sistema atuando de forma inteligente. Ou seja, no entrelaçamento de mensagens estruturadas (codificadas) em diferentes linguagens, “raciocina” e “fala” ativamente por meio de uma codificação própria, relaciona-se no espaço semiótico em interlocução inteligente – pois apresenta nova informação, interrogando indivíduos e estruturas, sendo questionado de volta, e devolvendo-se ainda mais rico ao demonstrar que sempre “sabe mais”. São textos altamente organizados capazes de converter a textura peculiar de seu funcionamento em reservas políglotas, e passam a conversar/atuar expansivamente em espaço-tempo sem determinação.

A partir desta argumentação é possível pensar o curta-metragem *Quousque eadem? (or a self-portrait)*¹⁵, de Tzuan Wu, enquanto texto pensante, interlocutor autônomo da cultura. O filme faz chocarem-se em sua construção uma série de registros audiovisuais captados enquanto um diário pessoal, caseiro da rotina do cineasta, a outros arquivos videográficos coletivos e a diferentes textos filosóficos e descritivos apresentados verbalmente em sobreposição às imagens. Seu resultado é um tipo de ensaio filosófico sobre a experiência individual como ciclo de repetições da experiência coletiva-histórica e de ambas enquanto rede de conexões entre memória, percepção visual, e a capacidade de reproduzir, por meio de tecnologias, tudo isto em visualidades. Para Tzuan, a apreensão visual do mundo enquanto memória e a transformação destas impressões em novas visualidades representa elementos remanentes de uma experiência sensorial circular. Como indivíduos, somos aquilo que apreendemos e só podemos apreender aquilo que somos, de modo que, na “tela” da vida, nada há de novo. O título do curta, como já mencionado anteriormente, é uma referência ao ensaio de mesmo nome escrito por Cioran (1989), que em tradução livre seria algo como “quanto tempo mais (devemos aguentar) as mesmas coisas?”. O trabalho de Cioran (1989, p. 175-176) carrega um tom bastante desiludido, niilista, enfatizando a vida enquanto um amontoado de processos repetitivos, automatizados, ausentes de sentido, angustiantes exatamente por funcionarem dentro de

¹⁵ Filme pode ser acessado em: <http://tzuanwu.net/Quousque-eadem-or-a-self-portrait>

circunscrições que os indivíduos não podem (ou não querem) romper, por rotinas que nunca mudam ou agregam significado à existência. Há um cinismo irônico e venenoso nas reflexões do filósofo que convidam a apatia, alienação, suicídio, passividade, depressão. Ao mesmo tempo, o trabalho de Cioran (em toda a extensão do livro citado) é, de alguma forma, contraditório, pois ainda que suas reflexões ataquem tudo que é normalmente aceitável na vida prática, toda a existência convencional, nas entrelinhas aponta, ele mesmo, para o paradoxo de que ao perceber a “ilusão universal” desta “farsa da existência”, não há audácia humana suficiente para rejeitar a convenção e suprimir-se. O homem continua trabalhando, amando, pensando, criando, se sacrificando para nada, a despeito de seu entendimento sobre a inutilidade disto.

Embora Tzuan não apresente intenções de reiterar o tom pessimista do texto, ou a impotência quanto ao processo cíclico humano, ele mesmo afirma que o sentido de repetitividade na impermanência que é apresentado no trabalho de Cioran (1989, p. 175-176), faz eco ao filme que construiu. Ao nomear seu trabalho em referência ao ensaio do filósofo e tomar como base de sua construção argumentativa captações audiovisuais de sua própria rotina (sem nenhum padrão ou lógica de imagens), o cineasta refaz ambos os textos. Recodifica a informação que chega ao espaço de semiose (seu filme), estruturada enquanto texto filosófico, para agregar-lhe novas camadas de significação em um processo de verticalização com dados descritivos de uma rotina humana qualquer, codificados videograficamente. Assim, se insere no espaço de interconexão uma nova informação, uma nova variável: a experiência sensorial humana cíclica a partir de sua capacidade de se perceber e se repetir por meio de visualidades, e a ideia de que, talvez, exista algum sentido no ato da repetição. Quando o espectador se encontra com o trabalho de Tzuan, há um desconforto de difícil descrição; da anarquia e ilogicidade que emerge no entrelaçar dos textos que lhe compõem, nasce uma textura de impactos inesperados em que a interlocução se enriquece e fertiliza novos sentidos. Ao criar um espaço de intensa conexão, manipulação estética e movimento entre formas e dados, o filme destila ritualismos coletivos e individuais recodificando-se em uma complexa rede que “pensa” autonomamente. O cinema do taiwanês é riqueza de processos e, da perspectiva de Lótmán (1996, p 55), texto altamente organizado. Ao passo que, como já analisado no capítulo anterior, revela-se estrutura mestiça por consumir-se a partir da confluência e constante interpenetração de variados

elementos, na alternância da funcionalidade de suas partes e em movimentos de refração e ressonância que ampliam os sentidos individuais de suas partes.

Ainda que o filme conduza uma apreensão levemente caótica e sem encadeamento lógico, é possível dizer que o trabalho se divide em cinco diferentes partes “conceituais”, sem respeito a qualquer tipo de linearidade. Esta construção desconexa aproxima-se, de muitas formas, da montagem contrapontística enquanto técnica cinematográfica, teorizada por Eisenstein (2002). Um dos aspectos das teorias cinematográficas e experimentais do russo é a ênfase em uma montagem que se constrói a partir do “conflito”, no contraponto entre elementos óticos ou/e sonoros (EISENSTEIN, 2002, p. 60); no conflito entre variações proporcionais, gráficas, de volume ou iluminação dentro do quadro (EISENSTEIN, 2002, p. 43); no processo de choque e sobreposição de textos audiovisuais diversos para, na composição, explorar todas as possibilidades de significação do encontro e produzir sentidos que transcendam aos das visualidades projetadas EISENSTEIN, 2002, (p. 70). O jogo de sentidos que Tzuan faz emergir de seus filmes, através da montagem, não nasce de uma narrativa linear, da contiguidade, mas se produz de relações analógicas entre elementos que – seja por parentesco de forma, de informação, por relações de oposição ou na disposição com que são manipulados durante a composição dos quadros – revelam aspectos de similaridade (em algum nível) e a partir deles se interconectam. Pignatari (2004, p. 166), observa que a contiguidade (própria de sistemas linguísticos ocidentais) procura estabelecer relações de causa e efeito, mas na analogia, na associação entre elementos que se encontram e se ligam através de similaridades, as relações que se criam são de outra natureza, bem como sentidos e raciocínios gerados carregam maior profundidade.

Pensemos estes aspectos quando observados já no primeiro “bloco” conceitual do filme, representado pela figura 12. Durante toda a extensão do trabalho, Tzuan opta pelo uso de cores esmaecidas, levemente embaçadas e, sobre as imagens movimentando-se na tela, é aplicado o efeito de “vinheta” – escurecendo os cantos da imagem a fim de enfatizar (em um recorte circular) as informações mais centrais no espaço da tela. A intenção destas manipulações sobre o texto videográfico é fazer compreender o movimento de câmera nas projeções enquanto o movimento ocular e as imagens projetadas a partir deste movimento como construção mental que interliga o sensório e o apreendido para sintetizar raciocínios. A tela se torna olho, o filme converte-se em emulação da teia de interseções e sinapses

cerebrais e o espectador se se apossa deste mecanismo (“olho-câmera”/pensamento-projeção”) em tradução para, ele próprio, tecer sínteses a partir de então. Emergindo de uma ambientação sonora onírica (suave, de sonho) o olho-câmera desperta para observar uma sequência de luzes apresentadas em caleidoscópio, como em um primeiro contato com a luz depois de um longo período de escuridão. Nas variações projetadas pelo caleidoscópio sobrepõe-se imagens de outros olhos (estranhas e embaçadas). Na sequência, o olho-câmera se movimenta captando pequenos detalhes ao redor, focando-se nas minúcias do cenário que vão intercalando-se entre micro-segundos de escuridão (como um olho que pisca). A cada nova abertura do olho-câmera o foco se detém em um diferente detalhe, e as proporções dos objetos captados vão tornando-se, gradativamente, maiores. Da parte de um corpo indistinto e pouco nítido, migra-se para o tórax de um boneco, então para o movimento mecânico e antinatural do olho do brinquedo piscando; na sequência para uma cena em que a face completa pode ser vista e, de repente, as imagens se ampliam para mostrar um agrupamento de bonecos paralisados. O intercâmbio entre as diferentes tomadas e o conflito de proporção e iluminação que vão tecendo-se no decorrer do trecho remetem ao tipo de “gramática” fílmica proposta por Eisenstein (2002, p. 67), em que pela justaposição e sobreposição de fragmentos (não contínuos) na montagem se constroem associações psicológicas, intelectuais, para produzir efeitos de sentido – narrativos e emocionais – não explícitos pela sequência. Neste caso, a sensação de se estar apreendendo o ambiente ao redor por meio do olhar, e a própria percepção deste mundo, desta existência, enquanto processo mecânico, artificial, reforçada no enfoque ao corpo como boneco.



Figura 12: Frames retirados de trecho entre 0'04'' e 1'06'' de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto trabalha o pensamento de Baudelaire e de Marx e Engels a respeito de um mesmo objeto: o caleidoscópio, sobrepondo-se a vídeos caseiros de Tzuan Wu.

Estes sentidos mencionados se acentuam pela sobreposição que é adicionada às cenas de uma narração (na voz do próprio cineasta) que inicia uma explanação a respeito da visão de Baudelaire quanto à "modernidade". O áudio observa que o francês considerou o caleidoscópio como um "ícone" do referido tempo histórico, o símbolo de um indivíduo que existe em múltiplos fragmentos e que performa-se em todos eles. No caleidoscópio toda subjetividade e desejos individuais, todas as possibilidades existenciais se derivavam em oportunidades através de novas fragmentações, novos arranjos, novas formas de ver¹⁶. À reflexão sobre o caleidoscópio de Baudelaire, o narrador insere um contraponto ao verbalizar o pensamento antagônico sobre o tema que Marx e Engels formularam. Para eles, o caleidoscópio nada mais é que a prova de que nada de novo surge na existência. A multiplicidade preconizada pelo caleidoscópio, que tanto seduziu Baudelaire, não passava de um engano, um truque de espelhos que, longe de produzir algo novo, repete uma única imagem¹⁷. O que se segue a esta primeira sequência narrativa do filme é um corte brusco e ao espectador o olho-câmera insere (de forma embaçada) um corredor cheio de portas abertas que se repetem até o infinito. Sobre este trecho do vídeo sobrepõe-se o som de um projetor antigo de cinema rodando seu rolo, e o olho-câmera segue captando diversas imagens de olhos: humanos, de animais, olhos de brinquedo.

¹⁶ A referência feita a Baudelaire por Tzuan foi retirada do trabalho de Jonathan Crary (1990). A referência para o texto de Crary pode ser encontrada no ensaio de Baudelaire "O pintor da vida moderna" (2010).

¹⁷ A referência feita a Marx e Engels por Tzuan foi retirada do trabalho de Jonathan Crary (1990). O texto de Crary se embasa no livro "A ideologia alemã", de Engels e Marx (1963).

O argumento que Tzuan intenta construir, neste primeiro momento, traz para um espaço de encontro diferentes textos que, na diversidade de suas formas e especificidades de abordagem, tratam da questão do fragmento, da percepção do “eu”, dos processos de automatização da vida e impotência humana frente a eles, e dos mecanismos visuais (biológicos ou tecnológicos) enquanto captadores e reprodutores destas impressões em um ciclo permanente. Textos sobre a modernidade, apresentados sob o código sonoro, chocam-se com fragmentos videográficos descontínuos do cotidiano do cineasta – fragmentos que, pela montagem, tornam-se metáforas do automatismo da existência e símbolos da apreensão e reprodução do mundo pelos sentidos (biológicos e artificiais). Este conflito entre partes atualiza os textos do encontro; se Baudelaire, Marx e Engels referiam-se a um contexto histórico já transposto; a rotina de Tzuan videografada ressignifica as reflexões filosóficas tornando-as relevantes e – em uma tradução que as descola do tempo histórico – aplicáveis ao tempo presente. As partes em interconexão guardam entre si aspectos de parentesco (seja no código, nos dados, nas formas – ainda que em alguns casos tais semelhanças configurem-se em posições de oposição) que só se revelam quando conectadas na sequência. O encontro na tela e o atravessamento realizado a partir dele no texto base sob o qual Tzuan pretende tecer entrecruzamentos – o trabalho de Cioran – é o movimento chave do descolamento, desconectando as partes de seus contextos e convenções para reconectá-las em combinatórias inesperadas. Uma modelização que se constrói através da montagem, intervenções gráficas sobre as cenas e o cruzamento de variados textos da cultura em uma nova textura de significações.

Estes encontros e recodificações multilinguísticas, a textura de relações complexas resultantes deles (que se destaca sobre o fundo da linguagem cinematográfica) se forma de elementos que, como observa Lótmán (1998, p. 7), ainda que retirados das convenções de seus funcionamentos específicos e aparentando um “funcionamento anômalo”, ao serem inseridos em novo processo de modelização, e no exercício de traspassamento a que se submetem e também realizam, transformam-se em ricos mecanismos geradores de novas mensagens, textos. Passam a funcionar – enquanto interlocutores da cultura – a partir de intrincadas e novas formas de estruturação, e as camadas de adensamento promovidas na interconexão revelam-se inteligentes, capazes de interrogações imprevistas e respostas inesperadas. Este pequeno excerto de filme observado, uma primeira parte conceitual

apresentada ao espectador e que permanece aberta aos atravessamentos que virão, dá sinais de que o campo de significações em que o filme intenta transitar, a rede de diálogos que pretende propor é expansiva e imprevisível, revelando – neste primeiro momento – apenas vislumbres das linhas pelas quais a interlocução poderá ocorrer. O essencial do filme de Tzuan nunca chega de forma instantânea, com um simples olhar para a tela, mas a partir do entendimento de um movimento de mestiçagem que, como observam Laplantine e Nouss (2002, p. 86) e Pinheiro (2009, p. 10 e 11), entrelaça internamente formas e textos em uma urdidura de sentidos ininterruptos, uma sintaxe mosaicística, uma relação de compósito. O filme, também na aproximação às propostas teóricas de montagem de Eisenstein (2002, p. 69), revela-se texto enquanto produto do acúmulo de entrecruzamento das imagens apresentadas descontinuadamente, como partes (aparentemente) desligadas, mas que conectam-se nas sensações que inspiram, constituindo, ao fim, um conjunto (não exatamente estável) de conceitos/percepções a se interiorizar.

O segundo “bloco” conceitual apresentado pelo filme, representado pela figura 13, se inicia com o mecanismo olho-câmera agora completamente desperto (com o efeito da vinheta mais aberto) e as imagens, ainda em cores esmaecidas, intercalam-se entre nitidez e embaçamento. As cenas continuam a exibir, aleatoriamente, a rotina do cineasta, concentrando-se, neste momento, em captações feitas no espaço interno da casa (quarto e banheiro). A ambientação sonora centra-se nos sons produzidos pela interação de Tzuan com os objetos em cena e sua movimentação pelo espaço (porta que se abre, papéis amassados, passos pelo corredor, queda de objetos no chão, acionamento de um player musical). A sensação evocada é de relaxamento, familiaridade, intimidade, privacidade. O olho-câmera não se preocupa em apreender o ambiente em um plano aberto. A sequência é construída na variação de cenas que captam detalhes do ambiente e dos objetos em variadas proporções. Partes de uma estante, foco em pedaços de brinquedos (extremamente embaçados pela proximidade da câmera com o objeto); bonecos na janela, caixas e potes de remédios no banheiro, partes de um lençol estendido sobre a cama. Cada uma das imagens aparece em sequência não lógica e se intercala com um momento brevíssimo de escuridão (como um olho que pisca). Já neste aspecto da construção fílmica se apercebem mecanismos de montagem eisensteinianos (EISENSTEIN, 2002, p. 60). O intercâmbio entre os objetos que entram em cena, o conflito entre as proporções captadas

destes objetos e do espaço, a sobreposição de variados ângulos de enquadramento, culminam por promover uma noção total do espaço (físico e psicológico) que se deseja explorar.

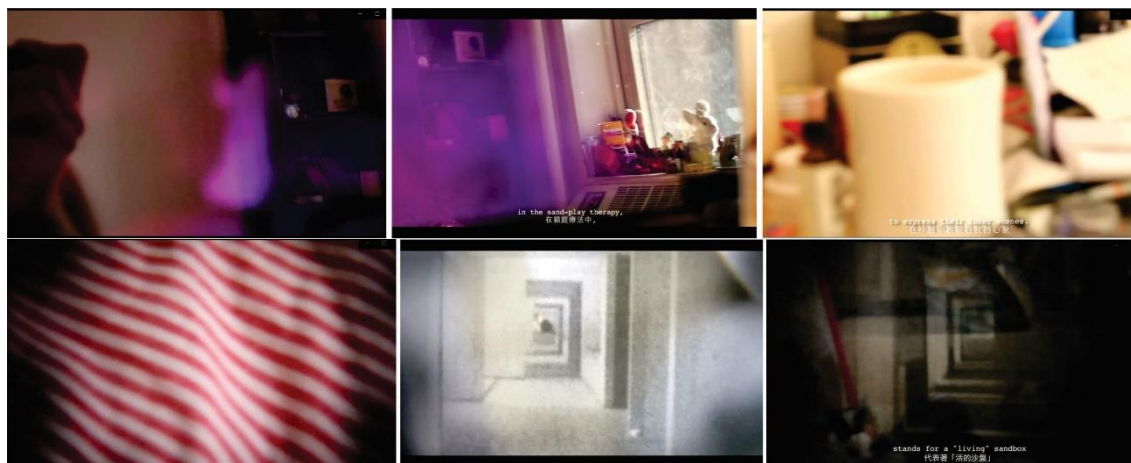


Figura 13: Frames retirados de trecho entre 1'38'' e 2'32'' de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto trabalha a captação e compreensão do mundo, de si e do outro por mecanismos visuais e a apreensão das projeções alheias enquanto reflexos de si mesmo.

Ainda no jogo de confronto entre as partes visuais, Tzuan insere, em alguns momentos, a imagem do corredor infinito cheio de portas (já utilizado no bloco anterior) e sobre ele fotografias de seu próprio arquivo (que mostram cenas pessoais ou familiares) acompanhadas do som da projeção de um rolo de filme. O encontro entre todos estes fragmentos (justapostos e sobrepostos) resulta em uma enunciação que vai construindo-se a partir de uma rede de associações psicoemocionais e intelectuais. O uso da câmera enquanto emulação do mecanismo visual; a montagem a partir de fragmentos sobrepostos (em cores esmaecidas e sem nitidez – simulando o funcionamento das redes cerebrais de percepção); a sobreposição de arquivos fotográficos à gravações em vídeo do cotidiano, acompanhadas do som da projeção (símbolo do processamento de imagens captadas dentro de algum tipo de organização que produza entendimento) fazem emergir intelectualmente, por conflito no espaço da tela, um dos aspectos da tese que o cineasta intenta construir: o filme revela-se como simulação de um processo biológico de percepção do mundo, do “outro” e do “eu”; ao passo que esta percepção construída é, ao mesmo tempo, projeção – via aparatos técnico-visuais – das partes do “eu” para o “outro” e para o “mundo”. O elo

entre as partes do encontro, uma das fontes de associações que se constroem, é o ato de perceber e projetar pela visão (biológica ou tecnicamente).

A percepção de que há uma mudança de foco conceitual no novo conjunto de imagens, se anuncia através da narração que acompanha as cenas, agora completamente diferente (e sem conexão aparente) com os textos apresentados na primeira parte do filme. Sobre as imagens que se entrelaçam – nos moldes analisados acima – agrega-se nova informação sonora, expressa pela voz do próprio cineasta. Abandona-se Baudelaire e Marx, para falar sobre "Terapia da areia" (*Sandplay*). A técnica em questão, desenvolvida por Dora Kalff (2003), faz parte do conjunto de processos analíticos de viés Jungiano¹⁸ da psicologia. Kalff, que teve como mentores o próprio Carl Jung e a médica inglesa Margaret Lowenfeld, acreditava que ao criar cenários dentro da caixa de areia um indivíduo poderia revelar conteúdos traumáticos e conflitivos do inconsciente, expressando mundos arquetípicos e intrapessoais. O conteúdo narrado por Tzuan, insere às cenas explicações sobre o processo terapêutico criado por Kalff¹⁹ (2003, p. 9) ao afirmar que, neste tipo de tratamento, o paciente é convidado a colocar na areia (que fica em um vaso sanitário) brinquedos que representem suas cenas internas. A narração explica que os brinquedos escolhidos e a quantidade escolhida são de extrema importância para a análise que o terapeuta realiza. A inferência feita por Tzuan a respeito do processo é de que a escolha dos brinquedos, seu posterior arranjo na caixa, sob a observação do terapeuta, acabam sendo (ao terapeuta) um reflexo de sua própria mente. Enquanto o paciente tenta expor suas cenas mentais, estas fariam eco às do terapeuta que (em sua análise do outro) passa a refletir a própria mente sobre aquilo que absorve. Tzuan pergunta: "a quem pertencem as imagens que resultam na areia ou na análise?".

A informação narrada agrega novas camadas de significação às imagens que se conectam nas cenas do excerto. Observar a montagem das visualidades na sequência, sob a perspectiva do texto explorado pela voz do cineasta, direciona a certa compreensão de que o espectador está diante da caixa de areia que revela as cenas interiores de Tzuan, construída dos fragmentos captados de sua rotina e posicionados por ele na tela enquanto

¹⁸ Carl Jung (1875-1961), psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Ramo da psicologia que estuda mais a fundo a mente humana, nomeadamente o consciente, o inconsciente e a relevância do passado e dos traumas no comportamento de um dado indivíduo.

¹⁹ Explicações amplas sobre o método podem ser consultadas no trabalho de Kalff (2003).

percepção de si mesmo. No entanto, esta paisagem se apresenta – ao ser captada e projetada por este mecanismo olho-câmera/pensamento-projeção, que simula os processos de percepção do espectador – como apreensões específicas daquele que assiste, passando a refletir, no processamento das significações, as próprias experiências do espectador. À câmara escura, enquanto aparato tecnológico que processa em registros imagéticos as interações da luz sobre as coisas que são captadas pelas lentes, compara-se o cérebro e o sistema nervoso que processa interações da mesma natureza, apreendidas pela visão e demais sentidos, em conjuntos de imagens informacionais e as interconectam com outros dados da memória em sinapses geradoras de novas significações. Neste sentido, revela-se o raciocínio que o cineasta pretende construir no decorrer do filme, quando por meio dos atravessamentos que realizam-se no encontro dos textos em áudio e vídeo – nesta parte conceitual específica e na interconexão das duas partes conceituais até então desenvolvidas – faz emergir a ideia de que um indivíduo é resultado de uma combinação de inumeráveis fragmentos alheios captados pelos sentidos, processados pelo cérebro e devolvidos, enquanto expressão individual, para o mundo, sendo nada mais que reflexo de tudo que, outrora, já foi projetado por outros. O próprio jogo comparativo que faz da câmera e projeção um emulador da percepção visual e processamento cerebral de dados, remete a reflexões feitas por McLuhan (2000, p. 158 e 159) quando afirmou intensa semelhança da câmera e projetor ao processo cognitivo humano. O autor observa que a construção de sentidos (conhecimento) humano se dá na interiorização dos aspectos exteriores do mundo em uma rede de ligações sensoriais e ação de faculdades internas que recriam a existência a partir de perspectivas individuais; ao passo que a câmera interioriza o mundo exterior e o projetor o apresenta em combinações organizadas de modo a reimaginar a existência. Há, em ambos os processos, um elemento intelectual.

Uma análise a partir destas perspectivas revela um caminho intencional de Tzuan de, no decorrer do filme, fazer compreender a tese de uma existência (tanto coletiva quanto individual) repetitiva, cíclica, que se forma no ato de perceber o “outro” em suas projeções e ressignificar estas percepções em uma auto-versão que, em tempos de avanços tecnológicos e ferramentas visuais cada vez mais paramentadas, é projetada, também, por estes mecanismos visuais que passam a agir enquanto extensões do próprio corpo e intelecto humano. O trabalho de montagem desenvolvido pelo cineasta revela mecanismos de

tradução complexos entre as partes, fazendo interagir diferentes sistemas de signos, os modelizando em novos conjuntos informacionais a partir de um tipo de organização paratática e icônica (PIGNATARI, 2004, p. 178). As relações entre os fragmentos e textos que se interconectam, também entre os diferentes excertos conceituais que o filme apresenta, carregam aspectos de similaridade que só serão completamente apreendidos ao fim da narrativa audiovisual. Significados que se criam por meio de relação de similaridade são icônicos, mas o ícone não se resume, fundamentalmente, apenas a uma relação de similaridade direta. Estas relações de semelhança podem derivar-se para outras relações que se desdobram em uma espécie de dependência (inter-relações), formando tipos especiais de ícones: os diagramas. Pignatari (2004, p 179), citando Peirce, explica que uma propriedade distintiva da iconicidade não é a semelhança que se percebe entre o signo e o que ele significa, mas sim a possibilidade de novas descobertas sobre o objeto por meio da observação das características do signo em si mesmo. Um diagrama (a descoberta das novas possíveis relações entre as aparentes – e não tão aparentes – relações) é, para ele (Peirce), um tipo realmente fértil de raciocínio.

No diagrama – formação de um conjunto de relações de similaridade co-dependentes entre elementos que podem, inicialmente, não aparentar qualquer relação (PIGNATARI, 2004, p. 72) – experimenta-se e gera-se sentidos, ideias. Por sua vez, diagramas também são espaços repletos de subjetividade, férteis campos fruidores, em que a partir de relações paramórficas²⁰ germinam-se sentidos que ultrapassam as convenções (da forma e da significação) com as quais seus componentes inseriram-se na relação. De modo que ***Quousque eadem? (or a self-portrait)*** pode ser entendido enquanto um diagrama sobre formas de percepção e reprodução de sentidos coletivos e individuais. O trabalho de Tzuan é diagramático e um texto intelectualmente complexo. Como audiovisualidade mestiça, sua estrutura diagramática, é o que permite certa urdidura ininterrupta de sentidos, um espaço criador fértil, amplo e indeterminado, a capacidade de fazer nascer – do conjunto de relações que se estabelece no encontro – algo que não estava nos termos em presença (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 33 e 71). O filme de Tzuan, enquanto audiovisualidade mestiça, faz adensar os processos intertradutores e há conseqüente enriquecimento

²⁰ Metáfora emprestada da Geologia. Na minerologia (sub-área da Geologia) o paramorfismo (ou alomorfismo) é o processo de transformação de um mineral em outro sem que haja mudanças na composição química. Ou mesmo a existência de dois minerais completamente diferentes na forma, mas que apresentam composição equivalente.

informativa a partir de relações analógicas que se criam, possibilitando a formação de uma sintaxe (texto) altamente organizada.

O que se segue a este excerto explorado é um novo bloco conceitual – representado pela figura 14. A mudança pode ser observada por meio da inserção de uma tela negra por breves segundos e o início de uma nova narração por parte do cineasta. A sequência de imagens apresentadas carece de nitidez, mas continua sob o efeito da vinheta, remetendo à ideia do “olho-câmera”. Volta à cena o corredor infinito e, sobrepondo-se a ele, o som da projeção de um rolo de filme. A tonalidade do filme também é obscurecida e o olho-câmera perambula bruscamente por diversos pontos da tela de forma completamente desfocada. Por alguns instantes, fixa-se na imagem de um pardal, seguida pelo registro fotográfico de arbustos aleatórios, para então, alternar-se entre segundos de escuridão e fotografias de desconhecidos. A proximidade do olho-câmera com os objetos captados impede que as imagens sejam apresentadas nitidamente. O áudio que acompanha a sequência nada tem a ver com o anterior, o texto agora explorado é sobre pássaros. Tzuan comenta que pássaros conseguem ver mais cores do que os humanos e sua memória, em geral, também é mais precisa. As reflexões em áudio observam que um pardal consegue memorizar todos os fragmentos de uma música qualquer para, então, repetir estes pequenos fragmentos sonoros em novas combinações musicais. Cada fragmento armazenado se torna, nas palavras do cineasta, unidade informativa de um acervo musical, praticamente, infinito, visto que o pássaro os mantém para sempre na memória e conseguiria utilizar cada pequeno excerto memorizado em combinações sempre novas. O narrador termina o bloco conceitual dizendo (em sobreposição à sequência de fotos desfocadas e segundos de escuridão): “os animais têm a capacidade de identificar diferentes símbolos, mas apenas a humanidade pode identificar estes símbolos e utilizá-los para se referir uns aos outros”.

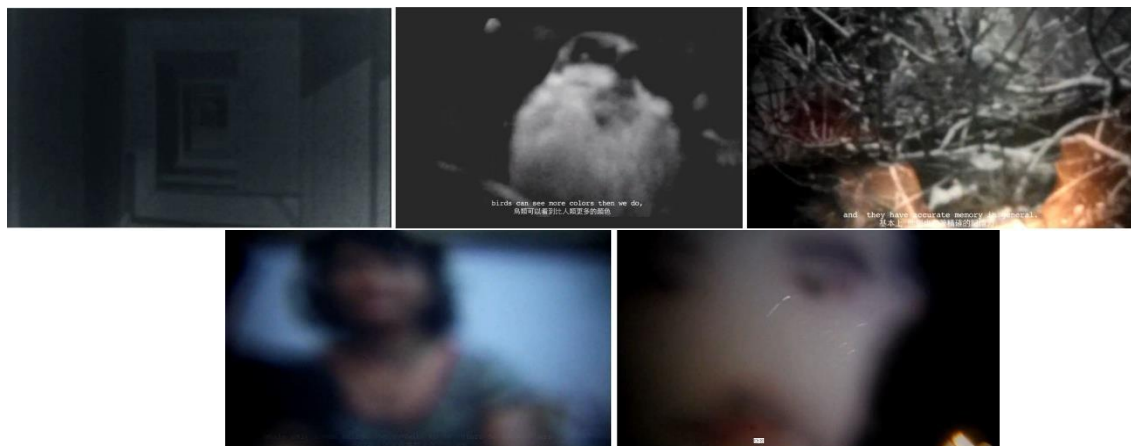


Figura 14: Frames retirados de trecho entre 2'40'' e 3'22'' de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto compara a capacidade de articular sentidos através dos signos entre pássaros e humanos.

A construção fílmica que Tzuan realiza neste bloco conceitual, ao sobrepor aos variados fragmentos imagéticos (pouco nítidos e não organizados em continuidade) um texto sobre percepção, memória e articulação sógnica, propõe um exercício comparativo entre racionalidade e automatismo. Embora tanto a percepção quanto memória dos pássaros seja mais acurada (possibilitando captar em maiores gradações), bem como sua capacidade de armazenamento pareça superior, o uso feito da informação assimilada por eles em novas expressões acontece de forma automática, que repete os fragmentos em colagem semi-mecânica. Os pequenos trechos musicais são repetidos exatamente da forma com que foram percebidos, ainda que em diferentes sequências no decorrer do tempo. Com os humanos, a percepção e a memória (talvez não tão precisas) são mais subjetivas e possuem maior acuidade, o assimilado é processado em um exercício heurístico que coloca em relação o apreendido e uma rede de significações anteriores, promovendo uma combinação intelecto-sensorial, portanto, uma atividade racional. A reprodução do percebido acontece, também, pelo acesso a memória que, por sua vez, mais que atuar enquanto banco de dados é capaz de ressignificar estas apreensões para promover combinações que fogem a literalidades, que ampliam-se por associações sugestivas transformando-se em novos signos que servem ao propósito da construção individual e de rearranjos das formas relacionais com o coletivo. Neste sentido, a percepção, memória e reprodução em pássaros possui maior acurácia (precisão, exatidão, mensuração mecânica), ao passo que nos humanos é repleta de acuidade (perspicácia, argúcia, sutileza sensorial, inteligência).

Este excerto do trabalho de Tzuan, além disto, direciona para uma compreensão de que o homem – por meio das faculdades que lhe concedem apreensão inteligente e subjetiva – é capaz de desenvolver aparatos de percepção e memorização artificiais, o que lhe permitiria superar a capacidade de armazenamento de outros animais e utilizar estas ferramentas e os arquivos que delas resultam para ampliar o próprio entendimento do mundo, dos indivíduos e o trato em relação ao outro. O ato de ser capaz de, intelectualmente, reconfigurar signos ou de criar ferramentas passíveis de perceber, memorizar e atuar enquanto mecanismos geradores de novos sentidos, torna o homem um repositório informacional bem mais complexo que os animais. Quando Tzuan coloca na sequência fílica uma série de fotografias, “percebendo-as” através da câmera e refletindo em áudio a respeito das diferenças da apreensão entre homens e pássaros, revela que o processamento da informação, a rede de caminhos intelecto-sensorial humana é uma estrutura biológica e tecno-artificial indissociável. A atividade de apreensão e reprodução de sentidos acontece em um sistema em que cooperam os processos biológicos tanto quanto os aparatos tecnológicos. As faculdades intelecto-sensoriais humanas se estendem através das ferramentas tecnológicas criando um espaço rico de circulação em que os fragmentos info-sensoriais transitam, se transformam e se reproduzem. O próprio filme atua enquanto metacódigo para a tese que ele pretende demonstrar, pois simula o processo biológico de captação (olho-câmera) e processamento de dados (pensamento-projeção) por meio de aparatos tecnológicos visuais. A câmera atua enquanto mecanismo visual artificial da percepção, a projeção como reprodução visual da informação processada (tal qual o pensamento), a fotografia e os registros videográficos são utilizados enquanto memória visual artificial.

Por outro lado, o excerto do filme em análise – enquanto exercício metalinguístico – deixa evidente, novamente, sua estrutura diagramática pois, por meio de uma montagem que Eisenstein (2000, p. 151) denominou de conflitiva, combinatória e acumulativa (consumada na sobreposição e justaposição de fragmentos, no contraste entre luz/sombra, nitidez/embaçamento, nas variações de proporção) constrói um raciocínio a partir de uma rede de relações associativas, co-dependentes. Relações análogas que, como observa Campos (2000, p. 86), buscam encontrar em elementos dissimilares aspectos de similaridade. O resultado é intelectual, não representando a soma dos elementos que se

encontram, mas um produto, um valor de outro grau (EISENSTEIN, 2000, p. 151), um conceito que nasce na associação e que não poderia ser evocado pelas partes isoladas. O filme de Tzuan opera por semiose icônica (formação de sentidos que se dá na articulação de percepção da similitude e contraste), e embora em um primeiro momento pareça caótico, ilógico, na junção dos vários “dissimilares”, a sequência revela relações de parentesco pouco esperadas, imprevisíveis. Campos (2000, p. 86) enfatiza que analogias não convencionais são capazes de fazer desprender relações que significam em profundidade. Como texto da cultura, sua estrutura diagramática, fomentadora de relações intelectuais, dialógica, configura-se um processo de modelização avançado, pois organiza a informação em um modelo de compreensão que se utiliza de diferentes ações tradutoras, fugindo totalmente de esquematizações automáticas e produzindo um espaço potente de sentidos imprevistos. É um texto “racional”, possuidor de uma liberdade e abertura fruidora (LOTMAN, 1998, p. 11) pois as relações que estabelece permite pluralidade de sentidos e ressonâncias.

É, também, na riqueza de seus processos tradutores que o trabalho de Tzuan – enquanto texto da cultura, e em seu funcionamento diagramático – se potencializa como audiovisualidade mestiça. Laplantine e Nouss (2007, p. 28 e 29) enfatizam a condição mestiça como movimento, relação entre partes que se encontram em enriquecimento mútuo, cooperação, complementaridade; um exercício de modulação (o fluxo de uma forma em outra) a fim de criar flexões, inclinações, atravessamentos. Ainda que as partes mantenham suas qualidades individuais, passam a funcionar uma na outra, crescendo seu valor informacional e permanecendo abertas à constante ressignificação. “A mestiçagem, antes de tudo, é devir”²¹ (LAPLANTINE e NOUSS, 2007, p. 30), configurando-se um local de constante movimento e transformação, abertura para caminhos imprevisíveis de significação. De forma que, *Quousque eadem? (or a self-portrait)* é, por suas características, audiovisualidade mestiça, texto da cultura organizado complexamente (nos atravessamentos de seus elementos, nos processos tradutórios que modelizam a informação em novos conjuntos de sentido), e funciona diagramaticamente (ao significar por meio de diversas relações associativas). Por fim, não se poderia deixar de observar que o trecho em análise, como já mencionado, joga com a escuridão permeando as cenas, talvez para referenciar a ideia de que o uso dos signos, por parte dos pássaros, é “cego”, automático e,

²¹ Versão em espanhol: “El mestizaje es, ante todo, un devenir”.

neste sentido, diferente da ação humana. Mas, ainda que o contraste entre existência²² mecânica e racional (inteligente) seja tema da discussão no excerto e, embora o cineasta atribua acuidade, inteligência, capacidade de manipulação dos signos para humanidade, esta constatação adquire outro significado na interconexão com os trechos anteriores e o texto base sob o qual o filme se desenvolve (o trabalho de Cioran). Pois, se o homem é capaz de perceber de forma racional e manipular, recriar os signos com que se conecta em função de contextos específicos, na visão de Tzuan um paradoxo se instala: a acuidade humana de percepção, que deveria tornar a existência um constante trânsito para o novo, revela-se como engrenagem de um processo cíclico do qual a humanidade não consegue desprender-se, uma atuação repetitiva, ainda que impermanente.

A sequência de imagens que segue ao excerto sobre pássaros, representada pela figura 15, emerge da escuridão, sinalizando o início de um novo bloco conceitual. Os sons que acompanham as cenas são ambientes, indicando movimentos do cineasta na manipulação da câmera enquanto captura as cenas, ou sua interação com os objetos no cenário, sobrepostos, esporadicamente, pelo som do projetor em funcionamento. O trecho extenso – quase quatro minutos – continua a trabalhar cenas do cotidiano de Tzuan e fragmentos videográficos capturados por ele em outros contextos (atuando, neste sentido, enquanto memórias artificiais). Sobre as imagens projetadas, o efeito de vinheta permanece, reforçando a comparação que o cineasta estabelece, já no início do filme, entre processos de percepção e reprodução biológicos e tecnológicos. A sequência é dividida em duas partes, no primeiro momento, sobre as imagens é inserida uma nova narração do cineasta, um novo conceito; no segundo momento, as cenas exibidas não recebem qualquer intervenção narrativa em áudio de Tzuan. O olho-câmera, capta, na primeira parte da sequência, as mãos do cineasta segurando um espelho sob o qual passam a refletir-se outros ângulos do espaço em que a cena acontece (impossíveis de captação direta pela câmera na posição em que está alocada). A proximidade entre espelho e câmera aumenta até o ponto em que o reflexo toma conta de todo o espaço da tela, mas as imagens não são nítidas, exatamente pelo acercamento. Há um corte e o cenário, antes apresentado através do espelho, passa a ser explorado diretamente pelo “olho-câmera”. Sobrepondo-se à sequência, a voz de Tzuan apresenta um novo texto, agora trabalhando conceitos da psicanálise freudiana.

²² Por existência, neste caso, se entende: 1) perceber o mundo; 2) se perceber no mundo; 3) atuar no mundo; 4) projetar-se para o mundo pela reprodução de signos.



Figura 15: Frames retirados de trecho entre 3'25" e 6'35" de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto trabalha, a partir de vídeos cotidianos do cineasta, o conceito freudiano de "screen memory" (em português, denominado de "lembrança encobridora", mas em tradução livre, "memória-tela").

A narração, inicialmente, observa que o termo "screen memory" se refere tanto à memória, quanto ao esquecimento, pois aquilo que foi esquecido aparece, de alguma forma, inserido na memória que lhe encobre. A referência feita pelo cineasta no trecho é introduzida sem que se contextualize o lugar de onde ele retira a ideia, mas o termo mencionado direciona para conceito desenvolvido por Sigmund Freud. O trabalho de Freud²³ atribui grande importância à questão da memória (RUDGE, 2013, p. 76 e 77), bem como estabelece concepções bastante específicas à psicanálise para seu entendimento. "Screen Memory", tradução em inglês para "Deckerinnerung" (alemão), é o título de um artigo publicado por Freud em 1899, em que o psicanalista apresenta um conceito homônimo

²³ Neurologista e psiquiatra austríaco responsável por desenvolver a Psicanálise – campo clínico e de investigação teórica da psiquê humana (processos inconscientes não facilmente acessíveis), que considera a fala, a livre associação, o estudo dos sonhos, a transferência como métodos terapêuticos. Foi um dos nomes mais influentes e polêmicos do séc. XX.

atribuído a memórias infantis (e suas amnésias). Em transposição livre para o português poderia ser entendido enquanto “memória-tela”; no entanto, o termo recebeu uma versão mais ampla quanto traduzido, sendo denominado de “lembança encobridora”. O conceito de “lembança encobridora” permitiu, ao psicanalista, compreender como pacientes construía narrativas sobre si mesmos. Freud (1996, p. 287), considera que os primeiros anos de vida deixam traços “inerradicáveis” na mente, capazes de afetar o comportamento e a percepção própria por toda a vida, ao passo que as lembranças deste período, paradoxalmente, são fragmentárias, exíguas, as vezes ausentes. Ainda que a maioria das pessoas guarde fragmentos pouco nítidos e descontínuos da primeira infância, carrega consigo também, em contrapartida, um pequeno grupo de lembranças que remonta à época e que é, estranhamente, muito nítido, rígido até e, na maioria das vezes, trivial, irrelevante. Freud acreditava que as lembranças consideradas “irrelevantes” são resultado de um processo de deslocamento, e que geralmente estão censuradas ou distorcidas pois, quando analisadas indicam que outra memória, de considerável importância, de profundo significado emocional, foi mascarada por ela. Os elementos da experiência passada não estão esquecidos, mas se camuflam em fragmentos triviais, portanto, em “lembanças encobridoras”.

Seu valor enquanto memória não está no conteúdo direto, mas no fato de que ela representa relações simbólicas ou analógicas com outro conteúdo suprimido. Desloca-se a intensidade psíquica de determinada situação para outra interface (mais tolerável) que passa, então, a representar psicologicamente a primeira. Freud (1996, p. 287) enfatiza que este “esquecimento” é um vestígio, pois o que foi retido (a lembrança encobridora) ainda que não afigure fidedignamente o acontecido (e sendo, muitas vezes até fantasioso) representa, em sua trivialidade, uma experiência sensorial formadora do “eu” – fruto daquilo que não pode ser esquecido, mas do qual o indivíduo precisa proteger-se. Para o psicanalista, em alguns casos, o retorno mental constante desta imagem-memória resulta em comportamentos repetidos durante toda a vida, e sem o dissecamento do que está encoberto o indivíduo não é capaz de modificar seu *modus operandi*. Na observação do termo quando traduzido literalmente para o português, “memória-tela”, revela-se um aspecto interessante que caracteriza este tipo de lembrança. O fato de que ela atua enquanto tela, superfície, interface em que são projetadas imagens simbólicas, análogas de

outras experiências sensoriais. Penha e Rosa (2017, p. 61) refletem que estas memórias tornam-se telas no sentido de “anteparo”, local sob o qual se deposita uma impressão, uma síntese sensorial em forma de imagem. Como tela, a “lembrança encobridora” não apenas esconde, mas performa possibilidades de ação-reação para determinadas situações em que o presente replica contextos em que a experiência psicoemocional (encoberta) do passado ameaça repetir-se. Neste sentido, a “lembrança encobridora” como “memória-tela”, é residual de uma experiência sensorial, substituta da verdade, ilusão que o indivíduo nutre a respeito de si mesmo, invocadora de um modelo comportamental que tende a repetição, máscara social. Esta é a indicação de sentido que Tzuan pretende construir quando termina a narração que acompanha a primeira sequência de imagens do excerto (três primeiros *frames* da figura 16) perguntando: “se a memória é o que sobra de nossa experiência sensorial, como o “eu” pode ser projetado na tela?”.

As cenas que se seguem (e que compõem a segunda parte da sequência – *frames* 4 a 12 da figura 16), focam-se ainda em atividades rotineiras do cineasta. Começam apresentando um espelho de água, envolto por um ambiente escuro, que logo se transforma em uma banheira em que Tzuan se banha. O som de uma goteira sobrepõe-se as imagens de toda a sequência. O olho-câmera observa a cena alternando-se em pequenos *closes*: o rosto do cineasta, a torneira que enche a banheira, os pés imersos, a superfície da água que se torna, novamente, um espelho. No enquadramento deste espelho d’água passam a ser projetados trechos videográficos do cotidiano de pessoas na rua (como o próprio Tzuan explica no site em que o filme está alocado, são imagens triviais, colhidas por ele aleatoriamente). Enquanto estas cenas passam na tela, sobre o som das gotas constantes é inserido, também, o já conhecido áudio do projetor rodando seu rolo – uma sugestão, já apontada, para indicar o processamento da informação diversa em conjuntos de sentidos. O olho-câmera continua trabalhando em pequenos *closes* que revelam detalhes do ambiente e movimentos mecânicos do cineasta que são, sazonalmente, interrompidos por registros videográficos de um metrô em movimento. O conjunto conceitual que Tzuan constrói neste excerto em análise revela uma intrincada rede de interconexão entre os elementos que se encontram no espaço narrativo, bem como com os trechos já desenvolvidos anteriormente. A estrutura textual em tecelagem vai organizando-se lentamente, a partir de uma operação de compósito, em que o constante movimento se dá na inserção de diferenciados

fragmentos textuais periodicamente. Lótmán (1999, p. 101) observa que a inesperada introdução de um texto – retirado de sua “trama” natural de significações – em determinada estrutura, pode transformar o sentido até então presumido e atuar enquanto catalizadora de uma nova rede de sentidos para o conjunto que se forma, passando a exercer, no novo espaço, papel essencial de significação. Esta inserção de fragmentos adensa a meada de fios em tecelagem ao tornar-se parte do todo “mas ao mesmo tempo modifica todo o texto em que está inserido, traduzindo-o a outro nível de organização”²⁴ (LÓTMAN, 1999, p. 103). O trabalho de Tzuan em *Quousque eadem? (or a self-portrait)*, por meio de operações tradutórias e intercâmbios dialógicos modeliza uma variedade de textos assimétricos em uma nova estrutura mais complexa.

Um aspecto desta operação pode ser observado quando no decorrer do filme o cineasta entrecruza diversos elementos com fins de expressar a ideia de que os mecanismos biológicos de percepção, memorização e reprodução de impressões são estendidos por aparatos tecnológicos visuais capazes de exercer as mesmas funções. Neste bloco conceitual em análise, o que se desprende a partir desta construção de sentido ainda em processo, é que tal qual a “lembrança encobridora”, que como tela da memória sintetiza uma experiência sensorial impactante, formadora e personificadora do “eu”, em uma imagem “maquiada”; por meio das telas (superfícies em geral) dos aparatos tecnológicos também são projetadas imagens que, de algum modo, sintetizam o “eu” e, em seu intenso compartilhamento e acesso contribuem para o estabelecimento deste “eu” em um espaço de atuação coletivo. No entanto, tais imagens apresentam-se igualmente maquiadas. São, enquanto representações visuais, substitutivas (mais toleráveis, mais socialmente aceitas) para a crua expressão do “eu”, representando, também, a própria necessidade de autoproteção individual. Na contemporaneidade, processos de autopercepção e interação coletiva já não podem furtar-se de uma construção intermediada (em grande medida) por projeções (próprias e alheias) nas telas dos aparatos tecnológicos. Há, no entanto, a questão de que estas projeções do “eu” e do coletivo, capazes de pautar comportamentos, relações, padronizar modos de operação social, não representam fidedignamente os indivíduos que as projetam, nem as estruturas coletivas que intentam figurar, superficializando o tecido social

²⁴ Da versão em espanhol: “pero al mismo tiempo modifica todo el texto en el que está inserto, traduciéndolo a otro nivel de organización”.

que ajudam a engendrar. Ainda é preciso pensar que, tal qual a constatação de Freud de que a “lembrança encobridora” – que se fixa em uma tela da memória – tende (sem análise terapêutica) a repetir-se toda a vida provocando comportamentos compulsórios, as “memórias-tela” projetadas artificialmente tendem a repetir-se exaustivamente, tornando a existência individual e coletiva um exercício compulsório em direção às mesmas coisas, um processo social cíclico, semi-mecânico.

O que a interpelação de Tzuan ao fim da narração do excerto questiona, de fato, é a validade de uma proclamada liberdade de expressão individual por meio destas telas quando tais manifestações não passam de uma coleção de imagens maquiadas que representam, de alguma forma, resquícios de impactantes experiências sensoriais coletivas, trivializadas ao travestirem-se de valores informacionais pouco relevantes. A reflexão nascida neste excerto, que obviamente representa uma visão bastante particular do cineasta, se entrecruza aos sentidos produzidos no trecho anterior, atualizando ambos os textos ao sugerir que o paradoxo da acuidade humana no trato aos signos em função de uma existência cíclica é um tipo de neurose²⁵. Incapaz de desvendar as verdadeiras imagens por trás das “projeções maquiadas” das telas – que só seria possível por meio de um exercício que as questiona e as atravessa em suas estruturas (uma análise “terapêutica”) – o homem tende a repeti-las exaustivamente, nunca alcançando o autoconhecimento que lhe permitiria acessar ferramentas de libertação. Neste sentido, torna-se o caleidoscópio de Engels e Marx, a repetir sempre uma única imagem (CRARY, 1990, p. 114) e sua existência é vazia e sem sentido como observou Cioran (1989, p. 175-176), enxergando apenas as próprias “fantasias” de suas projeções individuais em todo o conjunto de telas alheias e coletivas (como Tzuan sugere que acontece na “terapia da areia” de Kalf). As reflexões freudianas de Tzuan, ao cruzarem-se com as imagens cotidianas do cineasta e fragmentos videográficos captados em situações aleatórias, direcionam para uma percepção que fortalece esta ideia de neurose social compartilhada.

²⁵ Pelos trabalhos de Freud, a terminologia “neurose” pode ser atribuída a um variado grupo de distúrbios psíquicos. Podendo ter como sintomas a ansiedade, angústia, sofrimento e outros sentimentos negativos. Nasceram de diferentes tipos de conflitos do inconsciente, fundando-se, majoritariamente, em incompatibilidades entre impulsos e sensações interiores e a realidade exterior. Freud considerou que a neurose, enquanto grupo de patologias, manifesta-se nas diferentes formas como as pessoas se relacionam consigo mesmas e como reagem à vida (DUNKER, 2014, p. 83-86)

Pensemos a sequência sobre a qual o texto em áudio é expresso. No excerto, inicialmente, as cenas mostram o ambiente através de seu reflexo em espelho (um tipo de tela), gradativamente o que é refletido ocupa todo o espaço da projeção, transformando-se na própria tela; neste novo cenário o olho-câmera movimenta-se em direção a uma janela seccionada em quadros, de onde se observa o mundo “através” da tela. Neste sentido, a tela é referenciada como anteparo e, também, como um recorte (que maquia o sentido, limitando a percepção e conseqüente atuação sobre o espaço). A experiência social torna-se, de algum modo, traumática ao construir-se na sobrecarga de projeções maquiadas (absorvidas e devolvidas) hipnotizando a ação, esvaziando os sentidos e tendendo a repetição. Da sequência descrita, migra-se então para a cena do banho, em que Tzuan – com ares entediados, olhar vazio, movimentos mecânicos – observa (no espelho d’água) não a si mesmo, mas fragmentos do cotidiano alheio e tais rotinas repetindo-se automaticamente. Como Narciso, que olha o espelho d’água em uma busca doentia de si, o homem busca nas telas (internas e externas) autoconhecimento, mas as referências disponíveis se escondem sobre as convenções, estão maquiadas, vazias, limitadas por recortes (socio-morais) e acabam por conduzir à automatização da existência em uma constante repetição do mesmo. Na relação com estas “memórias-tela” o homem falha no exame e articulação sensível de signos que lhe permitiria desconstruir enquadramentos e desvelar sentidos para além do “aparentemente” visível. Portanto, entra em neurose, cujos sintomas revelam-se na angústia nascida da ausência de sentido e na repetição das formas de ação.

A legitimação de uma análise do filme a partir das perspectivas de sentido exploradas até aqui só é possível no entendimento do trabalho de Tzuan, como observa Xavier (1994, p. 13), enquanto um cinema de descontinuidade, que nas justaposições e sobreposições é capaz de afirmar sentidos que transcendem ao teor das imagens. O autor observa – considerando este um dos princípios defendidos na cinematografia de Eisenstein – que o ajuste (em relações associativas) de variados fragmentos retirados de seus contextos os transforma em “peças de um discurso, elos de uma sequência lógico-dedutiva, sobreposições cuja leitura em verdade exige mediações e que se põem, para o espectador atento, como alegoria a decifrar” (XAVIER, 1994, p. 13). Deste modo configura-se, conseqüentemente, como texto altamente organizado, uma vez que modeliza em uma nova estrutura complexa e relacional uma série de outros textos que, como observa Machado

(2003, p. 150 e 152), por esta mediação adquirem, capacidade de explicitar um raciocínio, uma mensagem.

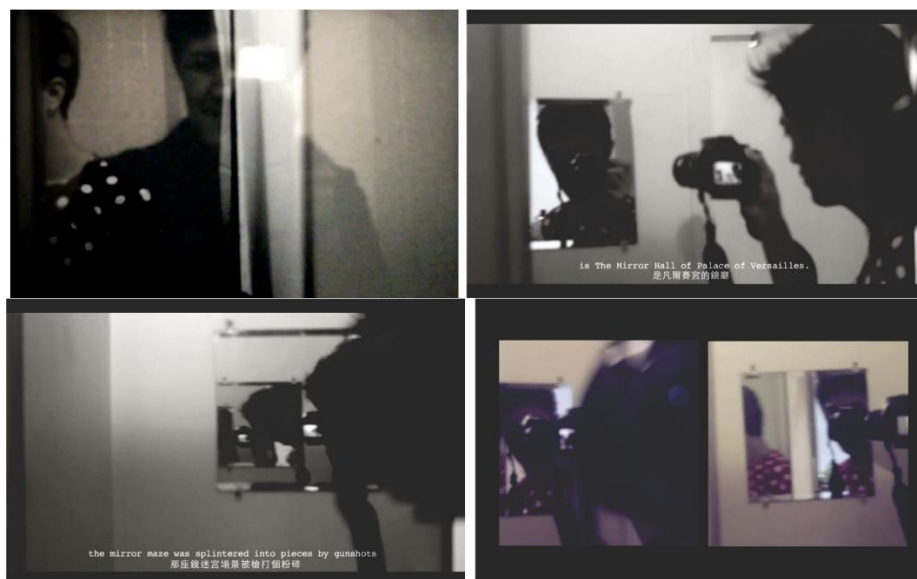


Figura 16: Frames retirados de trecho entre 6'40" e 7'08" de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto explora a ideia do labirinto de espelhos enquanto objeto ambivalente (revela e oculta, imita e distorce).

Um breve momento de escuridão na tela indica que novo bloco conceitual se inicia. A sequência que se segue (representada pela figura 16) mostra o cineasta observando-se em espelhos enquanto aponta a câmera para eles, criando jogos de repetição e ilusão de infinitude. Sobre as imagens é inserido um novo texto em áudio, na voz do próprio cineasta. O conteúdo abordado por Tzuan, neste momento, adquire maior abstração pois, não apresenta linearidade narrativa, concentra-se apenas em fazer três observações diferentes sem ligá-las de forma clara. O cineasta diz que: 1) a origem do labirinto de espelhos é a Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes; 2) no filme "A dama de Shanghai" – *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947) – o labirinto de espelhos foi estilhaçado por tiros; 3) no conto "The hells of mirrors", de Edogawa Rampo, o protagonista entra em um espelho esférico e ninguém sabe o que se passou com ele ali. Tzuan retoma neste excerto, como fica claro, parte da temática trabalhada no início do filme, o reflexo a partir de múltiplos espelhos (caleidoscópio) e as relações disto com a autopercepção e a atuação coletiva. Este retorno, no entanto, acontece adensado por todas as enunciações e sentidos que foram compondo-se no decorrer do filme. Pensemos as informações apresentadas pelo cineasta, de forma aparentemente superficial, no texto em áudio deste excerto.

Primeiro, ele menciona a Galeria dos Espelhos, um luxuoso corredor-salão do Palácio de Versalhes, com 73 metros de comprimento e doze metros e meio de altura, projetado pelo arquiteto Jules Hardouin-Mansart a pedido de Louis XIV e construído entre 1678 e 1684. A *Galerie des Glaces* (nome do espaço em francês) representa, historicamente, um momento inaugural na arte decorativa, ao configurar-se como a primeira manifestação do uso abundante do espelho enquanto elemento arquitetônico decorativo (VERLET, 1985, p. 297). Momento em que os espelhos deixam de ser estranhezas e tornam-se peças procuradas e valorizadas na construção de interiores. Embora Filipe IV (rei da Espanha, tio e sogro de Louis XIV) anteriormente tivesse construído sua *Sala de Espejos* (um suntuoso salão no Castelo de Alcázar, adornado com grandes espelhos, utilizado para receber delegações estrangeiras e ostentar grandiosidade), a imitação francesa de seu sobrinho, a *Galerie des Glaces*, superou em quantidade de espelhos e suntuosidade o espaço espanhol e sedimentou o exercício de propaganda política por meio da projeção e reflexão de imagens heróicas e benevolentes do poder do soberano (BURKE, 1994, p. 193-195). O salão, iluminado por dezessete janelas com vistas para os jardins do palácio, tem seu espaço sensivelmente aumentado e glamourizado ao adicionar dezessete painéis de espelhos na parede oposta às janelas e dispostos à frente de cada uma delas para refletir a vista externa tanto quanto os afrescos alegóricos enaltecendo o poder de Louis XIV feitas por Charles Le Brun. O projeto arquitetônico causou *frisson* à época (e é considerado uma joia até hoje) pois, pela primeira vez, o uso inovador e massivo de espelhos foi opção em acabamentos interiores, em um contexto em que o espelho ainda era um artefato caríssimo, raro e cujos mistérios de fabricação eram conhecidos por poucos (VERLET, 1985, p. 297 e 298). Neste sentido, Louis XIV, o Rei Sol, inicia, de certa forma, o uso de um “labirinto de espelhos”, enquanto ferramenta útil para refletir seu poder, glória, seu comissionamento enquanto fonte de autoridade, seu modelo como ser humano (LOWRIE, 2008, p. 119).

Em um segundo momento do áudio, introduz-se o filme de Oscar Welles, “A dama de Shanghai” (1947), em que num típico enredo de *cinema noir*²⁶, o protagonista da história,

²⁶ Subgênero de filme policial, derivado do romance de suspense e influenciado pelo Expressionismo Alemão. Teve seu ápice nos Estados Unidos entre os anos 1939 e 1950. Filmados com alto contraste de preto-e-branco, os trabalhos traduzem, em sua estética, elementos dos filmes de terror da década de 1930, focando-se em ambientes urbanos e na presença de anti-heróis e *femme fatales* (mulheres sedutoras, manipuladoras e perigosas).

Michael O'Hara, acaba envolvido em uma trama de enganos, crime e mistério ao ser atraído para os eventos pela loira, estonteante, frágil e fatal Elsa Bannister. A beldade, por sua vez, está “presa” a um ingrato casamento com o criminalista inválido, Arthur Bannister. O clímax do filme acontece em uma sala de espelhos (um labirinto), que pertence a uma feira oriental de atrações em São Francisco. Na cena, magistralmente organizada, os personagens centrais do enredo vivenciam um momento de revelação sobre suas reais naturezas e intenções, bem como seus papéis no desenrolar dos eventos. Replicados, confundidos e distorcidos, dezenas de vezes, pelos espelhos labirínticos, suas personalidades finalmente se apresentam em um quebra-cabeças em que as referências se perdem pela multiplicação. Segue-se um tiroteio às cegas, pois na proliferação dos espelhos já não se pode saber, de fato, o que é corpo real e o que é imagem refletida. A tela transforma-se em um tipo de caleidoscópio, e nos espelhos partidos pelos tiros a “totalidade” dos personagens, finalmente, pode ser observada a partir dos estilhaços e seus reflexos.

Por fim, a última informação apresentada por Tzuan em áudio no excerto refere-se ao conto japonês “The hell of mirrors”, escrito pelo mais proeminente autor de mistério e ficção policial do Japão, Edogawa Rampo (pseudônimo de Taro Hirai, criado a partir da romanização da aproximação fonética japonesa do nome de Edgar Allan Poe, a maior referência literária do autor). O conto, que integra o livro “Japanese tales of mystery and imagination” (RAMPO, 2011, p. 107-117) – uma compilação de trabalhos do japonês traduzido para o inglês em 1956 – conta a história de Kan Tanuma. O personagem, desde a infância, nutre uma obsessão por espelhos e estruturas óticas. O interesse, herdado de outras gerações da família, em Tanuma alcança um nível absurdo (beirando a hilaridade), mas também doentio. Sendo membro de uma rica família japonesa, ao terminar a educação fundamental lhe é permitido recluir-se, com fundos ilimitados (mas ainda supervisionados), a uma vida de experiências sociais e laboratoriais relacionadas ao uso de artefatos óticos. Com a morte dos pais, a fortuna familiar fica à mercê de Tanuma, que passa a desperdiçá-la unicamente na atividade de estudar e desenvolver aparatos óticos cada vez mais absurdos, inesperados e dispendiosos, vivendo, também, alheio a qualquer interação social. Salvo, suas atividades voyeurísticas e imorais (realizadas por meio de telescópios criados por ele mesmo) na vizinhança, e a relação que estabelece com os criados da casa (principalmente com as criadas).

O estado mental de Tanuma se deteriora na mesma proporção em que crescem seus fantásticos inventos óticos. O momento final da escalada de loucura do protagonista acontece quando os criados são obrigados a procurar seu único amigo (o narrador do conto) para salvá-lo de suas próprias experiências. Tanuma havia contratado um grupo de especialistas para trabalhar na criação de bizarros projetos óticos e a eles pediu que construíssem uma esfera com um metro e meio de diâmetro, totalmente espelhada (dentro e fora) e equipada com luzes embutidas no interior. A esfera tinha uma porta, por onde qualquer curioso poderia adentrar ao artefato. Tanuma se tranca sozinho dentro da esfera e, depois de algumas horas, seus criados, preocupados, invadem a sala onde o objeto está, descobrindo-se incapazes de abrir a porta do experimento, de onde ouvem risadas absurdas e aterrorizantes. Neste momento, surge o narrador que, também impossibilitado de abrir o artefato o reduz, com um martelo, a um amontoado de estilhaços. O Tanuma que sai da esfera está completamente desfigurado e louco. Baba, balbucia, ri, tem o corpo transformado (misteriosamente) em algo disforme. Quando questionado, não consegue responder nada e, portanto, ninguém nunca soube o que lhe passou, de fato, dentro do espelho, que acontecimentos produziram seu infeliz fim. Resta, ao leitor, apenas as suposições feitas pelo narrador.

O trecho é, provavelmente – dos blocos conceituais desenvolvidos pelo cineasta ao longo do filme – o mais abstrato, pois suas emanações de sentido exigem um profundo exercício de associações não naturalmente evidentes. Os três fragmentos textuais apresentados em áudio são trazidos ao filme em uma menção breve, superficial e, ainda que se enriqueçam pela sobreposição às visualidades (bastante explicativas) produzidas pelo cineasta para o trecho, a extensão das significações que pretendem transmitir, dentro da rede de sentidos em construção no decorrer do filme, só pode ser alcançada no exame mais acurado das referências (pouco explícitas) que introduz. O espelho, enquanto objeto, intriga por sua capacidade de metaforizar um tipo de consciência, de autodescoberta, de representar uma janela para dentro de si e, também, para o que está fora, uma vez que no reflexo pode-se enxergar tanto a si mesmo quanto o mundo externo em um único plano. Por outro lado, o reflexo que produz está, em muitos aspectos, distorcido; há a mudança dos eixos “direita-esquerda”, a transformação angular dos espaços, talvez a deformidade produzida se a superfície do espelho não é plana. De modo que, o reflexo nesta “tela” não é, de forma

alguma, uma projeção que duplica a realidade, mas uma imagem que se modelizou em uma nova informação (LÓTMAN, 1999, p. 104). Ao pensar o espelho enquanto tela que reproduz uma versão do “eu” para a coletividade, a percepção do *self*²⁷, projetado no reflexo, revela e distorce. Pois na medida em que o tornar-se visível para o mundo representa uma forma de autoconhecimento, é também um exercício de maquiagem, de distorção, uma construção que encobre, retém, filtra sob padrões aceitáveis e desejáveis a existência.

Para Louis XIV, o espelho foi um símbolo de autoprojeção e superestimação de valores, um mecanismo de engrandecimento e estabelecimento de padrões comportamentais, ferramenta de controle social sobre a corte (e plebe). A ostensiva exposição existia como forma de estabelecer classes de atuação coletiva. Sobre a necessidade de projetar a aparência como padrão de comportamento, o próprio rei disse: “não somos pessoas privadas, pertencemos inteiramente ao público” (STRICKLAND, 2004, p. 63). O mergulho em uma construção social que embasava-se, inteiramente, no “aparentar” e a exaustiva ênfase em aparentar mais e melhor se torna uma espiral egocêntrica rumo ao desperdício e isolamento. Vivendo na bolha de Versalhes, o rei e a corte, enjaulam-se em seus labirintos de espelhos, incapazes de visualizar o aumento exponencial do abismo social francês. Tão irreal era a neurose, tão irreais eram as projeções e as formas de interação que propiciavam, que o próprio Louis XIV afirmou: “o estado sou eu”. Embora não possa ser considerada a única causa, o excesso da projeção ufanista contribuiu, também, em um curto prazo (menos de 80 anos depois da morte do Rei Sol), para a falência da monarquia e a implosão de uma existência fundada em reflexos distorcidos, maquiados, exaustivamente multiplicados.

Para Elsa, Michael e Arthur (protagonistas de “A dama de Shanghai”), o espelho desvenda e confunde. O labirinto de telas é um convite a abraçar loucura, pois enquanto desvela e reflete a complexidade das facetas que coexistem no interior dos personagens em suas múltiplas manifestações, também as confunde e distorce, expondo-as lado a lado como se propusesse uma autoanálise. O jogo de espelhos cria um espaço fora de tempo em que várias versões do *self* atuam conjuntamente. Desnudados pelas telas-reflexo, se veem obrigados a confrontar a si mesmos e aos outros na falência destes *selfs* construídos e das ilusões que suas projeções alimentaram. Ao perceber-se nesta situação, Michael (o anti-herói

²⁷ Da perspectiva da psicanálise freudiana, o *self* é o indivíduo tal como se revela e se conhece representado em sua própria consciência. A imagem de si mesmo, aquilo que, no seu entendimento, o define em sua individualidade e subjetividade. (WINNICOT, 1983, p. 135-136)

do filme) afirma: “despertei na casa dos loucos. Por um instante pensei que o louco era eu. Depois daquilo por que tinha passado, todas as loucuras pareciam normais” (DAMA, 1947, 1h21’10” a 1h21’22”). Com a queda das máscaras, o único caminho para libertação deste enfrentamento que os personagens parecem enxergar é o do extermínio que, por sua vez, exige o estilhaçamento das muitas telas (afinal, não há como saber qual delas é a real, qual delas pode sobreviver). Nos cacos das telas destruídas se encontra a verdade e a libertação, mas também o trágico, pois destruir estes anteparos representa destruir a si mesmo.

Tanuma reforça a ideia da loucura e autodestruição que o enfrentamento ao *self* – e às coisas interiores ocultas por ele – podem promover, mas de um outro ângulo. Sua vida revela-se enquanto busca por compreensão não daquilo que se encontra atrás da tela, mas por entender o que torna a tela um anteparo necessário para a sobrevivência do “eu”, que componentes catalisam a transformação das informações em suas superfícies, que ativos de sua composição a tornam tão fascinante e viciante. Embora sua obsessão por aparatos tecnológicos de percepção e reprodução sintetize, de alguma forma, a busca humana por autoconhecimento tanto quanto pelo conhecimento do outro, por apreender e ser – uma vez que o homem existe, também, a partir de suas realizações no e para o mundo – Tanuma extasia-se em observar o uso das telas, e não o que dizem. A informação que expressam é de pouca importância frente ao entendimento de como modelizam esta informação. É claro que os resultados da modelização estão intimamente ligados ao processo, mas nisto Tanuma falha, pois desconsidera o resultado enquanto elemento que também revela a tela como processo funcional. Concentra-se apenas nas possibilidades combinatórias de suas ferramentas. Experimenta de forma cada vez mais profunda o funcionamento dos aparatos aplicando-os, primeiramente, às existências alheias, mas de longe, protegido em seus domínios. Isentando-se do frutífero exercício da troca que amplia a compressão do mundo e de suas ferramentas. Recluído em um doentio processo que quer entender, mas recusa a interlocução, resta-lhe recorrer apenas a uma única fonte (bastante limitada): ele mesmo. Tanuma observa-se de todas as formas possíveis, entranhando-se obsessivamente em descobrir as telas através de si, e não o contrário. Cria um mundo próprio, intermediado por telas, mas que de alguma forma estão esvaziadas.

Seu último experimento o coloca em uma situação que lhe permite observar toda a extensão do funcionamento do espelho enquanto ferramenta, toda angulação, ampliação e

distorção possíveis, mas o impasse é que o experimento subverte a intenção de seu usuário ao expor a totalidade de Tanuma, enquanto indivíduo, à sua própria percepção. Tanuma intenta interrogar o espelho, mas o espelho lhe devolve as interrogações e, ao revelar-se enquanto tela para seu obsessivo espectador, desvela uma versão de Tanuma (de seu “eu”) em um resultado enlouquecedor e não desejado. O espelho decompõe a totalidade de Tanuma a seus olhos, mas esta informação não está livre de modelização, é informação recodificada sob os códigos de distorção, metaforização, angulação do espelho e, portanto, apenas um entendimento possível, não absoluto, de Tanuma enquanto “ser”. O encontro com esta versão de si mesmo maravilha, aterroriza, aprisiona, enlouquece, e nesta interlocução não imaginada (e da qual ele, finalmente, não pode esquivar-se) as propriedades do espelho o atravessam e incorporam-se no seu corpo. Ao fim, Tanuma alcança certa compreensão que perseguiu durante a vida: o entendimento intelecto-sensorial-físico das especificidades das telas. Quando o diálogo termina, no estilhamento do espelho, o ônus da compreensão é a loucura e a deterioração da forma.

O que as três referências feitas por Tzuan no excerto analisado resumem, em seu exame e interconexão, é que 1) não se pode interagir longo tempo com, pelas e entre as telas sem que elas causem alienação e esvaziamento, sem que a vida se torne ritualistamente repetitiva e, por fim sem que elas se incorporem ao homem (como extensões dele ou pela absorção de suas funcionalidades no corpo); 2) Ninguém sobrevive de forma sã sem a proteção das telas enquanto anteparos maquiadores, pois a informação desnuda (livre de codificações) é ininteligível, esquizofrênica, inconciliável. 3) O rompimento das telas, de seus enquadramentos, quebra o ciclo, mas tragicamente enlouquece, destrói. As telas (internas e externas) estruturam a vida.

Tanto o excerto em análise, quanto o restante do filme funcionam enquanto escrita de sentido que se realiza a partir de um intenso entrecruzamento textual, e como observa Morin (2007, p. 72), estas complexas interações atuam reciprocamente modificando o comportamento e a natureza dos elementos, das formas e, neste caso, dos textos. Para o autor, quanto maior a complexidade e diversidade das partes em interação, maiores se tornam as complexidades e riquezas dos efeitos resultantes. As relações intelectuais propostas pelo filme remetem às estruturas da linguística oriental (ideogramas) que, como argumentam Pignatari (2004, p. 176) e Campos (2000, p. 49), não se realizam de forma

linear, mas por um complexo entrelaçamento de formas e textos que vão transformando-se a partir dos encontros para alcançar um raciocínio que transcende ao das partes que as compõem. Os sentidos, tal qual nos ideogramas chineses e japoneses (os próprios hieróglifos egípcios), se criam por meio de relações de parentescos visuais-textuais, nas analogias e similaridades que produzem, conduzindo em direção a novos conceitos. O movimento destas escritas (tanto do filme quanto das orientais) estrutura-se de forma equivalente ao funcionamento do pensamento, como já apontado anteriormente, diagramaticamente. Pignatari (2004, p. 172), ao mencionar reflexões de Peirce e Paul Valery, enfatiza que o diagrama possibilita o ato da “posse mental”, ou seja, não se trata apenas de “ter contato com o conhecimento” de algo, mas de apossar-se do raciocínio que o engendra, de forma abrangente e interativa, de construir em conjunto e, neste sentido, atingir o grau máximo de reflexão. Não há dúvida que o filme de Tzuan instiga o exercício de posse mental, que ao fim de contas, é a possibilidade de interlocução inteligente entre o texto audiovisual e seu espectador. Como texto, o filme pensa, possui alto grau de autonomia e, desta forma, assume “papel ativo e independente no diálogo”²⁸ (LÓTMAN, 1996, p. 55).

O epílogo de *Quousque eadem? (or a self-portrait)* (representado pela figura 17) começa com um olho de brinquedo, já utilizado no início do filme, piscando de maneira bizarra. O que se segue é um tipo de retomada em cenas de tudo o que os excertos anteriores trabalharam, por meio de sobreposição e no jogo de contraste entre luz e escuridão. Apresenta-se o sistema biológico de percepção e processamento (por meio dos aparatos de percepção e processamento artificiais); mostra-se as telas, as janelas, o enquadramento, a vida e o mundo avistados desta perspectiva; volta-se à repetição de cenas cotidianas aleatórias; ao mecanicismo das máquinas de percepção-projeção e da vida como em caleidoscópio; aos elementos da “caixa de areia” e sua reflexão e distorção; por fim projeta-se o indivíduo atravessado, sobreposto pelas telas. Sobre a sequência é inserido um áudio de Tzuan que afirma: “as pessoas projetam seus fragmentos para apreender os outros, mascarar o mundo; mas quando as pessoas olham longamente para a tela, a tela irá olhar de volta para elas”. A inferência do cineasta em áudio atua enquanto síntese das imagens que se projetam sob ela e, ao mesmo tempo, como nova informação que se insere na trama de significações que o filme está construindo. Ao conectar-se aos excertos anteriores, o trecho final faz

²⁸ Da versão em espanhol: “papel activo e independiente en el diálogo”.

emergir certa consciência de que as telas (internas e externas) aprisionam, pois por meio delas é que a vida se torna repetitiva, mas sem este aprisionamento, a vida se torna inviável. Se o homem constrói o *self* a partir de telas internas que representam reminiscências das experiências sensoriais e projeta-se para o mundo sob o padrão destas telas, é no acesso às telas alheias e coletivas que ele vive as experiências que alimentam suas telas internas. Além disto, em tempos de aparatos tecnológicos visuais mais e mais paramentados, capazes de perceber e projetar de forma similar aos aparelhos biológicos, a existência tende a acontecer quase que totalmente intermediada por telas. Na visão que o cineasta compõe através do filme, o homem existe entre, sobre e através das telas, projetando e consumindo versões maquiadas de si mesmo e dos outros, compartilhando um tipo de neurose coletiva, que se consuma em um ciclo de repetições que esvazia a vida. Mas ao mesmo tempo, quebrar o ciclo implica em romper a própria estrutura do indivíduo e da vida e, como afirma Cioran (1989, p. 176), é por isto que mesmo entendendo o vazio da existência repetitiva, o homem não procura libertar-se.

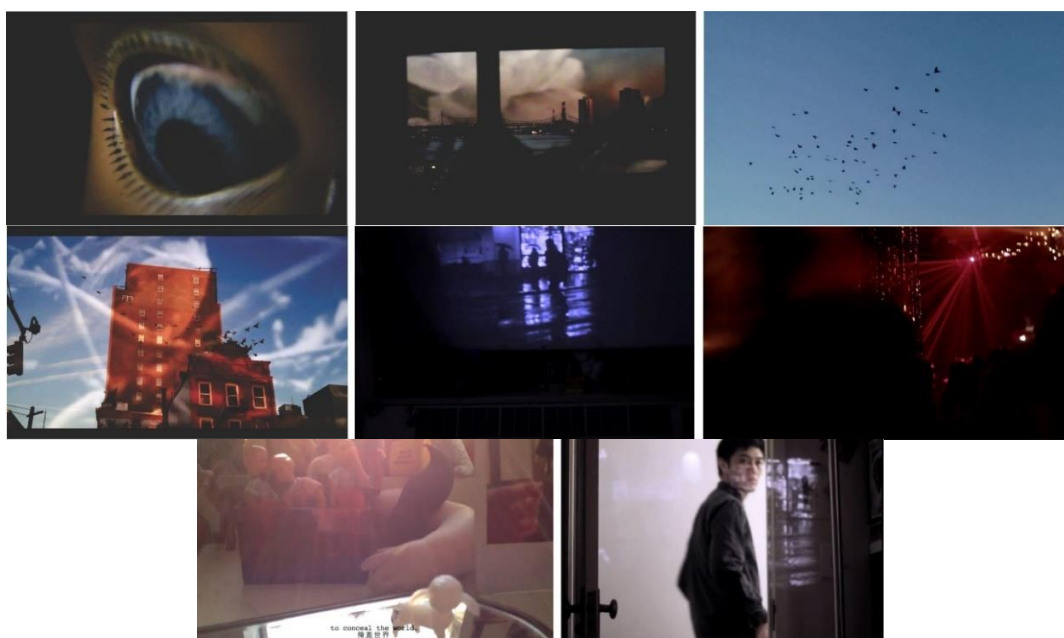


Figura 17: Frames retirados de trecho entre 7'09'' e 8'45'' de *Quousque eadem? (or a self-portrait)*. Excerto resgata em imagens as ideias trabalhadas durante o filme como síntese do conceito que o filme intentou produzir.

O cinema de Tzuan pensa, pois estrutura-se em fluxos informacionais que tensionam, que interrompem, que vibram entre si, que se sobrepõem em diferenças para gerar

similitudes e vice-versa, resultando na produção de relações intelectuais. Arlindo Machado (2003, p. 68) chama audiovisuais com estas características – capazes de construir uma ampla e densa abordagem que se consuma em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento – de “filme-ensaio”. Para o autor, um filme-ensaio pode ser construído a partir de quaisquer materiais-fonte; de imagens captadas por câmeras, geradas e manipuladas por computadores, desenhadas, hibridizadas, até áudios de toda espécie; sempre em um processo de “busca e indagação conceitual”, sempre com vistas a transformar estes materiais em experiência de pensamento (MACHADO, 2003, p. 72). Um filme-ensaio é o tipo de “montagem intelectual” concebida por Eisenstein, um enunciado audiovisual, uma construção em que da articulação de variadas partes descontínuas se chega a um conceito abstrato, invisível. A leitura do trabalho de Tzuan – entendido como filme-ensaio – não deve acontecer linearmente, mas no acúmulo das partes, no realce das discontinuidades que as separam, resultando, como propôs Eisenstein, na “imagem-conceito” (XAVIER, 1994, p. 15). A combinação de variados e descontínuos excertos produz uma representação perfeitamente acabada de outra espécie, constrói uma relação intelectual; o essencial se passa na interação dos muitos planos e na emergência de uma ideia a se reter do conjunto acumulado (EISENSTEIN, 2000, p. 152-153).

A imagem-conceito recusa uma narrativa linear e esta ausência, inicialmente, pode causar estranhamento, no entanto, os sentidos pretendidos pelo filme chegam ao espectador por outras vias. Há um raciocínio que se constrói no destilar das cenas e que se solidifica no sensorio de seu interlocutor. O que as concepções caleidoscópicas de Baudelaire, Engels e Marx; o processo da "terapia de areia"; o sistema de percepção, memorização e reprodução dos pássaros; a profundidade do conceito de "screen memory"; os labirintos de espelhos em que pessoas se projetam ou tem suas projeções exterminadas poderiam significar quando colocados em relação? Isoladamente estas partes são textos quase aleatórios entre si, mas no acúmulo de suas aparições em discontinuidades e justaposições, no agregar dos sons que lhes acompanham, cada um deles completam-se para formar um conceito. É no encontro de “telas” (olho e projeção) que a “imagem-conceito” se assenta e entram em diálogo dois indivíduos intelectualmente ativos, filme e espectador. Neste sentido, *Quousque eadem? (or a self-portrait)* é um texto altamente organizado, um texto pensante que, como observa Lótman (1996, p.56), sendo um complexo

dispositivo que agrega variados códigos, é capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens, e “possui traços de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido”²⁹.

O filme de Tzuan, como interlocutor autônomo, modeliza, em um exercício dialógico, variados excertos textuais em uma nova forma de compreensão da informação, materializando um enunciado em que os múltiplos significados e caminhos da “conversa” permanecem abertos. Eco (1976, p. 40), argumenta que a pluralidade de interpretações possíveis que deriva das relações frutivas estabelecidas na obra, é o que sinaliza a riqueza de ressonâncias latentes, pois “em cada fruição, a obra revive dentro de uma perspectiva original”. Não caberia a esta tese, tampouco seria possível, portanto, dissecar a infinidade de sínteses viáveis que diálogos com o filme de Tzuan poderiam suscitar. E esta análise é apenas um deciframento possível do texto que, como Lótman (1996, p. 56) enfatiza, resulta da relação que a pesquisadora estabelece com o filme, não sendo absoluta e, desta forma, fortalecendo a posição do texto enquanto “pessoa autônoma”, que dialoga de diferentes formas com os variados interlocutores com quem entra em contato. Fortalece, também, sua posição enquanto audiovisualidade mestiça, uma vez que a mestiçagem é território das experiências múltiplas que se dilatam indeterminadamente e, “qualquer composição textual e cultural cuja estrutura tenha como fundamento a interação assimétrica complexa, móvel e nômade” (PINHEIRO, 2020, p. 21), carrega o pensamento da mestiçagem.

Tanto *Desaplanar*, quanto *Quousque eadem? (or a self-portrait)*, configuram-se, como já analisado, complexos textos da cultura, altamente organizados e intelectualmente autônomos; possuidores de especificidades que carregam potência para interrogar e responder enquanto interlocutores independentes; mas representam, também, formas audiovisuais que agregam em si características próprias de comunicar em um contexto de pós-modernidade, compondo-se no descontínuo, no fragmentário, em combinações que incorporam a variedade e multiplicidade de códigos. Suas estruturas mestiças são também

²⁹ Da versão em espanhol: “posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado”.

espaços tradutórios ininterruptos, tornando-as mecanismos fronteiros por excelência, e esta característica será explorada no capítulo que se segue.

4 “ENTE FRONTEIRIÇO”: A AUDIOVISUALIDADE MESTIÇA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE FUNCIONAMENTO DA FRONTEIRA

O capítulo anterior focou-se em situar a posição de audiovisualidades mestiças enquanto textos da cultura, enfatizando a condição dialógica da existência e, por conseguinte, da cultura e dos textos que a compõem. A capacidade de troca entre seres e sistemas implica, necessariamente, a existência de dois ou mais indivíduos/sistemas, que podem ter maior ou menor níveis de semelhanças entre si. Estes diálogos são a razão de ser dos sistemas culturais e sua fonte de transformação, o que leva Lózman (2013, p. 57) a afirmar que no mundo “real” vive-se do permanente confronto com a presença do outro. O movimento de confrontação, fundamental ao enriquecimento dos textos (e da cultura), acontece no espaço denominado pelo semiótico de “fronteira” e sua dinâmica, enquanto processo, é gerenciar uma série de filtros que ocupam-se de traduzir e adaptar as informações do encontro em novas sistematizações de funcionamento. Por outro lado, Trias (1991, p. 20), pensador que também refletiu sobre a fronteira, afirma uma condição ontológica para este espaço tradutório como zona que se pode habitar, cultivar e em que residem instâncias, estruturas que são, elas próprias, mecanismos fronteiriços. A hipótese que este capítulo explora é a de que audiovisualidades mestiças são “entes fronteiriços”, pois o mecanismo tradutor da fronteira representa sua própria estrutura. O termo “ente”³⁰ é utilizado, na perspectiva desta tese, para estabelecer a audiovisualidade mestiça enquanto instância que “existe”/“habita” a fronteira, e dela faz sua área de cultivo e, embora a fronteira tenha caráter abstrato, a existência da audiovisualidade mestiça sobre a fronteira é concreta. Em suas características de movimento, alternância, descontinuidade, deslocamento, multiplicidade de formas, estas realizações são estruturas em processo tradutor ininterrupto, habitam a fronteira e configuram-se terreno de fertilização de sentidos autônomo, tanto quanto mecanismos de enriquecimento para os textos que

³⁰ O termo deve ser entendido a partir de uma acepção filosófica, estabelecendo-se que “ente” pode ser atribuído a tudo que “existe”, tudo que “é”. Tudo em que se pode observar propriedades de interação concreta com o campo dos sentidos, sejam conceitos abstratos ou noções coletivas. De modo que, neste sentido, a audiovisualidade mestiça “existe” sobre a fronteira, funciona (“é”) somente enquanto processo fronteiriço, tradutório.

intentam conectar. Em um primeiro momento será tratada a dinâmica da fronteira e seu exercício de refração nas audiovisuais mestças do *corpus* para, então, abordar a manifestação da figura do estrangeiro e dos processos de estranhamento presentes nestas estruturas. O estrangeiro, enquanto ator da fronteira, é entendido nesta tese, como elemento fundamental para as variadas interações e encontros culturais, pois encerra o potencial de introduzir (de forma imprevisível) nova informação no sistema, permitindo aos textos movimentos de extravasamento na construção de sentidos. Por fim, será explorada a dupla dimensão que ela insere nas mestiçagens analisadas ao torná-las espaço de imanência e transcendência. Ou seja, construindo um conjunto bastante específico de funcionamento para elas mas, ao mesmo tempo, levando-as constantemente a extrapolação deste conjunto, que jamais poderia conformar-se com alguma estabilidade.

3.1 FRONTEIRA E SUA DINÂMICA NA AUDIOVISUALIDADE MESTIÇA

O primeiro passo para o processo de reflexão e análise aqui proposto é reiterar o entendimento que este estudo assume a respeito de “fronteira” – brevemente mencionado na introdução do capítulo. Percepções que remetam à divisão, cerceamento, a limite enquanto “muro” (físico ou político), ou a ideias negativas de separação não representam a estrutura sobre a qual se quer pensar. Se, como observa Lótmán (1996, p. 12), todos os processos culturais existem dentro de um espaço semioticamente delimitado – a semiosfera – e ela, por sua vez, tem caráter abstrato, sua fronteira deve ser igualmente entendida para além de visualizações concretas. Neste contexto, fronteira representa um espaço, uma faixa, um local de tensão inevitável em que atua, de forma multissensorial, uma enorme gama de filtros controlando a passagem, tradução e transformação dos sentidos que ali se encontram (vindos de dentro ou de fora, no encontro de diferentes sistemas) em variadas formas. Ao tratar da fronteira como questão Lótmán (1996, p. 12) procura iluminar a compreensão do conceito usando como metáfora a aceção matemática de “conjunto”. Assim, a fronteira é vista como a “intersecção” entre conjuntos, e os atores ali alocados pertencem a ambos os

conjuntos, ao espaço interno e externo, podendo representar ao universo “A” tanto quanto ao universo “B” bem como, ainda, ressignificar-se um universo “C”. De modo que, a fronteira se configura categoria fundamental na construção, processamento, adaptação e transmissão de nova informação essencial a todos os processos culturais, bem como sua existência é o que torna possível o enriquecimento dos textos que ali se encontram e dos sistemas culturais a que pertencem. Tal argumentação abre campo para entender produções artísticas como *Desaplanar* (de Souzani) e *Disease of Manifestation* (de Tzuan Wu) enquanto estruturas (textos) que existem em espaço fronteiro, realizando-se em uma zona de compartilhamento e interação, possuidoras de um tipo de funcionamento interior que opera para constante ampliação de sentidos e enriquecimento informacional e estrutural das linguagens que gerenciam.

Haidar (2019, p. 102), em estudo que volta os olhos ao conceito de fronteira em Lótmán, amplia a compreensão a respeito do funcionamento deste espaço ao observar que os filtros tradutores gerenciados por esta faixa de encontro, não operam específica e unicamente em bilinguismo – que transformaria/adaptaria/ressignificaria um texto de linguagem forânea ao universo de algum código conhecido – atuam sim, em uma esfera de maior complexidade. O espaço da fronteira é plurilinguista, visto que a tradução pode se dar multiplamente (na emergência de vários novos sentidos simultaneamente) no encontro entre inumeráveis linguagens e textos que se hiperconectam de forma interagente, funcionando em solidariedade e complementaridade dentro daquela entendida faixa de permissividade. *Desaplanar* revela uma intrincada rede de filtros tradutores que trabalham em simultâneos processos de transformação das linguagens que interagem em seu interior. No encontro da arte sequencial (quadrinho) com a narrativa científica – que como textos da cultura já foram trabalhados no capítulo anterior – nascem intervalos de argumentação poética que transcendem ao espaço dado, tanto do texto científico quanto do quadrinho enquanto expressão artística, semiotizando, por sua vez, novas teias imagéticas. Tramas que se tecem pela negociação de muitas fontes, como o próprio Souzani (2017, p. 32) assinala – e como já mencionado anteriormente, sua pesquisa doutoral atua como metacódigo para demonstração de sua própria tese. Neste sentido, seu trabalho elabora, por meio da intensa contaminação entre códigos e narrativas, um tipo de estrutura que intenta emular o

funcionamento do pensamento, que é, sem dúvida, a estrutura mais mestiça e fronteiriça que se poderia analisar.

Nos capítulos anteriores, o trabalho de Sousanis (2017) foi introduzido como audiovisualidade mestiça e texto que se organiza de forma complexa, e o exercício que o autor realiza consiste em, através de processos de interconexão entre códigos e textos, ampliar o espaço de funcionamento de textos filosóficos, científicos e artísticos. Os quadros dos excertos abaixo (representados pelas figuras 18 e 19), pertencem a um trecho do trabalho em que Sousanis trata da percepção humana enquanto processo, das estruturas de sentido, dos conhecimentos convencionados e sistemas que se chocam, inequivocamente, para que haja apreensão humana e materialização do mundo enquanto espaço de existência. São espaços da obra em que na interação de linguagens é possível observar um mecanismo plurilinguista em funcionamento. O primeiro ponto em análise é o uso das técnicas de quadrinização para organizar o conteúdo (de caráter científico) que se quer apresentar. Portanto, um primeiro elemento deste encontro é o próprio quadrinho enquanto linguagem que, como observam Eisner (2010, p. 8) e McCloud (2005, p. 9), se constrói na sequência de imagens justapostas que visam a produção de movimento, imagens dispostas deliberadamente em ordem determinada a fim de produzir certo efeito de informação. O quadrinho, não necessariamente, implica em interação entre “imagem e texto”, mas sim em uma relação de ritmo entre um conjunto de imagens (texto é opcional). Seu aspecto sequencial é também direcionador, o uso de pequenos quadros (textuais ou imagéticos) dispostos em ordem esquemática, orientam (mas não engessam) as formas como a informação deve ser apreendida. O quadrinho penetra, neste caso, o texto científico que se propõe aclarar, promovendo sua “tradução/adaptação” a um universo do qual não faz, originalmente, parte, mas em que insere – potencializado a equação – características próprias que servem à construção de uma textura metafórica, dinâmica. Sua integração ao texto científico é solidária e complementar, promovendo acesso ressignificado à informação que se deseja tratar e, ao mesmo tempo, construindo no entrelaçamento dos fios em nova informação poética.

Na figura 18³¹, Sousanis insere conceitos astronômicos e históricos relacionados a iniciativas científicas que colaboraram para a comprovação de a Terra ser um corpo redondo (possuir curvatura). A intenção de explorar tais conceitos e fatos é construir uma comparação entre os acontecimentos e investidas diferentes que contribuíram para a comprovação desta tese e a necessidade de acesso e interação a variadas fontes (formas de ver) para a construção do conhecimento. O quadrinho entra na equação como elemento organizador e lúdico, ao permitir que dados sejam separados em pequenas pílulas sequenciais e materializados em imagens explicativas que, ao mesmo tempo, se transformam em elementos científicos ao construírem formas diagramáticas de visualização de conceitos complexos. As imagens atuam enquanto simbologias matemáticas adicionando novas camadas aos elementos integrados e ressignificando as linguagens e dados que chegaram ao encontro. Por fim, a figura-página, enquanto *continuum visual*, poetisa o olhar humano como forma construtora de conhecimento que necessita de dois pontos de apreensão (dois olhos) alocados em diferentes ângulos para tornar cognoscível a informação. O que é, ao fim de contas, a intenção de Sousanis demonstrar, a necessidade de integrar múltiplos “pontos de vista” para, a partir deles, produzir nova informação.

³¹ As imagens retiradas da obra não podem manter uma proporção de leitura adequada, pois o espaço para uma devida visualização não seria suficiente. Casp haja interesse em observar detalhes, o livro completo pode ser acessado no link: https://drive.google.com/file/d/18cFweSt9ZpgKmeIR_GTeVjLKf_s5fa4M/view?usp=sharing

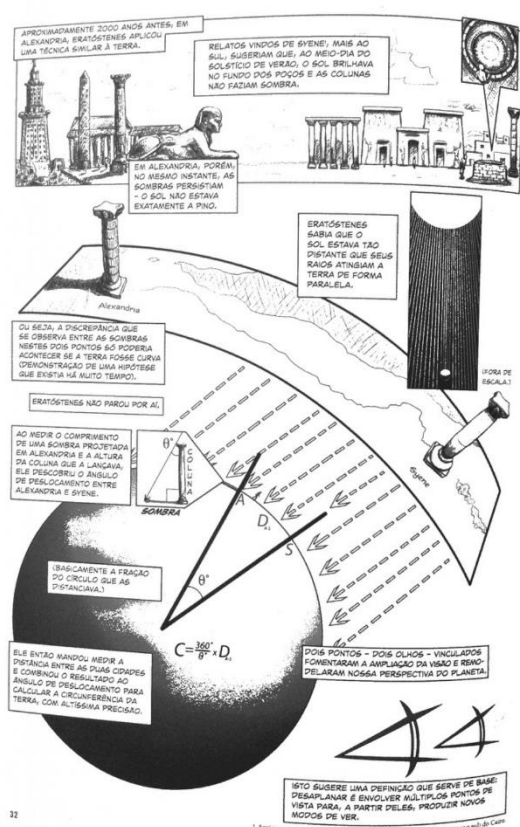


Figura 18: Página 32 de *Desaplantar*. Quadrinização de conceitos astronômicos. Utilização do quadrinho enquanto técnica metafórica para dinamização e resignificação da linguagem técnico-científica. **Figura 19:** Página 37 de *Desaplantar*. Quadrinização de conceitos biológicos e semióticos em storytelling para construir uma sequência narratológica poética.

Na figura 19, o tema de exploração ainda é o mesmo (mecanismos de percepção), mas o autor trabalha sua tese a partir de textos científicos advindos da biologia e semiótica. Neste caso, o processo de quadrinização é desconstruído e o uso de suas características fundamentais se reinventa em um novo mecanismo de sequencialidade. As pílulas informacionais já não estão dispostas em um quadro-a-quadro tradicional, mas orientam à leitura dispostas em espaços criados da interseção de linhas que – além de repaginar o sentido de “quadrinho” – ao mesmo tempo metaforizam informação biológica em simbologias genéticas. As letras (a informação textual) se organizam tanto como código da língua quanto como código genético, e o processo de percepção, enquanto encontro rizomático de informação advinda de todos os sentidos, é também representado no diagrama que se forma dos muitos elementos. As linhas entrecruzadas representam as hélices do DNA, mas também os fios do pensamento, as teias que se formam do entrelaçamento de códigos na construção da informação dentro de um sistema cultural, e a

própria textura do homem enquanto indivíduo e do universo como espaço semiótico. A figura-página é, por sua vez, argumento poético visual da vida enquanto processo, e revela uma intensa penetração de textos (no sentido semiótico), interação, tradução entre linguagens que faz emergir novo plano a ser apreendido.

Em ambos os casos, a relação entre as linguagens ali alocadas configura-se mais que um transitar entre campos, um “experimentar o outro”, funcionando também enquanto paralaxe – interação em que as partes caminham não apenas para atuação “no outro”, mas em relação com o outro, em complementaridade. A paralaxe representa, neste sentido, um mecanismo plurilinguista de tradução por excelência, o filtro multissensorial onde dos encontros se reinventam muitos sentidos simultaneamente, nasce nova informação.

A fronteira é, sem dúvidas, o espaço de maior riqueza em uma cultura pois nela fervilham o conflito, intensas contradições, opera-se em um constante estado de perambulação, condições de imprevisibilidade. O imprevisível, para Lótman (2013, p. 68), é local de “processos explosivos”³² da cultura, momentos em que, ao entrarem em contato diferentes sistemas, rompe-se a cadeia natural de significações, as relações de causa e efeito se tornam temporariamente suspensas e surge a possibilidade da emergência do “fundamentalmente novo”, daquilo que não se podia prever, nova informação. Na fronteira – esta faixa multifuncional de tensão inevitável – os choques entre sistemas tendem a ser explosivos, ou seja, os encontros possibilitados ali fazem nascer condições para que toda uma cadeia de eventos improváveis se torne completamente viável. O surgimento de nova informação é imprescindível para a evolução de todo processo cultural, e a fronteira, por excelência, é o lugar de potência do intercâmbio e onde ficam em latência processos explosivos e imprevisíveis.

Choques explosivos configuram-se a tônica do curta experimental *Disease of Manifestation*, trabalho de Tzuan Wu (2011) que, como já mencionado no primeiro capítulo, foca-se em tratar a ideia de “revolução”, do “espírito revolucionário”. O filme toma como base para seu desenvolvimento o artigo “Resisting Left Melancholy” (em tradução livre, “Resistindo à Melancolia de Esquerda”), publicado pela cientista política norte-americana Wendy Brown (1999). Tendo em vista a origem do cineasta (taiwanês) – sua proximidade regional com experiências políticas como a da China – e o fato de ter emigrado aos EUA, o

³² Da versão em inglês: “explosive processes”.

trabalho carrega certo tom de pessimismo em relação ao comunismo (enquanto movimento político de “esquerda”) e, possivelmente, revela uma relação conturbada com os ideais de coletivização, centralização econômica, reforma cultural instituídos por Mao Tsé-Tung, que prometiam igualdade e prosperidade, mas que, setenta anos depois, como resultado da revolução, tornaram-se o que especialistas chamam (não sem suspeitas) de “capitalismo de Estado” (MCNALLY, 2012, p. 766) ou “socialismo chinês” (XUAN e DORIA, 2016, p. 124). Em resumo, um sistema de governo em que há liberdade econômica e incentivo ao consumo, mas estes aspectos são controlados firme e sutilmente pelo Estado que, grosso modo, é o Partido Comunista. O artigo de Brown (1999) concentra-se em diagnosticar a “esquerda” contemporânea³³ a partir de uma perspectiva psicanalítica freudiana, observando que parte dela está presa em um processo de definhamento no mundo. Isto se deve ao fato de manter-se apegada aos princípios fundadores marxistas – a luta pela construção da justiça social, a captura do poder político pelo proletariado para a criação de um sistema igualitário – sem aderir uma postura crítica em relação ao passado e às experiências socialistas aplicadas ao redor do mundo, ou um movimento para recontextualização, preferindo continuar fincada na velha tradição.

A melancolia, para Freud (1996, p. 246), representava um sentimento autodestrutivo que mantém o indivíduo em um luto por algo perdido e lhe impede de prosseguir na própria vida. Por outro lado, “melancolia de esquerda”, resumidamente, “é o nome que Benjamin dá a um apego conservador, fúnebre e orientado para o passado que tem como objeto um sentimento, uma análise ou uma relação que se coisificou e congelou no coração do suposto esquerdista”³⁴ (BROWN, 1999, p. 21 e 22). O problema da “esquerda”, para a autora, está no fato de que o apego a esta difícil perda ultrapassa o desejo de recuperá-la de forma contextualizada ou de viver livre dela no presente. O “esquerdista” ama mais suas convicções de esquerda que o mundo que, supostamente, tenta modificar nos termos de suas paixões políticas. A perda não é reconhecida ou compreendida adequadamente, não há crítica profunda ao *status quo*, nem qualquer alternativa atraente à ordem atual das coisas.

³³ Movimentos que se fundam em leituras marxistas e no Socialismo Científico, mas que ampliam o discurso da luta revolucionária para uma pluralidade de temas e sujeitos que coexistem socialmente. Dialogando com movimentos sociais, minorias étnicas e sociais, questões de gênero e meio ambiente.

³⁴ Do original em inglês: “is Benjamin’s name for a mournful, conservative, backward-looking attachment to a feeling, analysis, or relationship that has been rendered thinglike and frozen in the heart of the putative leftist”.

Portanto, a esquerda teria se tornado mais apegada à sua “impossibilidade” que à fecundidade potencial que carrega. Nas palavras de Brown (1999), “está mais confortável habitando sua própria marginalidade e fracasso”³⁵ (p. 26).

Tzuan traduz estas ideias para transferi-las ao contexto de “revolução” no âmbito geral, para ele, qualquer revolução, o “espírito revolucionário” moderno em si, representa uma doença psíquica, um mal infeccioso legado à humanidade pelos franceses (proposição que serve de abertura a seu filme). Seja nos grandes ideais revolucionários ou nas pequenas manifestações cotidianas, o sentido de revolução se restringe, na verdade, mais ao saudosismo do sonho perdido que à ideia de reconfigurar este ideal em termos práticos, para prosseguir em verdadeiras tentativas de implantá-lo. O filme de Tzuan tenta expressar visualmente, por meio de sobreposições e justaposições anárquicas, de manipulações gráficas sobre as imagens que se encadeiam em uma aleatoriedade planejada, certo aspecto caótico da mente revolucionária (esta mente que sonha em insurgir contra as injustiças sociais, ou injustiças quaisquer da vida), um elemento doentio. Seu argumento narrativo se constrói a partir de cenários que resgatam arquivos históricos e os reinventam com signos atualizados. Desenha-se, exatamente, do choque entre estes diferentes textos da cultura (advindos de diferentes tempos históricos), do acoplamento caótico destas narrativas visuais.

Na figura 20, a sequência de frames intenta construir uma compreensão a respeito do sentimento de revolução como uma percepção transviada que nasce de um acesso mal-entendido à memória. Na primeira imagem (que dá abertura ao filme) vê-se o quadro “A liberdade guiando o povo” (*La liberté guidant le peuple*), pintado em 1830 pelo francês Eugène Delacroix, apresentada como o negativo de uma foto. A imagem, durante alguns segundos de filme, é intercalada rápida e ritmicamente com as imagens do segundo e terceiro frames, em que a cena do quadro se reinventa a partir de sobreposições manipuladas graficamente. O “povo”, neste caso, é representado por uma série de arquivos audiovisuais de manifestações políticas diversas; a Liberdade se corporifica na imagem de uma jovem com trajés revolucionários estilizados *à la mode*; e os corpos caídos pelo conflito são representados por uma espécie de palco, desenhado sobre o filme rusticamente,

³⁵ Do original em inglês: “a Left that is most at home dwelling not in hopefulness but in its own marginality and failure”.

simulando um imenso tapete vermelho. O trabalho de Delacroix retrata a Revolução de Julho, acontecida na França em 1830 (DELACROIX, 2011, p.74) que, por sua vez, foi um movimento popular que pedia o fim do Absolutismo e o retorno aos ideais da Revolução Francesa de 1789 – a monarquia absolutista retornara ao poder após a derrota de Napoleão Bonaparte em 1814 (ROMANI e SCARIETA, 2011, p. 70). Enquanto a imagem da pintura aparece “negativada”, propondo-se como uma memória que sofre inversão de significado ao ser incorporada no decorrer da história, a versão reinventada que se intercala entre os frames revela que tal inversão resulta em iniciativas muito pouco direcionadas, de fato, ao bem coletivo ou à questões de verdadeira relevância. A jovem liberdade utiliza os corpos como palco para auto-expressão e o povo que ela, supostamente guia, aparece enquanto massa disforme e sem nitidez ao fundo. A frase narrada que acompanha as cenas agrega mais uma camada aos sentidos do encontro, ao afirmar que os franceses espalharam “a doença infecciosa da manifestação em todo o mundo e esta é sua ‘gloriosa revolução’”, em referência aos três dias da Revolução de Julho que ficaram conhecidos como “Os três gloriosos” (“Les Trois Glorieuses”).



Figura 20: Frames retirados dos primeiros 20'' do filme.

Se a revolução de 1830 representou saudosismo popular a respeito de propósitos de transformação social (que sustentaram a Revolução Francesa), um ideário perdido que não pode (pelo retorno da monarquia absolutista) ser plenamente consumado, seu valor enquanto movimento revolucionário (no raciocínio de Tzuan) está na melancolia, no luto não vencido, no apego a um ideário que não se concretizou – mas ela, a revolução de 1830, na prática beneficiou de fato apenas a burguesia liberal. Ao passo que sua reinvenção audiovisual no filme representaria um instinto humano de apegar-se à ideários individuais de felicidade, perdidos ou imaginados, à uma necessidade de auto-expressão como prova de

existência que, longe de buscar um bem comum, retrata um individualismo extremo e o “espírito de revolução” enquanto problema psíquico que nasce de memórias mal-entendidas, mal ressignificadas.

A memória, no argumento audiovisual que Tzuan procura construir, é imprecisa, desapropriadora, propensa a interações conflitantes e repleta de lacunas e manchas que inviabilizam seu resgate real; ao mesmo tempo, estes fragmentos interagem permissivamente para transformarem-se em uma rede de impressões que além de não refletirem, de fato, o passado abrem campo para dezenas de presentes alternativos que se significam a partir delas. Neste sentido, considerando a temática que o cineasta trabalha no filme – um espírito de revolução nascido de uma melancolia mal direcionada – a memória enquanto texto é capaz de criar sentidos que possam, por exemplo, validar existências apegadas à ideais/sonhos imaginados/perdidos em que não sobra espaço para um presente são ou qualquer progressão de futuro. O filme de Tzuan, enquanto mecanismo que atua em espaço fronteiro – de tradução, ressignificação e abertura para sentidos imprevistos – revela também que a própria memória é, em si mesma, região de fronteira (e operação mestiça), o que já observavam Laplantine e Nouss (2002) ao dizer que “a lembrança pertence ao presente de uma consciência que a manifesta, mas que ao fazê-lo ressuscita algo que já não é” (p. 116). Lótman (1996, p. 17) reforça esta constatação ao afirmar que a fronteira como texto independente, alheio, é domínio de intensa formação de sentido, mas sendo formada de pedaços de outras estruturas semióticas possui em si os mecanismos para resgatar todo um sistema, resgatar “o que foi”. Ainda assim, esta reconstrução/resgate resulta, sempre, na criação de algo novo, nova perspectiva e, na análise do argumento de Tzuan, as vezes uma estrutura que inverte os sentidos daquilo que resgatou. Os frames da figura 21, apresentam a tentativa de Tzuan de construir este raciocínio. Arquivos audiovisuais aleatórios e sobrepostos, intercalando-se em ritmo acelerado, chocam-se e se transformam. A audiovisualidade no excerto, evoca a memória dos fatos, mas no encontro transforma o passado em diferente texto, ao conectar os excertos anarquicamente, faz emergir campos alternativos de significação em que o passado já não é o que foi. A falta de nitidez e as manipulações gráficas rústicas sobre o filme simulam o fluxo mental da memória enquanto elemento volúvel, e são acompanhados por uma narração em áudio que reforça a memória (individual ou coletiva) como dispositivo tradutor/filtro do que se pode lembrar, do

que se deve esquecer, e destes movimentos enquanto possibilidade de afirmação de uma identidade adoecida, que encontra no saudosismo nascido de sonhos, paixões, intenções perdidas ou imaginadas um espaço para auto-expressão individualista. Que quer se afiliar às bandeiras de luta pelo bem comum, mas não resulta em nada mais que discursos vazios e tentativas de autodestruição.

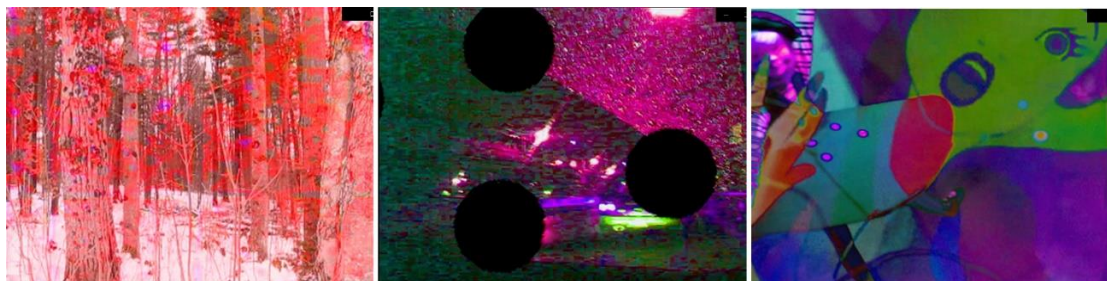


Figura 21: Frames que aparecem entre 26'' e 1'30'' do filme

A estas reflexões segue-se uma sequência de frames representados na figura 22, que conectam a inquietante história do romancista japonês Yukio Mishima à narrativa de o “espírito revolucionário” não ser nada além de melancolia por um passado ressignificado de forma invertida. Mishima pertencia à aristocracia do Japão e foi criado em isolamento até os 12 anos, período que o deixou obcecado pelas glórias da tradição guerreira japonesa (INOSE e SATO, 2012, p. 42-46). Já adulto, é convocado para o exército que lutou na Segunda Guerra Mundial, sem ter, de fato, participação ativa nos conflitos – devido a sua saúde precária (agravada por uma infância ultraprotégida) e constituição física que não atendia aos requisitos. Situação que o marcou profundamente pelas perdas assistidas e pelo sentimento de não ter contribuído na defesa do país, tampouco tido a chance de uma morte gloriosa em combate (LESIEUR, 2011, p. 46-49). Passada a guerra, se torna um romancista de sucesso, mas vivendo em um Japão humilhado que tenta reerguer-se das cinzas da derrota por meio da ocidentalização, Mishima aferra-se à memória de um passado idealizado japonês e aos traumas vividos durante os conflitos, elementos que vão permear toda sua escrita e o transformam em um enfático nacionalista. O autor cria, anos depois, um tipo de milícia especializada em artes marciais. Em 1970, aos 45 anos, na companhia de quatro membros de sua organização, inicia, em uma empreitada individual e fadada ao fracasso, um golpe de estado. Rende o general do exército das Forças de Autodefesa do Japão e, frente à multidão de soldados, profere um discurso patriótico sobre a necessidade de restituir poderes ao

Imperador. Ao ver a indiferença do público que o assistia, Mishima realiza, ainda no palanque, o Seppuku (ou Haraquiri) – ritual de suicídio dos antigos samurais – sob os olhos de uma multidão chocada, mas descrente (INOSE e SATO, 2012, p. 726-729). Mishima planejou seu suicídio durante um ano, e amigos da época revelaram que ele teria criado esta situação extrema apenas como pretexto para realizar o suicídio ritual com que sempre sonhou.



Figura 22: Frames retirados entre os 53'' e 1' 45'' do filme.

A sequência do filme em que Tzuan insere este raciocínio, representada nos recortes da figura 22, se inicia com um título: “manifestação=delírio”, e logo em seguida vê-se, em preto e branco, dois homens japoneses em uma posição elevada – aos moldes de um comício – supostamente discursando para uma janela de onde pode-se ver o movimento constante e indiferente do tráfego de carros em uma rua. Ao fundo, ouve-se partes do discurso que Mishima fez ao grupo de soldados durante seu ato revolucionário. A imagem é intercalada em repetição e rápida sucessão, por alguns segundos, à cena de um boneco enforcado em um cabo de fiação. Enquanto o discurso de Mishima continua, entram em cena imagens de um japonês tendo suas feições distorcidas graficamente de forma rústica em um rosto que sangra morbidamente, mas em que as manchas de sangue acabam por tornar-se a máscara de um palhaço. A tela reduz-se a um pequeno círculo em que são introduzidas aleatoriamente uma série de imagens desconexas revelando ironia e confusão. Por fim, um letreiro luminoso onde lê-se “passado, presente, futuro” aparece na tela. A sequência caótica da composição se faz no constante conflito entre imagens que, inicialmente, parecem bizarras, mas que intentam, por sua interconexão, fazer emergir novo

conjunto de sentidos. Para além de ressignificar os excertos que se chocam, o filme resulta em novo texto que se desprende das relações ali construídas pelo conflito. O trecho reforça a construção argumentativo-poética que o experimento audiovisual de Tzuan conduz durante todo o curta. O espírito revolucionário (em grandes ou pequenas instâncias) é um problema psicológico criado por um luto não vencido em relação à passados perdidos (reais ou imaginários). Para Tzuan, é loucura, suicídio apegar-se (individual ou coletivamente) à utopias fracassadas do passado, olhando-as sem reflexão crítica e pró-atividade para recontextualização. Neste sentido, revolucionar é um texto que inverteu a realidade a partir de fragmentos do passado, um local de auto-expressão destrutiva e individualista, nada acrescenta ao bem coletivo e resulta na ironia de viver demagogicamente por princípios nunca passíveis de aplicação prática e sempre à margem, na indiferença da massa.

Sobre o filme, Tzuan afirma não ter intenção de apresentar os diversos textos que traz ao encontro em um contexto que respeite seu espaço original, ao contrário, seu objetivo é – como ele mesmo explica ao apresentar o filme em seu site – promover a interação de textos e códigos em uma leitura inesperada, despidos de seus espaços habituais, conectando-se e reconectando-se em pontos imprevistos, produzindo um tipo caótico de fertilidade de sentido. Que é, ao fim, uma das características do funcionamento da fronteira, possibilitar nos choques explosivos entre os elementos que entram na faixa, um desabilitar das antigas relações de causa e efeito, abrindo campo para a emersão de sentidos imprevisíveis.

Ainda com a intenção de fortalecer a base conceitual sobre a qual esta análise se sustenta, uma aproximação entre a percepção até aqui construída sobre fronteira e as reflexões sobre o tema feitas pelo filósofo espanhol Eugenio Trías é pertinente. À fronteira, Trías (1991, p. 20) também atribui o termo “limite” – que de forma alguma intenta indicar separação, muro – mas deve ser entendido enquanto território legítimo, zona de intercâmbio, espaço de natureza positiva e afirmativa, de caráter hermenêutico (no sentido de reinterpretar os textos que ali se apresentam), dizendo respeito à conexão, link, dialogismo. Na fronteira, não há barreira para a elaboração de sentidos, ao contrário, é somente no campo de operação desta faixa que é possível ter acesso a dois ou mais mundos e a sentidos que escapam dos núcleos centrais dos sistemas. Trías (1991, p. 18) pensa a fronteira – o limite – enquanto “*limes*”, termo que remete a ideia de um limiar, uma zona de transição, de movimento, na qual se pode habitar. Este conceito não é estranho à pesquisa,

uma vez que limiar enquanto zona de passagem, umbral, local em que a percepção sensível atua amplamente, de forma irrestrita e em condições espaço-temporais subjetivas, é conceito benjaminiano já explorado no capítulo inicial desta tese e com fins de estabelecer este espaço como o lugar de existência das audiovisualidades mestiças e a estrutura dentro da qual se pensa “mestiçagem”. O pensamento de Trías (1991) conduz a um entendimento similar ao afirmar que na fronteira “se habita”, que seu espaço deve ter um estatuto ontológico semiótico próprio e mais, deve ser experimentado. Habitar significa cultivar um território e, na visão do autor, isto é uma ação mais radical do que a ocupação. “Significa converter um espaço em terra de cultivo e culto, até convertê-la em colônia”³⁶ (TRIAS, 1991, p. 20), existindo enquanto lugar autônomo (capaz de gerenciar um sistema próprio de significações), mas ainda duplo – pois embora opere por suas próprias regras, compartilha pertencimentos com os espaços/sistemas que intenta conectar.

Desaplanar e **Disease of Manifestation** são, neste sentido, “entes fronteiriços” pois, enquanto audiovisualidades mestiças – estruturas que funcionam apenas em relações de encontro, movimento de enriquecimento mútuo e progressão – são construtores de sentidos limítrofes e habitam (em condições espaço-temporais indefinidas) esta faixa permeável de tensão, cultivando constantemente um espaço próprio de significações. Por um lado, representam metacódigos para dois ou mais universos, mas se afirmam – como espaços de limite – colonizadores de um território autônomo, construindo variadas formas próprias de modelização e constituindo-se novos interlocutores prontos para o encontro com sistemas desconhecidos. Perez (2009), autora que analisa aproximações entre Lótman e Trías, observa que o acercamento entre os dois autores está no fato de ambos entenderem a fronteira enquanto espaço de enriquecimento, de permissividade e troca, de trânsito, de reorganização e cultivo de elementos em novas formas e sentidos. “Habitar o *limes* é uma total declaração de intenções”³⁷ (PEREZ, 2009, p. 2), de estabelecer-se como nítido espaço para experimentações combinatórias. **Desaplanar** deve ser entendido não apenas enquanto experimento gráfico-visual em quadrinhos, ou reinvenção da escrita científica; e os trabalhos de Tzuan Wu (neste caso específico, **Disease of Manifestation**) pedem para ser compreendidos para além do cinema experimental, ou iniciativa técnico-surrealista em

³⁶ Do original em espanhol: “Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto, hasta convertirla en colonia.”

³⁷ Do original em espanhol: “Habitar el limes es toda una declaración de intenciones”.

audiovisual; mas enquanto estruturas “intencionalmente novas”, imprevisíveis, que configuram-se interlocutoras de uma nova estética de interação com o mundo.

Tanto Trías (1991, p. 66) quanto Lózman (1996, p. 15) enfatizam a ambiguidade da fronteira ao afirmá-la enquanto espaço conjuntivo e disjuntivo. Ela é sempre um convite à transposição, mas também uma incitação ao excesso, à ampliação das linhas que circunscrevem os espaços de significação a que pertencem (simultaneamente), produzindo importantes fenômenos de colisão e mestiçagem. Nela estão os discursos convencionados de um espaço estruturado de significação (semiosfera dada), mas tensionando seu espaço para penetrá-la e enriquecê-la chega, também, o “não-texto” (o extra-sistêmico, o que se situa fora, o que pertence a outra cultura), o “além” e “oculto” (como Trías chama o que é de fora) – toda informação ainda não codificada. Portanto, a fronteira é um espaço, zona, faixa permissiva e permeável, com funcionamento peculiar em que atuam processos de tradução e adaptação, nascidos do conflito entre textos e da imprevisibilidade que emerge na explosão de seus encontros. É também espaço habitável e cultivável, onde os atores do encontro/conflito configuram-se em sentidos independentes, mas que ao mesmo tempo ocupam-se em enriquecer as esferas das quais migraram rumo ao encontro. Na faixa fronteira estão sempre em tensão dois movimentos, um de “fuga/extravasamento” e outro de “invasão/incorporação”. Por ora, interessa a esta pesquisa analisar o segundo processo.

A observação de *Desaplanar* revela interessantes movimentos de “invasão/incorporação”, processos de refração – característicos de um funcionamento fronteira – em que as estruturas de tradução/resignificação (de cultivo de sentidos) operam para enriquecer a informação que chega no encontro das formas. Na refração, conceito emprestado da física (como já explicado anteriormente), um corpo/elemento – que existe em determinadas condições – penetra o espaço do outro para então modificar a ambos gerando novos padrões de sentido. Na obra de Sousanis (2017) este movimento pode ser observado com clareza em trechos em que ele faz uso da poesia visual, um tipo de caligrama adaptado. Embora uma definição estrita do caligrama estabeleça que, abstraindo-se a forma, sua escritura resultante deve ser perfeitamente compreensível, parte-se – nesta análise – de um entendimento mais amplo deste recurso linguístico, pressupondo caligrama como escritura cuja a “forma” pretenda representar algo, ou ter com ele uma espécie de relação analógica e também complementar. O recurso, na obra de Sousanis, é utilizado

enquanto esquema diagramático para a demonstração de conceitos a respeito da não pertinência de pensar escritura e visualidade como universos opostos ou de pouca correspondência, o que, ao fim, é o que o caligrama desmente. Sousanis (2017, p. 58) enfatiza uma importante distinção nos termos de operação da escritura e da visualidade, modos diferentes de tornar a informação explícita, acessível. A visualidade sempre “É”, enquanto a escritura sempre “É SOBRE”. O que o caligrama/poesia visual faz, como observado nos trechos abaixo, é colocar em relação – através da confluência de um sistema no outro – as características de funcionamento de ambos, transformando esta interação em local para a emergência de novos espaços perceptivos, apagando uma suposta oposição convencionalizada entre os sistemas, compreensão comum em sociedades alfabetizadas.

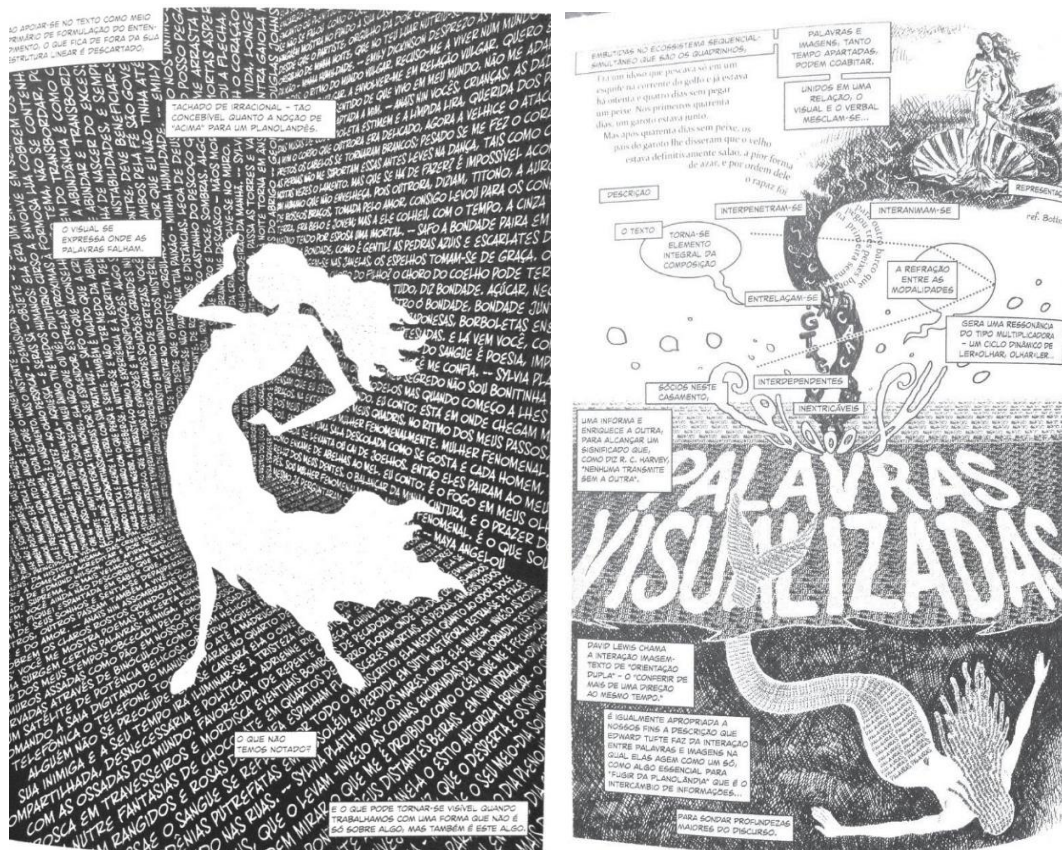


Figura 23: Página 59 de *Desaplanar*. O caligrama constrói uma metáfora sobre o “ser mulher” (a imagem da mulher, no original, não está vazia, mas é preenchida com dezenas de frases em cinza muito claro, impossíveis de captar no processo de scan). Os “planos/paredes em coordenadas cartesianas” (como Sousanis explica em nota sobre a página), são formados por poemas de Safo, Dorothy Wordsworth, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Maya Angelou, Adrienne Rich, Anais Nin e Georgia Douglas Johnson. **Figura 24:** Página 64 de *Desaplanar*. O jogo metalinguístico com a expressão “imagem-texto” e o termo “palavras” transforma-se em formas que são ópticamente percebidas tridimensionalmente. O texto na lateral esquerda, que começa a sequência, pertence a obra “O Velho e o Mar” de Ernest Hemingway.

Na figura 23, as estruturas do caligrama e o movimento de refração a que conduzem – enquanto elementos que estão na fronteira – são mais aparentes. Machado (2000, p. 84), em citação à Foucault, observa que o papel do caligrama como recurso linguístico é tríplice. Instituir uma grafia múltipla, repetir sem o uso da retórica e adensar sentidos por meio de relações de compensação e potencialização que se criam no encontro das linguagens. A intenção primordial de Sousanis ao construir a figura-página é refletir, exatamente, sobre o fato de que no imbricamento de linguagens se alcança uma profundidade de sentidos, um espaço informacional, que é inacessível fora desta faixa de encontro. Neste caso específico, busca demonstrar que a visualidade se expressa onde falha a escritura e que, na interação de ambas, nasce um novo plano de percepção. As frases utilizadas na construção imagética pertencem a trechos de poesias feministas escritas por representantes importantes do movimento e abordam uma “essência” do “ser mulher”. Ao criar uma visualização cartesiana tridimensional de planos/paredes por meio da escritura rompe-se a barreira entre “mostrar” e “nomear”, há uma aproximação indivisível entre escritura e visualidade, modificando as condições primárias da escrita (que já não fala sobre, mas é) e da visualidade (que já não se restringe apenas ao ser, mas fala “de”). E no plano que surge do adensamento das linguagens em interação se apreende uma compreensão de certa “essência” feminina – que a escritura disposta na página já tentava demonstrar isoladamente. Um feminino que é complexo, tridimensional, possuidor de uma plenitude impossível de ser apreendida, de fato, fora da conjunção complementar, colaborativa e potencializadora das muitas faces que o compõe.

A figura 24, por outro lado, trabalha o exercício metalinguístico da escritura-visualidade a partir de posições mais variadas. Sousanis continua a tratar, na figura-página, das potencialidades e possibilidades de imbricamento entre linguagens na construção de um novo plano perceptivo, mas o foco da argumentação no excerto concentrar-se em apontar a riqueza de uma estrutura em interpenetração, refração e suas possibilidades de ressonância. A figura-página começa apresentando, do lado esquerdo, uma escritura (em prosa) que compõe o cânone da literatura mundial (parte de “O Velho e o Mar” – Hemingway) – símbolo da escritura linear e descritiva; em contraponto, do lado direito, replica “O nascimento de Vênus” (de Botticelli), que faz parte do cânone da visualidade moderna – símbolo da representação. Ao caminhar na apreensão da página, tendo como direcionadores

pequenos quadros reflexivos inseridos pelo autor, opera-se, metaforicamente, um imbricamento, interpenetração entre escritura e visualidade para demonstrar que no processo de contaminação entre os diferentes sistemas ocorre um ato de “interanimação”. Ou seja, a confluência de um sistema em outro adiciona, em ambos, mutações operacionais que lhes concedem um tipo de sobrevida, “poderes” adicionais. São transformadas suas condições individuais primárias, mas em função de enriquecimento mútuo que possibilita a emergência de uma nova paisagem (apresentada na metade inferior da figura-página). Enquanto diagrama de funcionamento de um processo, a parte inferior da figura-página demonstra, a partir de uma interação inextricável entre códigos, a possibilidade de entes fronteirizos romperem mutismos impostos pelos limites das linguagens individuais, fazendo emergir um plano onde reverberações e ressonâncias antes não perceptíveis (apenas latentes) encontram meios para existir como informação.

E enquanto metáfora, a parte inferior da figura-página revela novo sentido poético. O que resulta da relação de interação, complementaridade e contaminação entre escritura e visualidade é um ser mitológico, quimérico³⁸: a sereia. No universo do mito, a mulher-peixe está entre os seres marinhos de inteligência superior, capaz de comunicar-se por vibrações e ressonâncias que não seriam cognoscíveis fora deste espaço limítrofe, anômalo, alfandegário entre “real” e “fantástico”. Já dizia Trías (2000), a quimera é o habitante por excelência do “limes” e apenas por meio dela se pode dialogar entre dois (ou mais) sistemas, dois (ou mais) universos culturais e, em sua existência se acessa o “oculto”, o “esquivo”, tudo aquilo que escapou no funcionamento central dos sistemas. Os excertos analisados reforçam a fronteira enquanto espaço permeável de transformações dos sentidos, membrana tradutora que atua em multiplicidade de direções, limiar detentor de espaço-tempo e regras de funcionamento peculiares, onde movimentos de invasão/incorporação constroem campos de intensa reverberação e ressonância não acessíveis fora da faixa de interação. Também revelam que, como habitantes/colonizadoras da fronteira, audiovisuais mestizas cultivam formas de significação quiméricas que, para além de funcionarem enquanto mecanismos de acesso a diferentes universos culturais, realizam-se em formas inesperadas e imprevisíveis, e comunicam-se em frequências novas, independentes, abrindo espaço para a

³⁸ A definição de quimera neste contexto refere-se à sua acepção mitológica. “Monstro” formado a partir de partes de diferentes animais. Em compreensão ampla, o quimérico é uma combinação heterogênea, incongruente até, de diversos elementos.

circulação da informação em diferentes espectros relacionais, sendo precursoras de novas formas comportamentais de interação.

3.2 A POSIÇÃO DE “ESTRANGEIRO” E PROCESSOS DE ESTRANHAMENTO NA FRONTEIRA

Em um dos trechos do tópico anterior estabeleceu-se que na faixa fronteiriça atuam, no espaço de tensão, dois tipos de movimentos: o movimento de refração (invasão/incorporação), explorado, então, em análise de alguns dos excertos do *corpus*; e o movimento de “fuga/extravasamento”, entendido a partir de agora enquanto processo de estranhamento, estrangeirismo, e que passa a ser foco da análise neste novo tópico. A condição dialógica essencial a todos os processos culturais e que, como já refletido acima, tem seu clímax na fronteira, orienta, também, toda uma compreensão para a própria concepção de "outro" e de "estrangeiro" como agentes fundamentais das interações entre sistemas que sustentam os mais diversificados encontros nas culturas. O termo "estrangeiro", em sua acepção mais elementar, indica algo que não pertence àquele meio, ao estranho, ao de fora, o forasteiro. O "outro" é aquele que está lá fora. Fora do indivíduo, do sistema, das crenças, da comunidade, dos afetos. Fora do alcance da vista e da vida. Para Lótmán (2013, p. 56), estrangeiras são as forças desconhecidas que penetram de forma imprevisível e constante os sistemas. Linguagens, códigos, discursos que afluem à fronteira, voluntária e involuntariamente, criando o dito espaço de tensão e gestação já explorado anteriormente.

A intrusão do não sistêmico em um sistema constitui, neste sentido, uma das fontes mais importantes de transformação, concedendo aos sistemas a dinâmica necessária à sobrevivência enquanto processo cultural. Se um processo cultural permanece estático, morrerá. Em *Cultura y Explosión*, Lótmán (1999) já apontava para o fato de que o funcionamento de uma estrutura mínima deveria sempre contar, por exemplo, com duas línguas e a incapacidade destas línguas de, solitariamente, abarcarem o mundo externo a elas. Para ele, esta incapacidade não era obstáculo, deficiência, mas "condição de existência,

dado que precisamente ela impõe a necessidade do outro (outra pessoa, outra língua, outra cultura)"³⁹ (LOTMAN, 1999, p. 12-13). Sem o "outro" não se poderiam consolidar os processos culturais, pois as pretensas "identidades", o "próprio", o "comum" só são apercebidos face à confrontação com o forasteiro. A ideia de "estrangeiro" é uma criação do próprio sistema. Ao entender-se como alguém que não é o que está "lá fora". Ao entender como peculiar, singular, aquilo que não lhe é próprio.

A capacidade de extravasar-se no estranhamento que nasce do encontro com peculiaridades alheias para, então, construir espaços de significação mais amplos, traduzindo e reconhecendo variáveis até então inacessíveis às equações do processo cultural em questão, é o que delinea a figura do estrangeiro enquanto elemento funcional da fronteira. É para a fronteira, zona babélica e por excelência o lugar da troca, que o "outro", o "estrangeiro", caminha para exercer-se em sua singularidade, apropriar-se das estranhezas alheias e – neste encontro de transformação inequívoca – extravasar-se de forma cooperativa na construção de diferentes/novos sistemas de interação com o mundo. O encontro de forasteiros no "limes" produz naturais estranhamentos que se prestam à reconfiguração das identidades dos atores envolvidos na relação – já que, pós-encontro, não podem mais ser enxergados e entendidos dentro das regras de funcionamento com que iniciaram a viagem e que lhes dava forma – representando, neste sentido, o principal *modus operandi* de cultivo da zona fronteira. É no movimento do estrangeiro e no estranhamento do encontro com o "outro" que o território da fronteira se fertiliza enquanto estrutura cultural que opera autonomamente e é capaz de fomentar uma nova compreensão dos universos que intermedia. Um sistema cultural – e neste caso, pensemos a audiovisualidade mestiça enquanto sistema de textos culturais que habita a fronteira – só é capaz de desenvolver-se como estrutura (enriquecendo seu próprio funcionamento e os espaços culturais de onde se originam seus textos) na afluência constante de variados elementos "de fora".

Trías (2000, p. 65) reforça que, ao mesmo tempo, esta compreensão do "estar fora" é organizada de forma complexa. O estrangeiro vem de fora enquanto gênero divergente dos convencionados em determinada estrutura; pode também "estar fora" do círculo traçado por um espaço metalinguístico divisor das mensagens dentro de um sistema específico de

³⁹ Versão em espanhol: "Tal incapacidad no es una deficiencia, sino condición de existencia, dado que precisamente ella impone la necesidad del otro (de otra persona, de otra lengua, de otra cultura)."

informações; representando ainda a possibilidade de ser um invasor do espaço fronteiro vindo de campos, tradições linguístico/culturais completamente apartados. Observamos, por exemplo, que em *Desaplanar* o estrangeiro se apresenta em diferentes tipos de interação que podem se enquadrar nas três especificações acima mencionadas. Entram na faixa fronteira, representada por esta audiovisualidade mestiça, gêneros textuais de diferentes espaços discursivos; o texto científico (materializado no discurso filosófico, medicobiológico, matemático, astronômico, semiótico); textos literários (que emprestam metáforas de variadas culturas étnicas-linguísticas); textos da cultura pop⁴⁰ (que permitem referências acessíveis para sínteses entre linguagens). Por sua vez, os encontros também acontecem entre sistemas de códigos diferentes; o quadrinho (que configura-se, por si só, um processo de imbricamento de códigos) e a escritura (utilizada de forma independente do quadrinho em alguns excertos). Há ainda, penetrando a faixa fronteira para interconexão, sistemas de códigos mais apartados destes dois principais; as simbologias anatômicas, os diagramas matemáticos e símbolos geométricos, os códigos da cartografia e geografia. Todos estes sistemas, em interação cooperativa, abrem campo para a emergência de um texto poético-argumentativo. Por outro lado, em *Disease of Manifestation*, observamos um texto político-filosófico sendo traspassado por uma dezena de textos da memória coletiva e por um texto literário específico (a peça Hamlet-Máquina, de Heiner Müller). Entram em choque também, o código videográfico, o código gráfico-artístico (através de manipulações manuais nas imagens), o código da pintura e da fotografia. Cada um dos atores que se encontram na fronteira desempenha papel específico no jogo de estranhamentos que possibilita a abertura de uma camada independente e antes (fora dos conflitos produzidos na faixa fronteira) invisível.

Ao observar o comportamento histórico cultural que se reporta ao contexto do império romano, tanto Lotman (2013, p. 57) quanto Trías (1991, p. 20) enfatizam a potência criadora, resignificadora e geradora de novo sistema cultural da fronteira analisando a posição de "outro" enquanto elemento que, para além de revelar as singularidades das partes do encontro, atua como sujeito que, inserido na relação, imediatamente faz flutuar as linhas abstratas que determinam os sistemas convencionados, permitindo a geração de

⁴⁰ Termo utilizado para referir-se a produtos culturais massificados que, ao imbricarem elementos da cultura dita "erudita" e de manifestações tradicionais populares, sintetiza-se em uma fórmula padronizada com intuito de comercialização. Mais que produto direcionado as massas, é produto da massa e tem valor artístico peculiar.

ondas que dilatam-se progressivamente. Para Roma, tudo e todos que se encontravam para fora de suas "fronteiras" eram considerados bárbaros, excluídos do domínio da cultura ou simplesmente "forasteiros". Contudo, a percepção desta segregação como constituinte identitário só foi possível devido ao caráter expansionista do império que submetia o "romano" ao choque com o "outro", obrigando-o a se deslocar para fora de si de modo a poder alcançar suas próprias especificidades comparadas às estranhezas do outro. Neste sentido, ao identificarem-se as potencialidades que tornavam algo "romano" e algo "bárbaro", na zona fronteira se colocavam em movimento tais forças identitárias com fins de enriquecer e tornar viável uma convivência sem extermínio. Ou seja, este movimento que obrigava romanos e bárbaros a deslocarem-se do "próprio" para promover uma interação colaborativa entre especificidades, acabou por criar uma órbita expansiva, poderosa, dinâmica, fazendo emergir uma periferia semiótica que estimulava o desenvolvimento tanto dos núcleos dos sistemas em interação, quanto representava um novo espaço de significações e relações comportamentais independente.

Para expressar melhor a emersão desta órbita expansiva, analisemos dois excertos de *Disease of Manifestation* representados pela figura 25 que não são sequenciais, mas complementam-se – ainda que apareçam em momentos distintos do curta. Nas cenas em questão entram em conflito, no filme que é "ente fronteiro", variados elementos. Uma reprodução do quadro "Olympia", de Manet, em uma versão negativada, captações videográficas entrecruzadas a arquivos de vídeo que são montados e manipulados graficamente pelo cineasta, partes da peça teatral "Hamlet-Máquina" de Heiner Muller (1987). Todos chocam-se e traspassam o texto filosófico-científico de Wendy Brown que, como já explicitado anteriormente, é a base sob a qual o curta-metragem se constrói. Cada um destes elementos, por si só, possui uma rede de sentidos bastante rica, mas o interessante é observar que por meio de relações analógicas que se estabelecem no encontro das partes o sentido do filme expande as linhas de significação de cada participante trazendo à tona um novo argumento poético. Os dois primeiros frames da figura 25 são sequenciais e, como em toda a extensão do filme, trabalham a questão da revolução. Na primeira imagem vemos o quadro "Olympia" de Manet representado como o negativo de uma fotografia. A cena é substituída por uma releitura do quadro em que aparece uma atriz na mesma posição de Olympia, assistida por um indivíduo com uma

cabeça falsa (que ocupa o lugar da serviçal negra do quadro de Manet) e tendo ao fundo um cenário de mar inserido digitalmente na montagem, como tela sob a qual a atriz se expõe. Tanto a reprodução do quadro, quanto sua reinvenção, se alternam em rápida sucessão durante quase 10 segundos de filme.

Manet é considerado o pai da Arte Moderna, o primeiro impressionista, e embora sua arte fosse vanguardista e revolucionária – ao desmascarar a mitologia idealizada em uma tradução irônica da “grande tradição” e voltar-se a pinceladas que mais se assemelhavam a esboços rejeitando a polidez e detalhismo da técnica acadêmica – foi treinado na tradição dos velhos mestres e dela, nunca de fato, se libertou (STRICKLAND, 2004, p. 100). Uma primeira coisa a se observar, então, é que a revolução artística de Manet tentava imprimir ares de câmbio, mas não conseguiu libertar-se dos padrões da antiga tradição. O quadro de Olympia causou furor e comoção pública ao ser exibido, principalmente porque retratava, em uma posição dedicada às musas mitológicas (a nudez contemplativa), uma prostituta (FARTHING, 2011, p. 306). Olympia olha para fora do quadro com um tipo de tédio de quem não se envergonha de sua posição e até com uma petulância autoindulgente. Sobre a obra, afirma-se que intentava retratar, revolucionariamente, os meandros da vida cotidiana sem pudores, o que foi considerado na época bastante vulgar. Manet confronta, rebela-se, choca, mas a maior parte da obra de sua vida ainda rende-se, em alguma medida, aos padrões que ele, supostamente, buscava quebrar.



Figura 25: Exertos do filme que colocam em interação o já referido artigo de Wendy Brown (Resisting Left Melancholia), a obra “Olympia” de Manet e a peça teatral “Hamlet-Máquina” de Heiner Muller. Frame 1 – 3’ 06’’; frame 2 – 3’ 09’’ ; frame 3 – 5’ 46’’.

Sua Olympia presume uma apresentação de um nu sem máscaras, em que a prostituta revela a si mesma e sua condição sem disfarces ou pretensões, mas ainda assim, sua postura em tela não consegue esconder a pose totalmente ensaiada e um completo

descaso em relação à classe servil – considerando que à época que o quadro foi exposto em Paris (1965), a França ainda respirava ares dos movimentos populares contra a hegemonia burguesa que culminaram na Revolução de 1948 (apoiada ideologicamente pelo “Manifesto Comunista” de Marx e Engels) e o conseqüente desencadeamento na Europa da “Primavera dos Povos” (OLIVEIRA e ZOMER, 2018, p. 22-24). No filme de Tzuan, a imagem aparece em uma versão negativada, que pretende inserir este arquivo artístico da memória coletiva enquanto lembrança que na rememoração tem seus sentidos invertidos de forma não saudável. Em resposta ao trabalho de Manet, e aos sentidos que a imagem insere no espaço argumentativo do filme, o cineasta apresenta sua versão contemporânea de Olympia. Uma jovem, em trajés estilizados, deitada languidamente sobre a cama e sendo assistida por um tipo de indivíduo que não se consegue identificar ao certo (quase como um bicho), tendo ao fundo um cenário falso de mar inserido como se para enganar o espectador a respeito das condições em que a exposição acontece. Depois de alguns segundos de alternância entre o trabalho de Manet e a releitura de Tzuan, a versão contemporânea de Olympia permanece na tela recitando, em voz robótica, um trecho da peça teatral “Hamlet-Máquina”, de Heiner Muller.

“Quero habitar nas minhas veias, na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio. Retiro-me para as minhas vísceras. Sento-me na minha merda, no meu sangue. Em algum lugar são rompidos ventres para que possa morar na minha merda. Em algum lugar ventres são abertos para que eu possa estar sozinho com o meu sangue. Meus pensamentos são chagas em meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quer ser uma máquina.” (MULLER, 1987, p. 31)

Antes de analisar a formação de sentidos que se desprendem destes encontros díspares, convém situar o contexto da referida obra de Muller. A peça “Hamlet-Máquina”, escrita em 1977, configura-se como uma releitura do paradigmático trabalho de Shakespeare, e não é construída utilizando o texto original como referência, mas vale-se do próprio material textual do dramaturgo inglês. No trabalho de Muller, as questões abordadas no texto seiscentista são deslocadas para o cenário em que o autor vivia – uma Europa pós-guerra, em plena falência dos sistemas totalizantes de organização social e notadamente pessimista. As questões em foco, a partir da escrita de Shakespeare, concentram-se no questionamento do significado e prática da revolução, uma revisão do

processo histórico alemão e o debate sobre os processos constituintes e verdadeiramente aplicáveis do socialismo. A peça, também em cinco atos, compõe-se da organização, em novas combinatórias, do texto de Shakespeare em junção a diversos fragmentos de outros trabalhos (de T.S. Eliot e Rosa Luxemburgo, por exemplo) em um processo de resgate da história para devolvê-la completamente ressignificada. Neste novo cenário, Hamlet não é mais príncipe, mas virou máquina, reproduzindo automaticamente – neste corpo que é impulso e desejo – as formas de vida e repetindo os erros do passado. Os personagens em cena resumem-se apenas a Hamlet, o intérprete de Hamlet (que sai do papel em cena para conversar com o espectador em monólogos independentes), e Ofélia. A crise existencial do príncipe, cena central da obra de Shakespeare, é reconstruída por Muller enquanto a crise do intelectual e artista no caos histórico do século XX – um intelectual que performa o salvador capaz de ultrapassar seu niilismo em nome de altos ideais para abraçar o dever patriótico. Ofélia, por sua vez, performa um estranho duplo deste Hamlet-máquina, representando a revolução (social e de gênero) como movimento melancólico e ingênuo. O objetivo do trabalho é denunciar um fracasso duplo: a do pensador (artista/filósofo) iluminista que busca na generalização e racionalização dos processos salvar a civilização; e da revolução enquanto símbolo que demonstra-se incapaz de consumir seus propósitos. Ao fim, o trabalho de Muller carrega pessimismo e descrença nas tentativas de transformação social e, o trecho recitado pela Olympia de Tzuan, pertence ao “intérprete de Hamlet” quando, durante a cena, rejeita o personagem e qualquer valor reflexivo de seu drama como discurso para um século de caos.

Tzuan retoma, nesta sequência de frames, a discussão que permeia todo o filme: o espírito revolucionário como doença psíquica, luto não superado, enfermidade coletiva causada por um saudosismo do objeto real ou imaginado que se supõe perdido, algo fadado ao fracasso. Na visão do cineasta, qualquer intenção revolucionária é demagógica, ingênua e egoísta, e confronta-se com padrões sociais/comportamentais que é incapaz de quebrar para aplicação prática na vida. Se a Olympia de Manet, enquanto trabalho emblemático de uma revolução artística, é pouco revolucionário ao expressar uma cena ensaiada de desprezo as convenções, mas que no fundo perpetua as estruturas de descaso relacionadas ao espaço/valor feminino, ou ao menosprezo às classes servis; a Olympia de Tzuan apresenta uma mulher jovem, que discursa revolucionariamente, mas está coberta por uma

camada demagógica – vestida em padrões sociais, atuando enquanto feminilidade militante que repete padrões estéticos, focada em expressar-se no palco que garante a existência – o da exposição pública. A Olympia do cineasta é o modelo do indivíduo-máquina contemporâneo, formatado e incapaz de revolucionar de fato, individualista e preocupado apenas em aparentar militância e não em desconstruir-se verdadeiramente para agir em prol da mudança. Este indivíduo está apegado a discursos revolucionários desatualizados de um passado que fracassou. Ironicamente, como máquina, ela recita o conteúdo de uma crítica que foi direcionada às condições sociais que já não se aplicam e, portanto, demonstra a lacuna de recontextualização que o espírito da revolução parece carregar. Sua declamação robótica no cenário do filme, faz eco à mensagem do próprio trecho, ao apresentar uma revolução que só importa no espaço individual, como ato de auto-expressão indulgente, sublimando qualquer movimento em prol de injustiças que existam em instâncias alheias ao individual.

O último frame, inserido mais para o final do filme e que complementa o argumento das duas primeiras cenas da figura 25, mostra esta mesma jovem mulher, à frente de uma massa em manifestação, agitando as armas da revolução, que tem – ironicamente – como alvo de ataque a criatura servil dos primeiros frames. Enquanto a mulher ataca a criatura, recita uma das frases de “Hamlet-máquina”: “não há lugar para ti na minha tragédia”. Clara referência a ideia de uma revolução que é mais cenográfica e demagógica que ação real, que ostenta bravatas de reparação, sem qualquer intenção ou conhecimento que viabilize sua aplicação, que desconhece o próprio espaço a que a reparação alardeada se refere. O único objetivo do espírito revolucionário, neste caso, seria o “aparentar”, pois o militante está perdido nas redes padronizadas de comportamento social e não tem a menor ideia de como quebrá-las.

Cada elemento argumentativo que entra em conexão no filme enquanto “ente fronteiro”, carrega uma densidade discursiva bastante específica, mas ao encontrarem-se nesta fronteira, pela ação interagente de suas especificidades, tem potencializados e extravasados seus sentidos, adensando de forma exponencial a informação, os sentidos que se pretende invocar. No cruzamento das camadas de significação, dos textos da memória, cria-se uma órbita expansiva de sentidos que fazem avançar as linhas informacionais que as partes trouxeram consigo. No confronto dos elementos inseridos, atualiza-se o texto teatral

(que ganha novas significações cabíveis às condições sociais contemporâneas); expande-se a informação que o quadro de Manet representa enquanto memória coletiva; amplia-se a compreensão de um *modus operandi* coletivo na contemporaneidade; fazendo nascer, deste movimento extensivo, um argumento político-poético imprevisto. O exercício sensorial-intelectual que o filme de Tzuan produz é o que Pignatari (2004, p. 166) chama de relação analógica entre dissimilaridades, em que não há intenção de invocar causa e efeito. Os sentidos que se desprendem deste tipo de associação e os raciocínios a que conduzem carregam camadas profundas, densas de significação.

Ainda refletindo sobre o papel funcional do estrangeiro na fronteira, em um sentido amplo, ele é entendido, como um "estado de espírito" predisposto à alteridade e ao deslocamento, até mesmo de si próprio. Ser estrangeiro sob tais condições é se assumir como peregrino, aquele que faz da viagem, do estar em trânsito, uma condição de enriquecimento que, no contexto dos processos culturais, contribui para a construção de maiores reservas de informação circulante. É interessante perceber que, enquanto o "limes" atua como mecanismo epistemológico de acesso a dois (ou mais) universos em interação – e sentidos que lhes escaparam no núcleo; é também, paradoxalmente, sancionador de um tipo de distância entre estes sistemas que, independentemente das intersecções que ali ocorrem, continua a existir em alguma instância. Logo, sempre haverá caminhos de conexão, refração, extravasamento em latência. Se há uma distância, permanece peregrinação a ser feita, viagens de sentido a serem empreendidas, novos estranhamentos a serem vividos, diferentes processos de reconfiguração potenciais. A fronteira é um sistema em contínua reestruturação e a peregrinação como movimento de fuga e extravasamento está sempre presente, tornando a existência de certos "elementos peregrinos", também, essencial para a dinâmica que lhe dá vida. Não há possibilidade de fertilidade na zona fronteira (e por consequência nos textos que ali se alocam), sem a inquietação exploradora de determinados elementos que chegam ao limes para entrar em novas relações, mas que, por sua vez, também dele estão sempre procurando fugir.

Para explicar um melhor entendimento sobre este fenômeno, Lótman (2013, p. 59-61.) observa esta ocorrência em um evento biográfico. O autor cita o caso do escritor rebelde Vladímir S. Pecherin (1807-1885). Tão controversa quanto emblemática figura russa do século XIX, Pecherin personifica a condição de "andarilho" e "viajante" – uma autêntica

incorporação do *Zeitgeist* russo dos anos de 1860-1870 (LÓTMAN, 2013, p. 59). Padre, político, literato, criado segundo ensinamentos da igreja ortodoxa russa, “ao abandonar uma brilhante carreira acadêmica, percorreu um árduo caminho espiritual que o levou de um fascínio com as ideias do socialismo utópico para a religiosidade ortodoxa - ele se tornou um jesuíta”⁴¹ (LÓTMAN, 2013, p. 59). Depois de estudar línguas clássicas na Universidade de Moscou, completa seus estudos no exterior. De volta à Rússia, assume a cadeira de língua grega, que abandona para perseguir ideais de um radicalismo político no exterior, tornando-se um dos primeiros emigrantes políticos na Rússia. Em seu exílio espiritual morre na Irlanda apartado de tudo que já fora considerado seu (LÓTMAN, 2013, p. 59).

O embate de Pecherin – que define igualmente a questão semiótica a ser observada no espaço fronteiriço – se concentra no fato de que, “toda a sua vida foi uma série de desilusões caracterizada por um desprendimento torturante e, mais importante, pela renúncia de tudo que era dele”⁴² (LÓTMAN, 2013, p. 59). Se na infância fora intimamente direcionado para o estrangeiro, na vida adulta foge de tudo que lhe parecia familiar. Vive, assim, uma vida de rupturas e constantes reinvenções. Uma vida de trânsito, uma vida como estrangeiro. No entanto, seu maior contributo não se relaciona à quantidade de aquisições nesta jornada, “mas o quanto ele deixou para trás”⁴³ (LÓTMAN, 2013, p. 60). Quer dizer, se fora capaz de abandonar o próprio, assumindo o estranho, e fazer dele (o estranho) algo que lhe seja próprio, acaba tornando sua vida um repositório complexo de traduções de distintas semioses. Pecherin era, como observa Trías (1991, p. 66), um ser habitando no *limes* (na fronteira), sendo ao mesmo tempo, ele próprio a fronteira, os limites de seu próprio mundo, cultivando-se para diferentes formas, existindo em puro extravasamento, fuga, transformação. Fazendo mover, de forma contínua, a faixa fronteiriça em expansão. Partindo deste raciocínio é possível entender que a audiovisualidade mestiça, enquanto “ente fronteiriço”, está repleta de elementos peregrinos em seu interior. Já diziam Laplantine e Nouss (2002, p. 95), no mestiço tudo é fuga, no duplo sentido de derramamento e saída, ao longo de linhas que não forçam nem falham por rigidez, tudo extravasa, se estira.

⁴¹ Da versão em inglês: “Abandoning a brilliant academic career, he travelled an arduous spiritual path that took him from a fascination with the ideas of utopian socialism to orthodox religiosity—he became a Jesuit”.

⁴² Da versão em inglês: “His entire life was a series of disillusionments characterised by a tortured casting-off and, more importantly, by the renunciation of all that was his own”.

⁴³ Da versão em inglês: “but rather how much he cast off”.

Os elementos que se chocam em *Disease of Manifestation* parecem carregar em si a predisposição ao extravasamento; são, na verdade, trazidos ao encontro com o objetivo de performarem um movimento constante de peregrinação que resulta em um transbordar enquanto regra de comportamento e mecanismo de significação. Tzuan constrói um argumento político audiovisual que representa uma visão particular à respeito do efeito da memória na criação de um espírito revolucionário doentio, expressa um posicionamento que entende a revolução – enquanto doença – como um ciclo sem remédio, de onde o indivíduo (ou o coletivo) não deseja ou consegue sair. E esta linha de argumentação se faz por meio de fragmentos videográficos retirados de arquivos da memória coletiva, de arquivos pessoais que, na verticalidade de suas sobreposições, no caos de seus encadeamentos, encontram-se não com intuito de acoplar-se em uma textura racionalmente organizada (que acontece em contiguidade), mas de, no choque, perderem-se em tangentes, escapulirem por frestas narrativas, migrarem para além e para encontros futuros não passíveis de previsão que poderão realizar-se no exercício de apreensão de seu espectador. A rede de significações que pretende construir não se dá espacialmente (no espaço da tela, no espaço das sequências), mas em uma temporalidade não determinada, atuando enquanto “passagens” (nos moldes explorados por Benjamin) que transcendem o próprio limiar a que corresponde à fronteira, ao filme enquanto “ente fronteiro”, audiovisualidade mestiça. Cada fragmento é peregrino e entende-se como o limite de um novo mundo, uma nova rede de sentidos em latência; e seu valor enquanto argumento no texto que se forma no “ente fronteiro” em que foi inserido, está nas relações analógicas que é capaz de produzir a partir de descontinuidades. Imagens com péssima qualidade, cortes abruptos, cores agressivas, áudios desconexos, rústicas intervenções gráficas, peregrinam pela produção ditando ritmos e vibrações que ecoam para além do espaço-tempo do filme. A própria ideia de montagem pseudo-automática que Tzuan cria é indicação de certa irracionalidade argumentativa que busca conduzir sensações e sentidos à limítrofes.

Já em *Desaplanar*, a peregrinação de elementos pode ser observada a partir de outras vias. O trabalho de Sousanis se constrói de certa impermanência das formas na sequência de páginas, e neste sentido, várias estruturas vão entrando em cena para, logo depois, peregrinarem por linhas tangenciais para fora do encontro. Há um constante intercâmbio entre metáforas que se constroem a partir de diferentes referências textuais e a

partir de códigos variados, também entre traços gráficos – que no quadrinho (como se verá logo mais, representam diferentes formas de manipular a informação dentro de um sistema). Cada um dos elementos que chega ao encontro choca-se, produz efeitos previsíveis e imprevisíveis, e sai do espaço de conflito tangencialmente na transição que o texto sofre em direção a outra forma. O argumento filosófico que o autor busca construir se dá tanto na verticalização de metáforas sobrepostas, quanto na justaposição das formas a todo tempo, e os elementos que entram neste exercício de síntese são, de alguma forma, viajantes independentes que se encontram neste “ente fronteiro” para transformar sentidos, mas sem deter-se em seu movimento, sondando no decorrer das páginas formas de perfurar o espaço de sentido ali formado para dissipar-se fora da cena rumo à exploração de limites, por ora desconhecidos, e que podem apresentar-se temporalmente na percepção do leitor. O trabalho de Sousanis lida com uma peregrinação não caótica, diferente do que faz Tzuan em *Disease of Manifestation*, ainda assim, não se pode desconsiderar o movimento que seus elementos performam sempre em direção à novas linhas de encontro, que é, ao fim a métrica de funcionamento de toda estrutura caracterizada como mestiça, como reafirmam Laplantine e Nouss (2002).

É fato que a mudança constante entre "próprio" e "estrangeiro" e "estrangeiro" e "próprio" – que se consuma na fronteira – é um dos mecanismos mais fundamentais na progressão dos processos culturais, mas ainda que esta alternância tenha, de fato, caráter previsível, ela é experimentada por estranhamentos que participam dela como imprevisíveis. Para Lótmán tal "intrusão inesperada de forças anteriormente desconhecidas pode ser uma catástrofe, um milagre ou qualquer coisa que não possa ser prevista dentro dos limites de um determinado sistema"⁴⁴ (LOTMAN, 2013, p. 56). A figura do "estrangeiro" participa na imprevisibilidade de seus encontros, e dos resultados destes encontros dos movimentos progressivos da cultura nos dois níveis possíveis, o gradual e o explosivo. Mais acima, nesta análise, refletiu-se que os encontros na fronteira, tendem, a ser explosivos, mas ainda que a presença do estrangeiro possa ser explosivamente transformadora, há situações em que ela contribuiu para transformações nos processos culturais por meio de formas graduais, de movimentos mais sutis. Os romanos podem ser novamente lembrados, agora situando o sucesso do projeto expansionista que tanto se movimentou graças aos choques explosivos

⁴⁴ Versão em inglês: “It may be a catastrophe, the unexpected intrusion of previously unknown forces, a miraculous event, or anything that cannot be predict within the limits of a given system.”

da dominação territorial e marginalização do diferente, quanto à sutil e gradual absorção cultural exercitada pela inevitável convivência entre dominados e conquistadores.

Desaplanar, como audiovisualidade mestiça, organiza-se no imbricamento de algumas linguagens, dentre as quais o quadrinho. Enquanto o encontro de textos filosófico-científicos com o quadrinho resulta em choques explosivos de transformação tanto das formas quanto dos sentidos, o excerto representado pela figura 26 revela que no interior da estrutura em colisão, outros pequenos estranhamentos atuam em transformação gradual da figura-página. Estes estranhamentos são protagonizados por elementos que, embora pertençam a um mesmo sistema de significação, representam, dentro dele, formas estrangeiras entre si. No trecho em questão, isto se apresenta na interação entre diferentes “traços” quadrinísticos. Como linguagem, o quadrinho é um sistema que se forma, ele mesmo, no imbricamento de códigos mas, enquanto conjunto sógnico, possui em seu interior subestruturas organizadas de funcionamento. Os diferentes traços gráfico-ilustrativos que compõe o universo dos quadrinhos podem ser separados em grupos mais amplos, que referenciem, por exemplo, funções gerais (estética, simbólica, prática-aplicada) ou formas (comics norte-americanas, mangá japonês, charge francesa, etc); mas também por critérios muito específicos, biográficos, que tornam-se padrões de imitação (caso dos traços de Robert Crumb ou Hergé). McCloud (2005, p. 124) salienta que o traço no quadrinho é, entre as ferramentas desta linguagem, a de maior potencial expressivo, pois cada tipo de traço revela uma intenção narrativa e faz emergir determinado “tom” com que se pretende dizer as coisas. O traço tem, em síntese, uma função emocional. Pelos traços sente-se a atmosfera de onde o discurso trabalhado deseja (e deve) ser compreendido em sua emanção. Ausência, excesso, cores, as singularidades dos traços com que o artista opta para consumir a informação modificam, também, o sentido do que se quer dizer. Portanto, traços diferentes na linguagem do quadrinho representam universos à parte que, quando colocados em interconexão – a partir de zonas mais amorfas e babélicas como a fronteira – agregam às estruturas variadas camadas de significação.

Na figura 26, o interesse de reflexão explorado por Sousanis refere-se às formas e caminhos da percepção como tramas de muitos fios, muitas camadas que, ainda que não visíveis, se entrelaçam em redes que dão sentido ao mundo e à vida. A partir de novas metáforas, o autor continua a reforçar a necessidade de acesso a diferentes “pontos de

vista”, uma jornada de perspectivas, sentidos e fontes de estímulos para se atingir planos de compreensão mais profundos sobre os processos culturais e a própria existência. A figura-página se forma na interseção de diferentes estilos de traço quadrinístico, uma espécie de dissecação (revelando camadas estruturais), que partem de um desenho próximo à pintura (rico em detalhes e refinamento) passando para um traço mais simbólico e esquemático para, por fim, retornar ao estilo inicial – assemelhando-se a pintura. O objetivo da sutil transição entre o estilo de traçados é possibilitar uma transformação de sentidos no decorrer da figura-página que permite acesso a uma variada rede de camadas interpretativas. No estranhamento gradual entre partes estrangeiras de uma mesma linguagem dilata-se, assim, o campo de sentidos propostos ao entendimento. Sousanis, no excerto, trabalha um trecho do livro *Ulysses* (JOYCE, 1983, p. 625-627), do irlandês James Joyce, em que seu personagem principal, Leopold Bloom (um Odisseu reinventado), no abrir de uma torneira mergulha em uma viagem mental a respeito da água enquanto elemento e a imensa variedade de formas que ela assume, bem como os muitos processos da vida que ela conecta. Seu fluxo mental acaba por levar o leitor a uma odisséia dentro da odisséia, ou seja, a jornada épica da água apresentada dentro da jornada do próprio Bloom. Uma reflexão sobre as muitas redes de coligação (nos mais variados níveis de estruturação) que ambas agregam para consumir-se; ambas, processos complexos realizados a partir de uma sequência de eventos que vão sucedendo-se, que progridem para a construção de um todo intrincado, mas que intercalam, em seus variados momentos de progressão, processos/narrativas mais (ou menos) elaboradas.



Figura 26: Página 45 de *Desaplamar*. Quadrinização de conceitos filosóficos sobre a percepção e a profundidade das tramas dos ecossistemas de sentidos, metaforizados em referência ao personagem Leopold Bloom, do livro “Ulysses” de James Joyce, (um Odisseu moderno), quando, em dado momento da história, o abrir de uma torneira o leva a uma viagem sobre a imensidão da água enquanto sistema e seus ciclos.

No livro de Joyce (1983), a história de Bloom é uma jornada épica moderna, vivida em um único dia em Dublin. Assim como na Odisséia de Homero, em que Ulisses enfrenta uma vida de batalhas, aventuras e proações, ficando as vezes à mercê das forças sobrenaturais e até vingativas, mas lutando para preservar a vida e retornar ao lugar que lhe pertence; Bloom enfrenta todo tipo de situações e percalços no fatídico 16 de junho de 1904, estando à mercê de uma variada quantidade de ocorrências que permeiam a vivência de um ser humano (boas, más, comuns, imprevistas, irônicas), enquanto procura manter as rédeas da própria vida. O trabalho de Joyce é um tipo de paródia moderna que propõe uma nova modelização ao texto clássico, reativa a memória deste texto dando-lhe novo sentido, pedindo ao leitor que o acesse de novas formas. Funciona enquanto metáfora e, ao inserir odisseias dentro da odisseia, revela que o conhecimento, o acesso aos sentidos do mundo se dá por uma intrincada rede de subestruturas (nem sempre visíveis), só é possível pela

conexão de estruturas com diferentes níveis de organização, que é, ao fim, o que os estranhamentos nos traços quadrinísticos revelam visualmente.

Tal qual a odisseia da água (presente em toda esfera de vida, das mais simples às complexas, e possuindo variadas funções, atuando em inumeráveis processos), ou a complexa jornada da vida de Bloom (apresentada em toda a potência de um único dia), ou ainda a aventura mitológica de Ulisses (narrada por Homero enquanto arquétipo da existência), a percepção é uma odisseia realizada a partir da interconexão de variados processos, sentidos, linguagens, fontes, e sua complexidade se dá na sobreposição de estruturas possuidoras de diferentes níveis de elaboração. O estranhamento gradual entre traços quadrinísticos faz emergir um movimento constante de cambio de atmosferas para a consolidação, no entendimento, de que toda estrutura complexa e seu conjunto de significações – seja o ciclo da água, a jornada de Bloom, a épica cruzada de Ulisses, os mecanismos de percepção, ou a audiovisualidade mestiça – se constrói em relações de subestruturas diversificadas. Na figura-página, o exercício de estranhamento entre quadrinhos – que penetram-se e passam por uma espécie de dissecação – se conecta ao texto filosófico-científico, metaforizado em narrativa literária, para fazer emergir uma camada poética de informação. A figura-página é odisséia narrativa, um diagrama hidrológico, um tratado sobre percepção, um mapa sobre estruturas complexas e fronteiriças em seus movimentos de enriquecimento informacional.

Das observações acumuladas neste tópico, afere-se que uma audiovisualidade mestiça, enquanto “ente fronteiriço” – que habita, cultiva e movimenta continuamente as posições da faixa de fronteira – diríamos, a partir de Lótman (2013, p. 61-62), se constitui estrutura orientada em direção ao estranhamento, ao estrangeiro, e se realiza, como já observado, pela presença de elementos peregrinos em seu interior. Tais peculiaridades de funcionamento garantem-lhe a possibilidade de transformação progressiva, não só em refração, mas em constante extravasamento. A condição mestiça é, por si só, processo de estranhamento que encontra sua potência na fronteira, configurando-se experiência de desapropriação, da ausência, da incerteza que pode surgir de um encontro, portanto, prescinde de qualquer vestígio de previsibilidade, existindo em intermediários. Lótman (2013, p. 59) reflete, a partir da experiência narrada de Pecherin, que o desprender-se do “próprio” continuamente para assumir o outro em um novo “eu” é um exercício torturante,

o que Trías (2000, p. 66) reforça ao afirmar tal exercício como vertigem, uma oscilação fértil entre “ser” e “não ser”, “estar” e “não estar”. Para Laplantine e Nouss (2007, p. 27), com muita frequência, a condição mestiça é dolorosa, pois presume rompimentos e reconfigurações que podem resultar em efeitos pouco convencionais, inquietantes, incômodos. Ainda assim, também observam que “a liberdade de espírito convida à da forma” (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 53), e na capacidade de estrangeirar-se continuamente para movimentar maiores reservas de informação – ainda que tal exercício represente dolorosa reconstrução e resulte em formas inquietantes – reside o potencial da audiovisualidade mestiça para revelar novas esferas de significação e atuar autonomamente dentro de inesperados espaços de interação cultural.

A potencial “liberdade de forma” que nasce – também – da constante peregrinação, extravasamento, pode ser observada em toda a extensão de *Disease of Manifestation*. Tzuan carrega uma inquietante capacidade de manipular visualidades, sons e textos heterogêneos em composições perturbadoras. O resultado de seu experimento, neste caso, é sempre uma interface que agride em diferentes níveis, principalmente porque parece direcionar à um exercício surrealista, performa uma intenção (quase necessidade) de levar seu espectador a enxergar nas imagens projetadas os níveis mais profundos da inconsciência, os mais loucos devaneios mentais, como na experiência de sonho. Um convite a vislumbrar de forma materializada o que pode emergir da mente quando são sobrepostas em estado de inconsciência as mais diversas camadas da percepção e da memória armazenada. Este resultado é incômodo, inquietante, afinal as profundezas mentais representam espaços assustadores de interconexão e revelam-se em visualidades carentes de nitidez ou racionalidade. O que, ao fim, é o argumento fílmico construído por Tzuan ao propor uma composição onírica (na assustadora e surrealista sequência de frames) e diagramática (ao criar na sobreposição e justaposição de frames não contíguos, significações que se dão por meio de relações de co-dependência, associativas, analógicas) (CAMPOS, 2000, p. 72). Assim, o trabalho de Tzuan emula o funcionamento inconsciente de formação de sentidos, de argumentação mental. O filme faz emergir o entendimento de que a investigação dos níveis da inconsciência (seja por vias audiovisuais, como neste caso, ou por qualquer outro mecanismo) materializa a condição fragmentária de que tudo que se encontra entre as redes do sentido (indivíduos e sistemas culturais) existe apenas na

conjunção de fragmentos de outros, enquanto memória em resignificação. Tudo que há são partes em interação, por vezes caóticas, e há um tipo de dor e terror em perceber-se enquanto conjunto destes fragmentos. *Disease of manifestation*, como argumento político-poético apresenta este terror/dor em interfaces incomodas e carregadas de sentido; e como audiovisualidade mestiça constrói na descontinuidade dos fragmentos um diagrama de significação, revelando-se como estrutura trançada no movimento de exercer-se – enquanto “outro” – no espaço alheio.

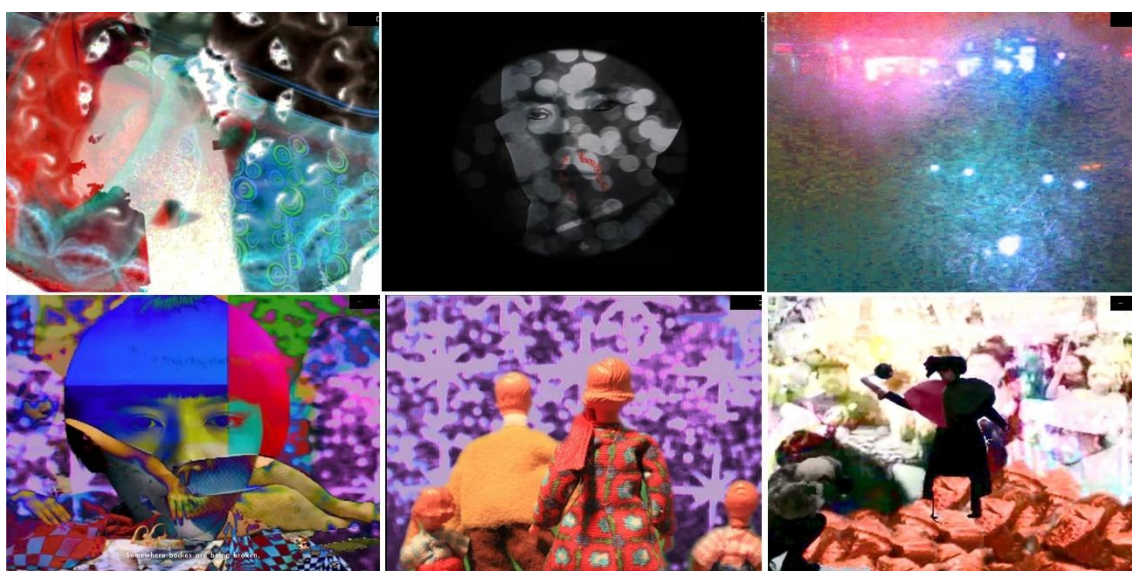


Figura 27: Exertos do filme que apresentam composições incomodas. Frame 1 - 2 min. 04 seg.; frame 2 – 1 min. 23 seg. ; frame 3 - 1 min. 37 seg.; frame 4 - 3 min. 40 seg.; frame 5 - 5 min. 37 seg.; frame 6 - 5 min. 46 seg.

3.3 IMANÊNCIA E TRANSDENCÊNCIA NO “ENTE FRONTEIRIÇO”

Os tópicos anteriores preocuparam-se em situar e estabelecer alguns aspectos importantes sobre a fronteira enquanto mecanismo inerente aos processos culturais. Sua importância essencial para o enriquecimento e evolução dos sistemas de significação; sua existência enquanto faixa, zona permeável, permissiva e positiva de encontro, tensão, conflito, tradução e transformação de textos advindos de sistemas culturais diversos; a possibilidade de ser habitada por estruturas específicas que só são possíveis de realização

dentro do espaço fronteiriço; o fato de que – sendo habitadas – são também espaços de cultivo, podendo transformar-se em universos independentes de significação chamados por Trías (1991, p. 66) de “seres fronteiriços”. A audiovisualidade mestiça, desta perspectiva, pode ser entendida enquanto um “ente fronteiriço”, estrutura que habita o *limes* e o cultiva, representando espaço de significação que – para além de enriquecer e ampliar os sistemas que coloca em conexão – funciona também em um novo sistema de regras próprias, um novo espaço de construção de sentidos. Destas questões analisadas se desprende, também o fato de que este exercício de cultivo na fronteira, exercido pelo “ente fronteiriço”, acontece, essencialmente, a partir de dois movimentos: a refração (invasão/incorporação) – e seus efeitos consequentes (reverberação e ressonância); e o estrangeirismo (fuga/extravasamento) – no estranhamento e transbordamento.

Em reforço ao que foi dito, assim como Lótmán (1996) afirma a existência/presença da fronteira – enquanto mecanismo funcional – como o elemento mais significativo dos diferentes espaços semióticos, por sua função de enriquecimento informacional a partir de conexão/filtragem e tradução de textos que chegam ao encontro; Trías (2000, p. 64) enfatiza a posição do *limes* como território que, no cultivo de novas combinatórias, permite acesso a uma instância “hermética” (na visão do autor, o oculto, impensado, desconhecido, o latente) que, em interação alquímica com os textos do encontro, serve tanto à potencialização dos elementos que chegam à conexão, quanto à emergência de um novo espaço de sentidos independente. A possibilidade de acesso ao hermético é, neste sentido, fertilizante e tecelã. O que os autores querem estabelecer, em síntese, é que na fronteira (e em seus habitantes) há movimento, choque, tensão, recombinação e tradução que leva ao extravasamento e ampliação dos sistemas em interação e da própria faixa de encontro; mas também construção de uma textura peculiar, própria, com regras específicas de funcionamento que tendem a formar uma nova circunscrição de significações autônoma. Neste sentido, a fronteira é o local em que a audiovisualidade mestiça encontra as condições para formar-se, mas também local em que habita e onde pode incorporar, de forma funcional, uma dupla dimensão: torna-se espaço de transcendência – pois sua estrutura possibilita o transbordar de sentidos e das linguagens, movimento de ultrapassagem para ampliação de códigos e linhas de significação, a reconfiguração de textos; e é também espaço de imanência – local

da soma, tecelagem, cultivo, de recombinação que resulta em uma textura inerente, bastante específica de funcionamento e significação.

A dimensão transcendente de uma audiovisualidade mestiça presente em *Desaplanar* pode ser analisada na sequência de páginas abaixo. Sousanis, nos excertos, trata do processo de construção cerebral do conhecimento que, na reflexão do autor, consiste em dissecar o que se absorve pelos sentidos em pequenas partes para unificá-las em imagens mentais que se consomem por meio das sinapses produzidas no arquivamento das partes “fotografadas”. Também da necessidade de imbricamentos entre narrativas, ferramentas e experiências distintas para que se dilate a experiência da percepção. A elaboração destes raciocínios, por parte de Sousanis, se dá em uma conjugação singular de linguagens e códigos que é característica da obra como um todo. O encontro/choque entre a linguagem científico-filosófica e a linguagem dos quadrinhos (ela mesma um imbricamento de códigos) adquire uma dimensão ampliadora, tanto para a transformação de ambas enquanto discurso, quanto para a evolução dos códigos que as compõe. Fluem pelas páginas como mosaico, agregando, no jogo da apreensão, uma camada poética, que emerge como sinapse e se orchestra às partes em um tipo de “unísono” assimétrico. O que se percebe é a interpenetração do discurso, as vezes árido, da ciência/filosofia – e que chega ao encontro na maioria das vezes sob o código da escritura – ao discurso visual representado pelo quadrinho que, para autores como McCloud (2005, p. 212) e Eisner (2010, p. 16), é dotado de uma extrema liberdade expressiva comunicacional em sua permissividade ferramental. No processo, a linguagem científica acresce seu espaço de expressão, a linguagem do quadrinho agrega possibilidades funcionais e a conjugação de ambas na construção de um raciocínio eleva a informação a um novo patamar poético-artístico.

A figura 28 usa o mecanismo sequencial dos quadrinhos para criar um diagrama médico-científico do movimento ocular (estudado pelo psicólogo russo Alfred Yarbus enquanto exploração sacádica de imagens complexas). A construção do raciocínio da figura-página começa, portanto, na interpenetração entre a linguagem científica (no trato de uma temática médica) e a ferramenta do quadro-a-quadro da linguagem do quadrinho, fazendo emergir diferentes (mas conectadas) camadas de interpretação. Enquanto a sequência de quadros replica o mapeamento esquemático utilizado na ciência para demonstrar os modos de rastreamento do olhar, apontando que a apreensão pela vista é fragmentada em

pequenas “fotografias” mentais que, ao chegarem ao cérebro recebem um tratamento que unifica a informação dando sentido transicional aos cortes entre cada “fotografia”; a disposição deste rastreamento no quadro-quadro também faz entender a potencialidade de uma das principais especificidades do quadrinho enquanto linguagem: a sarjeta. No quadrinho, a sarjeta é o espaço entre um quadro e outro, o vazio interpretativo (que neste caso não é físico, mas narrativo) e que permite à percepção um exercício de significação e preenchimento. Embora a informação não esteja explícita, a experiência faz sentir que algo existe entre os quadros, que é preciso e possível conectar o entremeio entre os fragmentos para criar um entendimento contínuo. Portanto, em primeira instância, a figura-página transcende ao sublimar a aridez da linguagem científica ampliando-a ao inseri-la em um espaço lúdico-demonstrativo, que lhe chega na apropriação do quadrinho e sua liberdade ferramental; ao mesmo tempo, a linguagem do quadrinho ganha nova dimensão ao revelar-se possível ferramenta/funcionalidade ao discurso científico e ao demonstrar que seu próprio funcionamento interior é científico. Ambas, em conjunção, ultrapassam, assim, circunscrições de atuação, enriquecendo sentidos e fazendo oscilar para adiante as linhas que lhes caracterizam.

Há ainda, que se considerar o fato de que a disposição do diagrama médico quadrinizado, replica também a estrutura característica de esboços artísticos nas artes plásticas. A própria imagem utilizada para exemplificar o processo científico de rastreamento do olhar é emblemática para o universo da pintura: a *Monalisa*. A percepção desta dimensão discursiva na figura-página faz emergir o sentido da pintura enquanto processo científico de construção de conhecimento, podendo até ser entendida como linguagem científica. E na referência à arte renascentista e na ação do quadrinho na dinâmica fronteira produz-se a compreensão da ciência enquanto forma de arte. Ao fim, estas camadas de interpretação suscitadas no encontro das linguagens na fronteira (que é a própria audiovisualidade mestiça em questão) emulam o funcionamento da construção de conhecimento, real interesse de reflexão de Soutsanis no referido excerto da tese: construção que, para ele, acontece na interconexão (sinapse cerebral) que se realiza entre diferentes estímulos, distintas fontes e a infinidade de pequenas “fotografias” que deles se apreendem. Ao passo que, no espaço da figura-página analisada, entram em conexão linguagens que se reconhecem estrangeiras para, no encontro de especificidades e nova combinatória de

funcionalidades haja o enriquecimento informacional dos textos envolvidos. **Desaplanar**, como já mencionado anteriormente, torna-se metacódigo de seu próprio deciframento enquanto experimento.

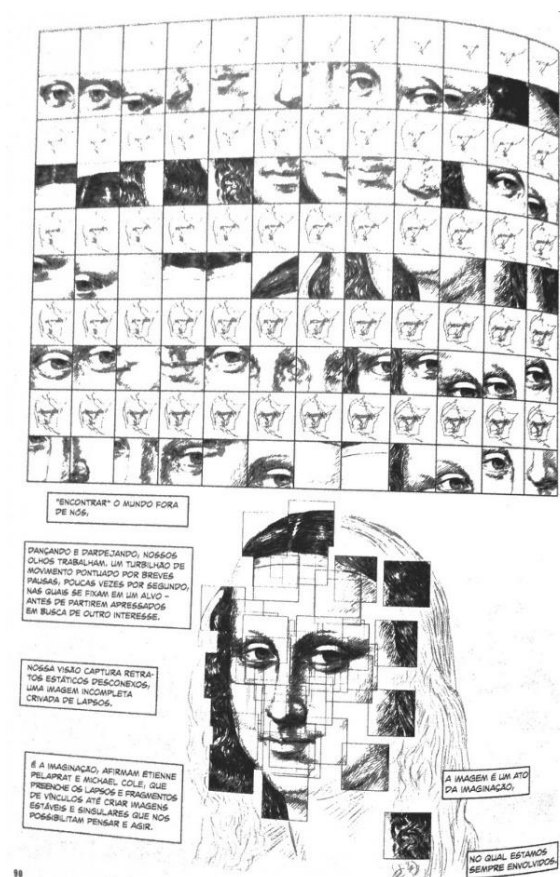


Figura 28: Página 90 de **Desaplanar**. O jogo de quadrinhos simula um diagrama anatômico (aplicado à Mona Lisa de Da Vinci) e um esboço artístico ao mesmo tempo, para explicar como, possivelmente, os indivíduos decodificam informações e as transformam em conhecimento e experiências pessoais.

Por sua vez, as figuras 29 e 30 estão dispostas em páginas sequenciais e referem-se ao segundo raciocínio – mencionado no início desta etapa de análise – desenvolvido por Sousanis. O interesse de reflexão do autor, neste excerto, é a interconexão de narrativas, linguagens, formas da experiência como plataforma de acesso à outra dimensão da percepção, dos sentidos. As páginas são trabalhadas graficamente como um mosaico de referências, colocando em relação dados científicos, citações literárias, menções visuais à produtos da cultura pop e símbolos culturais tradicionais, com fins de construir uma teia que legitime a ideia de que há uma textura característica no processo de apreensão do mundo por parte

indivíduos. Uma apreensão que se faz a partir dos fios de narrativas diversas, provenientes de fontes distintas, expressas em diferentes códigos, mas que terminam por interconectar-se em um denominador comum: todas representam ângulos singulares de ver o mesmo mundo.

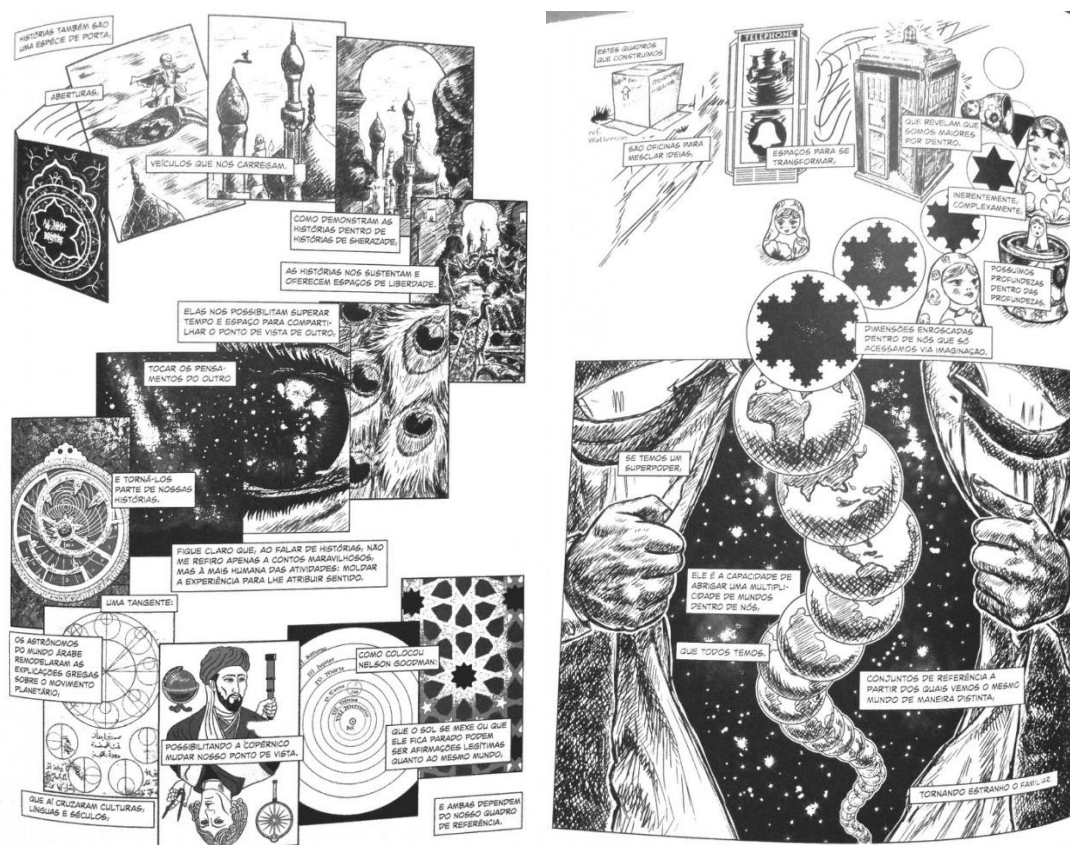


Figura 29: Página 95 de *Desaplanar*. Sequência de quadros que retratam “As mil e uma noites”, transicionando para uma exposição dos estudos do polímata persa Nasir al-Din al-Tusi e que auxiliaram as futuras descobertas de Copérnico. **Figura 30:** Página 96 de *Desaplanar*. Sequência de imagens quadrinizadas que dão continuidade à página anterior abordando a intrincada rede de narrativas e referências sob as quais todo conhecimento se torna acessível.

A figura 29, se constrói de uma série de quadros, direcionados por pequenas explicações. Esta estrutura característica da linguagem do quadrinho é via para colocar em debate textos filosófico-científicos. Os quadros sequenciais trabalham a ideia de que conceitos tomam forma (e se estabelecem) sempre tendo como base narrativas em *storytelling*⁴⁵. A fim de tornar a reflexão acessível por um ângulo diferente, Sousanis cria uma metáfora a partir da referência a um dos cânones da literatura mundial, “As mil e uma noites” (MIL, 2019). Assim como a história de Sherazade representa uma compreensão (conjunto de conceitos) do

⁴⁵ Exercício de elaborar uma narrativa em formato de história.

mundo oriental que se constrói de centenas de outras pequenas e interessantes narrativas, penetrando umas nas outras; a visão de mundo adquirida pelos indivíduos advém do cruzamento das muitas narrativas, sua interpenetração e as sínteses que se desprendem neste processo. Os quadros sobre Sherazade, dispostos um após outro, desembocam em diagramas astronômicos produzidos por outro oriental, o polímata Nasir al-Din al-Tursi. Seus estudos sobre astronomia e a visão que construiu sobre o universo, no decorrer da história terminam por cruzar-se com as pesquisas de Copérnico e foram responsáveis por modificar a visão astronômica do polônês, permitindo-lhe acessar, por outro ângulo, possibilidades de funcionamento dos astros que culminaram em suas teorias sobre a organização dos corpos celestes.

A página seguinte, representada pela figura 30, a partir de nova metáfora demonstra o mesmo exercício de penetração e cruzamento expresso no exemplo anterior explorado por Sousanis. A sequência, que trabalha referências a produtos da cultura pop, começa apresentando parte de uma tirinha de “Calvin e Haroldo”, do cartunista norte-americano Bill Watterson. O quadro em questão mostra apenas uma caixa de papelão identificada como “transformoseador”, mas o excerto faz parte de uma narrativa em que Calvin convida o tigre Haroldo para conhecer o objeto que, segundo o menino, é capaz de transformá-lo em qualquer coisa. A caixa de Calvin tem o poder de permitir que ele acesse qualquer universo possível, que coloque-se no lugar de qualquer objeto ou ser desejado e assim, torna-se hábil para enxergar o mundo por meio de novos ângulos, inclusive, viver estes mundos de sentidos de outras perspectivas. O quadro seguinte refere-se a Superman, um super-herói dos quadrinhos (e cinema), criado por Joe Shuster e Jerry Siegel. Superman é um alienígena com habilidades físicas extremamente superiores às dos humanos e vive uma vida dupla, atuando como um inocente jornalista (livre de qualquer suspeita) e como o salvador do planeta. A imagem utilizada como referência por Sousanis é a da cabine telefônica onde, em “supervelocidade”, o herói se transforma de “Clark Kent” em “Superman”, mudança representada pela troca de roupas do personagem. Superman, enquanto alienígena que foi criado e vive entre humanos, possui dentro de si dois universos distintos de significações e o acesso possível a estes dois ambientes lhe permite construir impressões e posições sobre as coisas de variadas perspectivas. A terceira imagem da figura-página, disposta ao lado da cabine telefônica de Superman, é uma referência à popular série televisiva britânica *Doctor*

Who. O desenho representa a TARDIS (*time and relative dimension in space*) uma nave espacial que funciona também enquanto máquina do tempo e pertence ao Doutor mencionado no título do programa. Doutor é um alienígena especial, o Senhor do Tempo, e através da TARDIS, viaja entre diversas civilizações com fins de ajudar as pessoas e corrigir problemas históricos. Por meio da TARDIS, o Doutor e seus companheiros são capazes de acessar diferentes mundos, diferentes perspectivas da vida, e ao deslocarem-se no tempo-espaço agregam à experiência individual teias complexas de sentidos, assim, podem enxergar o universo de uma perspectiva mais ampla.

A última referência da sequência, que serve como transição para a imagem que ocupa a metade inferior da figura-página, relaciona-se à tradição popular eslava. As imagens apresentam uma matrioshka (matriosca, no português), conjunto de bonecas tradicionais russas feita de madeira e que possuem um interessante mecanismo de encaixarem-se umas nas outras. A matrioshka representa, neste contexto, a capacidade de agregar, dentro de si, variadas camadas de conhecimento que se interconectam em cooperação para formar um todo complexo, e a possibilidade de ampliação de sentidos que cada uma destas conexões possibilita. A imagem final, disposta na parte inferior da figura-página, revela o tronco de um homem que, com as próprias mãos, abre o peito para revelar o que existe em seu interior. A imagem é uma clara referência ao clássico gesto de Superman, que no momento em que se transforma no herói do mundo – pronto para atuar em toda sua potencialidade revelando super-poderes – arregança com as mãos a camisa e revela que sob a pele está o símbolo de sua excepcionalidade (o *collant* que o identifica como herói). No desenho de Sousanis, o que está “sob a pele”, dentro do peito, é uma imensidão de mundos (de perspectivas possíveis, de redes de sentidos, de ângulos variados de percepção) que se entrelaçam em uma corda, demonstrando que as trama do conhecimento se tecem no entrecruzamento de percepções adquiridas de variados espaços e posições. A figura-página faz emergir a compreensão de que nenhuma percepção de mundo, nenhum processo de significação dentro de sistemas culturais se constrói ou sustenta-se sem que haja um variado processo de cruzamento e deslocamento (entre linguagens, códigos, formas); ao passo que cada uma destas narrativas encerra em si o próprio mundo (um conjunto de sentidos com regras próprias de funcionamento) e profundezas de sentido que só encontram eco no exercício de conexão com forças estrangeiras a elas. Tal movimento é possível – considerando as reflexões feitas

até o momento – apenas dentro desta faixa permeável e permissiva: a fronteira. Sousanis (2017) reforça, em suas reflexões, à posição significativa da fronteira para todos os processos culturais bem como a ideia de o indivíduo ser, por excelência, um “ser fronteiro”, habitando o limiar e cultivando-o.

Fato é que, *Desaplanar*, enquanto “ser” que habita a fronteira, transforma sua própria materialização em uma estrutura que replica na forma as reflexões conceituais que pretende explorar – como demonstram os excertos em análise. As figuras-página analisadas apresentam um exercício transformador e enriquecedor de interpenetração, protagonizado pelo quadrinho e o texto científico-filosófico, fazendo transcender os sentidos e as linhas de circunscrição dos elementos em interação. O conjunto visual torna-se um diagrama filosófico sobre percepção, ampliando o espaço de atuação do quadrinho enquanto linguagem e fornecendo à conceitos complexos materialização visual, ambos movimentos de dilatação do espaço de funcionamento dos atores envolvidos e mecanismo para enriquecimento de sentidos. O quadrinho, no interior de sua própria estrutura, vive – como elemento construtor da figura-página – um processo de estranhamento revelado na alternância dos traços que compõe o conjunto visual. Os quadros iniciais da figura 29, exprimem complexidade e riqueza de detalhes na construção, elementos que vão se esmaecendo, simplificando-se de forma decrescente até o fim da página. O oposto, ocorre na figura 30, com a sequência de traços tornando-se mais complexa em direção ao fim da página. Pelo tracejado de um quadrinho –como já mencionado anteriormente – se amplia o potencial expressivo e é possível determinar atmosferas de compreensão para a informação. Cada tipo de traço, em sua singularidade, serve ao propósito de invocar sentidos específicos e no encontro de traços estrangeiros que operam em transição gradual no espaço permeável da fronteira, dilata-se também o espectro de sentidos em ação. O que Sousanis faz, ao propor visualmente este estranhamento e transformação gradual dos traços é trazer ao espaço do debate uma compreensão tangencial a respeito dos processos de apreensão em discussão. Os traços complexos falam da intrincada rede de relações necessárias para tornar acessível determinada compreensão do mundo, mas ao simplificar a materialização dos fios destas narrativas, Sousanis revela que cada pequeno excerto desta rede, nos diferentes tipos de texto que se conectam (sejam elementos tradicionais da cultura ou símbolos populares) se

encerra a capacidade de expressar e reconstruir – como já salientava Lózman (1996, p. 159) – todo um sistema cultural em sua complexidade.

Se nos cruzamentos, estranhamentos e cultivos das linguagens e códigos em **Desaplanar** revela-se uma dimensão transcendente, que amplia sentidos, expande as linhas de circunscrição, ressignifica discursos e símbolos; não se pode negar, também, a existência de uma dimensão de imanência em que se assenta esta audiovisualidade mestiça, uma dimensão em que revelam-se mecanismos característicos, próprios de seu funcionamento enquanto texto da cultura (e espaço semiótico independente). Em toda audiovisualidade mestiça, necessariamente há, como observaram Laplatine e Nouss (2002), uma textura específica, que se constrói a partir dos ritmos de interação que se organizam no espaço fronteiro. Esta textura não representa, exatamente, um processo de estatização das formas que, como já refletido em capítulos anteriores, não é *modus operandi* de nenhuma estrutura mestiça; ao contrário, configura-se mais como percepção de uma relação esquemática de movimentos que se intercalam, se repetem (embora não para replicar sentidos ou resultados), mas que fazem perceber especificidades de funcionamento no referido espaço. Desaplanar se constrói, primeiramente, do constante intrincamento-estranhamento entre a linguagem do quadrinho e textos corporificados em linguagem científica. Portanto, o tear base de sua textura são as circunscrições destes universos e seus entrecruzamentos possíveis. O texto filosófico-científico é sempre materializado visualmente, e o desenvolvimento da reflexão que ele pretende propor é apresentado em, pelo menos, duas metáforas diferentes (visuais ou a partir de referências a universos sógnicos alheios). A composição final faz emergir, sempre, nova camada argumentativa poético-artística, em que ciência passa a ser compreendida enquanto arte e a arte revela a ciência de seu funcionamento enquanto texto. A dimensão de imanência de Desaplanar, neste sentido, é o espaço de cultivo fronteiro de intensa formação de sentido em que ciência se transforma em expressão artística.

Como não poderia deixar de ser, **Disease of Manifestation** possui, também, uma dimensão transcendente muito peculiar. No filme de Tzuan, este aspecto da audiovisualidade mestiça, se apresenta por meio de uma montagem focada em construir relações paranomásticas – que aproximam elementos variados com algum nível de semelhança entre si (na forma, no conteúdo ou até enquanto posições antagônicas) e

quando interpretadas em conjunto, fazem emergir destes parentescos novos campos de significação. Os sentidos inspirados nestas relações de trocadilho nascem de relações analógicas entre contraste e similitude, como se o filme fosse, enquanto construção simbólica, um grande ideograma oriental. A relação deste tipo de montagem com a origem étnica do cineasta não pode ser desconsiderada aqui. Enquanto pensador-artista, Tzuan é fruto de uma cultura que possui práticas de literacia não lineares, que se constrói sob o código de uma língua produzida não por adição fonética, mas em transformação conceitual icônica. Os excertos – aparentemente desconexos – que se encontram nesta estrutura de fronteira carregam aspectos de similaridade que só podem ser apreendidos pela conjugação das partes, e que concedem ao conjunto, na interconexão de seus diferentes significados, a capacidade de fazer emergir novo sentido, novos conceitos, estendendo (transcendendo, ultrapassando) seus sentidos originais. Pignatari (2004, p. 179), ao explorar este tipo de relação entre partes, reforça a ideia de Peirce ao afirmar estas estruturas enquanto diagramáticas, pois das relações analógicas ali desenvolvidas deriva-se um campo de sentidos desdobrado a partir de um jogo de co-dependência entre os elementos do encontro. O filme de Tzuan, em sua montagem diagramática, permite a inserção de uma dimensão transcendente na obra, que faz caminhar para além as linhas de significação colocadas em interação nas cenas.

O aspecto diagramático e transcendente do filme pode ser observado em excertos como os da figura 31. Sequências paranomásticas, ideográficas, em que da união de elementos aparentados (em algum nível) produz um transbordamento de sentido. Os quatro primeiros frames já foram analisados anteriormente; o quinto e sexto frame, se conectam no bloco de cenas em que Tzuan debate a revolução enquanto manifestação imatura, infantil, egocêntrica e tentativa de auto-expressão sob a história – também já explorada – do romancista Yukio Mishima. As cenas em conexão, que são traspassadas também pelo áudio do discurso suicida do japonês, produzem o sentido do “sacrifício revolucionário” enquanto piada, caricatura, infantilidade, suicídio das expectativas reais. Também fruto de memórias heróicas mal entendidas. Já o sétimo e oitavo frame, procura despertar o sentido de um indivíduo que se tornou máquina, preso à uma linha de produção comportamental que é incapaz de quebrar, e que em sua militância demagógica expressa apenas uma postura que olha a mudança social a partir de um fluxo civilizatório do qual não consegue, nem quer

fugir. O excerto pertence a uma sequência que sucede as cenas que trabalham do texto teatral de Heiner Muller.

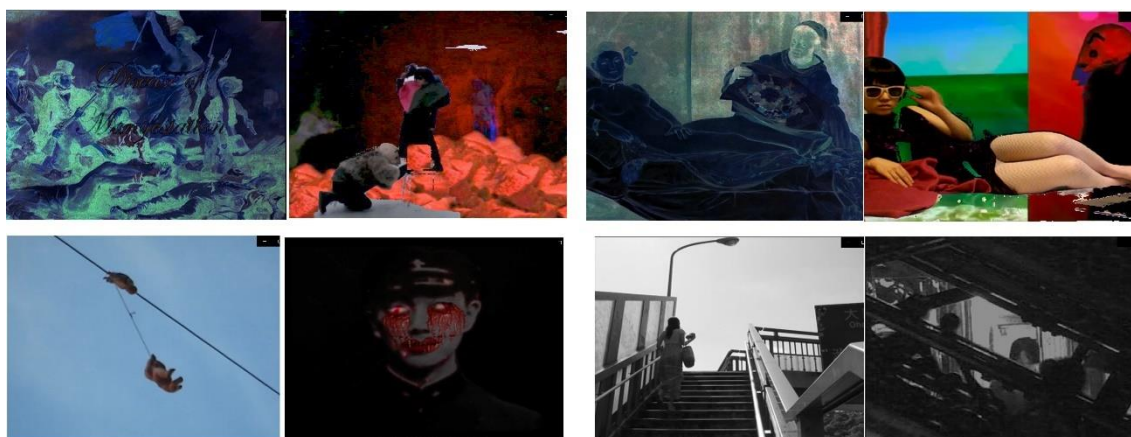


Figura 31: Frames 1 e 2 - entre 0'09'' e 0'16'' ; frames 3 e 4 – entre 3'06'' e 3'13'' ; frames 5 e 6 - entre 1'05'' e 1'08'' ; frames 7 e 8 – 7'52''.

Em sua dimensão de imanência – ou seja, na textura nascida de suas peculiares formas de cultivo de sentidos enquanto audiovisualidade mestiça – o mecanismo característico de funcionamento mais evidente relaciona-se à construção rítmica de encontros sempre direcionados ao anarquismo interior das cenas e a intensa contaminação simbólica. É um cinema experimental feito da mistura de fragmentos estáticos, visualidades em movimento, adereços simbólicos, sequências enigmáticas em bricolages. Sua peregrinação videográfica, também, tende a destilar ritualismos coletivos e individuais. Embora o trabalho de Tzuan invoque a presença do caos, é a interação entre vários elementos dissimilares, em analogias pouco convencionais, que projeta relações de parentesco pouco esperadas, ou imaginadas, que tece uma textura argumentativa de relações intelectuais. Ao trabalhar fluxos que tensionam, interrompem, vibram entre si, sobrepondo-se em diferenças para gerar similitudes (e vice-versa), *Disease of Manifestation* é capaz de produzir (pelo acesso à memória e sensações) uma intensa rede de relações intelectuais.

Por fim, tanto *Desaplanar* quanto *Disease of Manifestation* contribuem, quando analisadas a partir das perspectivas conceituais da fronteira – entendida enquanto mecanismo essencial a todos os processos culturais – para fortalecer a crença em proposições importantes desta tese. 1) A fronteira enquanto faixa permeável e permissiva,

gerenciadora de filtros tradutores e enquanto espaço que pode ser habitado e cultivado; 2) a audiovisualidade mestiça como “ente fronteiriço”, ou seja, estrutura que habita e cultiva espaços independentes de significação dentro desta faixa, configurando-se texto da cultura; 3) a estrutura audiovisual mestiça enquanto lugar de passagem em que os sentidos formam-se na indeterminação espaço-temporal; 4) a refração e o estranhamento/extravasamento como mecanismos tradutórios indissociáveis da fronteira e dos “entes fronteiriços”; 5) a construção de sentidos de uma audiovisualidade mestiça a partir de uma dupla dimensão: transcendência e imanência. A análise feita da perspectiva conceitual proposta neste capítulo também reforça a possibilidade de se construir estruturas que – em mestiçagem, existindo na fronteira, configurando-se como textos altamente organizados – que independem-se dos universos de onde suas partes provêm. São, desta forma – como já observava Catalá (2011, p. 27) – estruturas que pensam, capazes de atuarem enquanto interlocutoras inteligentes, desprendidas do suporte material em um corpo social autônomo, a quem se pode interrogar e que devolvem, em diálogo pouco previsível, informações imprevistas para novos processos de manipulação. O entendimento da fronteira enquanto faixa tradutória permeável e habitável e a audiovisualidade mestiça enquanto “ente fronteiriço” é significativa, pois abre espaço para um horizonte de reflexão em que produtos culturais possam ser pensados (e produzidos) de formas mais pertinentes às suas condições históricas.

5 CONCLUSÃO

Se a Modernidade produziu um contexto de existência automatizada, fragmentária, saturada de estímulos, novas tecnologias e indivíduos não preparados para gerenciar tudo isto sendo empobrecidos em sua experiência sensível; no pós-guerra estas condições passam a ser vivenciadas e compreendidas sob novas perspectivas. A modernidade pregava o progresso linear, padronização da produção e do conhecimento, verdades absolutas; no pós-guerra, abraça-se a heterogeneidade, a multiplicidade e a diferença enquanto forças libertadoras nos sistemas culturais. Neste novo contexto histórico, denominado por alguns autores de pós-modernidade, não há tentativa de se opor ao fragmento, ao efêmero, alimenta-se um olhar benevolente sobre a indeterminação, flutua-se nas correntes da mudança fazendo disto um modelo de interação. A vida e os processos se tornam mais fluidos e, na emergência das tecnologias eletrônico-digitais, na rejeição de narrativas organizadas e lineares, abre-se campo para um gama diversificada de modelos possíveis. Há uma evidente transformação nas relações entre linguagens e tecnologias da comunicação fomentando-se possibilidades que permitam invocar amplamente os sentidos, aprimorar a capacidade interativa dentro de lógicas não hierarquizadas, potencializando indivíduos mais preocupados em sentir e interagir que em apreender e reproduzir. É um movimento de readequação dos sentidos, um resgate da experiência sensível. Os espaços sensoriais passam a ter maior elasticidade e o processamento da informação e as transições perceptivas se dão em um espaço-tempo menos arbitrário. Estes espaços podem ser observados em manifestações artístico-culturais que estimulam diferenciados relacionamentos entre as impressões sensoriais, funcionam em deslocamento, fluidez, permeabilidade, colocando diversificadas linguagens em co-relação, complementaridade, enriquecimento e ampliando, de forma significativa, seu poder enquanto fomentadoras de reflexão. A estas iniciativas liminares, que existem em trânsito e intercâmbio, assumindo múltiplas vinculações, propondo novas formas de explorar o sensorio, esta tese chamou de experiências mestiças. E a audiovisualidades que se constroem a partir destas características, de audiovisualidades mestiças.

No capítulo 2 a tese voltou-se à construção de um “pensamento mestiço para audiovisualidades” com vistas a caracterizar estas estruturas e refletir sobre suas formas de

funcionamento dentro das dinâmicas da mestiçagem. Após uma revisita as condições pós-modernas e aos estudos sobre mestiçagem realizados em diversos campos da ciência, a reflexão considerou que audiovisuaisidades mestiças são estruturas que habitam espaços de passagem, constituem-se de multiplicidade e revelam-se férteis campos da cultura assinalando novas formas de percepção e interação com o espaço-tempo. O pensamento mestiço para audiovisuaisidades, aplicado à *Desaplanar, Disease of Manifestation e Quousque Eadem? (or a Self-portrait)*, entende que cada uma destas manifestações se realiza no encontro de linguagens, códigos e textos que se aproximam em colaboração, intercâmbio, transversalização, a todo tempo reconfigurando o conjunto de sentidos lançados à percepção. As obras do *corpus* revelam movimentos de estranhamento entre as partes que as compõe que, em seus entrecruzamentos, sobreposições e justaposições chocam-se para produzir reverberações. Demonstrem-se, também, singulares no sentido de que cada uma delas deve ser analisada e compreendida em sua especificidade, não podendo estabelecer-se sistematizações para seu entendimento. São experiências do entremeio, repletas de permeabilidade, liminares, habitando espaços da cultura de transição, confluência, alternância, interpenetração, refração, ressonância, funcionando em um espaço sensorial elástico e imprevisível que promove o enriquecimento do processo comunicacional, da informação e sentidos que pretendem fazer emergir.

No capítulo 3, a tese explorou estas audiovisuaisidades mestiças enquanto textos da cultura. Entendendo as manifestações analisadas como estruturas dialógicas, que se formam e se transformam no encontro de diferentes textos e linguagens, interagindo de formas amplas e imprevisíveis com o espaço social em que circulam. Tanto *Desaplanar* quanto *Quousque Eadem? (or a Self-portrait)*, apresentam modelizações complexas, uma intrincada rede de interpenetrações que suscitam novos campos de compreensão e ampliam as linhas que circunscrevem os textos que chegam ao encontro. São textos altamente organizados, que “pensam”, pois ao organizarem por meio de interrelações repletas de complexidade, potencializam o sensorio e interagem de forma inteligente, autônoma com seus consumidores. Possuem corpo sensorial que se desprende das escritas e assumem papel ativo de interlocução social. Em *Desaplanar*, foi possível observar o entrecruzamento de textos científicos, literários, da cultura pop; a alternância de funcionalidades entre a linguagem do quadrinho e especificidades da linguagem acadêmico-científica e filosófica (no

uso de simbologias da matemática, biologia, física, mitologia, etc); e o constante uso de metáforas que penetram outras metáforas fazendo emergir um espaço poético em uma textura de novas metáforas. Em ***Quousque eadem? (or a self-portrait)***, a partir da análise da sobreposição e justaposição de variados fragmentos visuais; do encontro entre textos de política, literatura, psicologia, das teorias da imagem; e da montagem intelectual a partir do conflito e contraposição, foi possível entender o filme enquanto “texto pensante”, um conjunto complexo de interações entre subtextos que produzem a “imagem-conceito”, um ambiente de significações que só é possível apreender de alguma forma no acúmulo de seus encontros e no desenvolvimento de relações associativas. Tanto ***Desaplanar***, quanto ***Quousque eadem? (or a self-portrait)***, em sua complexa organização e autonomia intelectual, carregam especificidades capazes de interrogar e responder seus interlocutores de forma independente, representando, também, audiovisualidades com características peculiares de comunicar e que respondem as formas de interação na pós-modernidade. Ambas as obras compõem-se no descontínuo, no fragmentário, em combinações que incorporam a variedade e multiplicidade de códigos e resultam em intrincadas redes de significação, capazes de “conversar” de variadas formas e com variados públicos.

No capítulo 4, a tese focou-se em entender a audiovisualidade mestiça da perspectiva do funcionamento da fronteira, espaço fundamental das culturas onde movimentos de confrontação essenciais ao enriquecimento de textos acontece. A fronteira deve ser compreendida como uma faixa, um espaço de passagem responsável por gerenciar uma série de filtros que se ocupam de traduzir e adaptar as informações que chegam aos encontros em novas sistematizações de funcionamento. A fronteira é, também, uma zona em que se pode habitar, cultivar e tanto ***Desaplanar*** quanto ***Disease of Manifestation*** se revelam estruturas que, por suas características de movimento, alternância, descontinuidade, deslocamento, multiplicidade de formas, existem em processo tradutor ininterrupto. Enquanto manifestações artístico-culturais, habitam a fronteira e configuram-se terreno de fertilização de sentidos autônomo, tanto quanto mecanismos de enriquecimento para os textos que intentam conectar. Desta perspectiva, foram consideradas como “entes fronteiriços”, locais que estão “sob” a fronteira, com intensa interconexão e movimentação e que, por meio de processos tradutórios, cultivam amplos e independentes ambientes de significação, sendo o mecanismo tradutor fronteiriço sua

própria estrutura. *Desaplanar e Disease of Manifestation*, no entrecruzamento de textos e linguagens, apresentam ricos exercícios de refração e ressonâncias, possuem subestruturas que funcionam como peregrinas/estrangeiras, sempre caminhando em direção ao outro, extravasando-se pelas tangentes, introduzindo nova informação nos sistemas, transformando-se em sentidos e partindo rumo a novos espaços de pertencimento. Neste sentido, as audiovisualidades mestiças enquanto “entes fronteiriços”, existem como lugar de passagem, locais em que os sentidos se formam na indeterminação espaço-temporal e as significações que se desprendem de suas estruturas atuam em dupla dimensão: transcendência e imanência. Ou seja, possuem um conjunto bastante específico de funcionamento, mas ao mesmo tempo suas estruturas caminham para a constante extrapolação, em movimento que faz avançar as linhas de circunscrição que suas partes trazem consigo. As reflexões do capítulo também fortalecem a percepção de que audiovisualidades mestiças são “textos pensantes”, intelectualmente autônomos, capazes de interagir de forma inteligente e independente, promovendo diálogos imprevistos e aumentando as reservas de informação da cultura.

A jornada que trouxe a pesquisadora até aqui, como mencionado no início desta tese, começou há longo tempo, em seu contato com manifestações artísticas utilizadas em função de processos documentais e jornalísticos que experimentavam hibridações. Naquele momento, já se anunciava no horizonte das possíveis interrogações de pesquisa a possibilidade de observar e refletir a respeito de produções que se organizavam em multiplicidade, movimento, imbricamento e respondiam (em alguma medida) as necessidades de comunicação e interação deste contexto histórico. Um tempo que abraça o fragmentário, o impermanente, volta-se ao múltiplo enquanto modelo para relações e para apreensão de informação. O encontro com as obras do *corpus* revelou um rico espaço para desenvolvimento destes questionamentos e, seu subsequente entrecruzamento com os campos teóricos que foram se apresentando no exame destas manifestações, ampliaram substancialmente o escopo de compreensão sobre a complexidade de suas estruturas e funcionamento, suas potencialidades enquanto formas comunicativas, sua capacidade de movimentar profundamente a experiência sensível. As descobertas feitas demonstram que audiovisualidades mestiças são ferramentas vanguardistas entre as formas de interação social e possibilidades promissoras no enriquecimento da cultura. Esta tese, enquanto

reflexão, por sua vez, transforma-se, ela própria, em um texto da cultura, aberta a atravessamentos e interlocução, imprevisível em seus encontros e reverberações, agregando – no decorrer de seu desenvolvimento e no acúmulo de suas associações – nova informação, movendo-se em suas circunscrições rumo a novos questionamentos que se anunciam enquanto probabilidades para o futuro.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, E. **Planolândia**: um romance em muitas dimensões. São Paulo: Conrad, 2002.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.
- ANDRADE, M. **Macunaíma**. Barueri: Novo Século Editora, 2017a.
- _____. **Pauliceia desvairada**. Barueri: Novo Século Editora, 2017b.
- ASIMOV, I. **Biographical encyclopedia of science and technology**. New York: Doubleday, 1982.
- BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 25-40.
- BAUM, F. L. **O mágico de Oz**. Cotia: Pandorga, 2020.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas – Volume III).
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W.; SCHOTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte** – técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BROWN, W. Resisting Left Melancholy. **Boundary 2**, Durhan, Duke University Press, v. 26, n. 3, p. 19-27, 1999. Project MUSE muse.jhu.edu/article/3271.
- BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W.; SCHOTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte** – técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BURKE, P. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CAMPOS, H. Ideograma, anagrama, diagrama. In: **Ideograma**: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- _____. **Alice no País do Espelho**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CATALÀ, J. D. M. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.

CIORAN, E. M. **Breviário da decomposição**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CRARY, J. **Techniques of de observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

DAMA de Shanghai, A. Direção: Oscar Welles. Produção: Richard Wilson, William Castle, Oscar Welles. Los Angeles: Columbia Pictures, 1947. (87 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5zYRcqSQL4U>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

DANIELS, M. **A história da mitologia para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

DELACROIX. **Grandes mestres**. São Paulo: Editora Abril, 2011.

DISEASE of Manifestation. Direção e produção: Tzuan Wu. Nova York: Tzuan Wu, 2011. Disponível em: <<http://tzuanwu.net/Disease-of-Manifestation>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

DUNKER, C. I. L. Estrutura e personalidade na neurose: da metapsicologia do sintoma à narrativa do sofrimento. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 25, n. 1, 2014, p. 77-96.

ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. **Ideograma**: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENGELS, F.; MARX, K. **The German Ideology**. New York: Internacional, 1963. p. 109-111.

FARTHING, S. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREUD, S. Rascunho G: melancolia. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 246-253.

_____. Lembranças encobridoras. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol III. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 284-304.

GINSBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Editora Schwarcz, 1989.

- GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D; LEMERCIER, F. **O Fotógrafo** – vol 2. São Paulo: Conrad, 2008.
- _____. **O Fotógrafo** – vol 1. São Paulo: Conrad, 2010a.
- _____. **O Fotógrafo** – vol 3. São Paulo: Conrad, 2010b.
- GUMBRECHT, H.U. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAANS, K. **Religiões do mundo: em busca dos pontos comuns**. Campinas: Verus Editora, 2004.
- HADAR, J. Iuri Lotman, el análisis de la cultura desde la complejidad y la transdisciplinariedad. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 99-116, Out/Dec 2019.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- INOSE, N.; SATO, H. **Persona: a biography of Yukio Mishima**. Berkeley: Stone Bridge Press, 2012.
- JOYCE, J. **Ulysses**. Algés: Difel, 1983.
- KALFF, D. **Sandplay: a psychotherapeutic approach to the psyche**. Cloverdale: Temenos Press, 2003.
- KERÉNYI, K. **A mitologia dos gregos: a história dos deuses e dos homens**. Vol I. Petrópolis: Vozes, 2015
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. **A Mestiçagem**. Lisboa: Piaget, 2002.
- _____. **Mestizajes: de Archimboldo a zombi**. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2007
- LESIEUR, J. **Mishima** Paris: Gallimard, 2011.
- LEWIS, C. S. **As crônicas de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LÓTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. **La semiosfera: semiótica de la cultura e del texto**. Vol I. Frónesis Cátedra: Universitat de Valencia, 1996.

_____. **La semiosfera: semiótica de la cultura e del texto, de la conducta y del espacio.** Vol II. Frónesis Cátedra: Universitat de Valencia, 1998.

_____. **Cultura y explosión.** Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. **The unpredictable workings of culture.** Tallinn: TLU Press, 2013.

_____. **Conversations about Russian Culture: travels.** 1989. 35 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTd-EkGY__4>. Acesso em: 16 jul. 2018.

LOWRIE, J. O. **Sightings: mirrors in texts – texts in mirrors.** New York: Rodopi, 2008.

MACHADO, A. O filme-ensaio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 2003, p. 63-75.

_____. Arte mídia: aproximações e distinções. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v.1, n.1, p. 1-15, dez. 2004.

MACHADO, I. Redescoberta do sensorium: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes.** São Paulo: Itaú Cultural; Senac, 2000, p. 73-92

_____. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura.** Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003.

_____. Porque Semiosfera? In: MACHADO, I. (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

McCLOUD, S. **Desvendando quadrinhos.** São Paulo: M.Books, 2005.

MCLUHAN, H. M. Visão, som e fúria. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MCNALLY, C. A. Sino-Capitalism: China's reemergence and the international political economy. **World Politics**, v. 64, n. 4, out. 2012, p. 741-776

MIL E UMA NOITES, AS. Versão de Antoine Gallant. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

MÜLLER, H. **Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-Máquina, A missão, Quarteto.** São Paulo: Hucitec, 1987

OLIVEIRA, D.; ZOMER, L. **História Contemporânea.** Curitiba: IESDE, 2018.

PENHA, D. A.; ROSA, M. D. O cinema como lembrança encobridora. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 23, dez., 2017, p. 53-81.

PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

PEREZ, L. G. El espacio fronterizo. **Entretextos**: Revista eletrônica semestral de estudios semióticos de la cultura. Granada, Universidad de Granada, n. 11-12-13, 2009.

PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, A. **Aquém da identidade e da oposição**: formas na cultura mestiça. Piracicaba: Unimep, 1994.

_____. **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____. A condição mestiça. **Pasquinagem**. São Paulo, v. 10, 2020, p. 8-23.

PLATÃO. **A república**. Belém: EDUFPA, 2000.

QUOUSQUE eadem? (or a self-portrait). Direção e produção: Tzuan Wu. Nova York: Tzuan Wu, 2012. Disponível em: <<http://tzuanwu.net/Quousque-eadem-or-a-self-portrait>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

RAMOS, A. V. et al. Campo conceitual da semiosfera In: MACHADO, I. (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p. 27-44.

RAMPO, E. **Japanese tales of mystery and imagination**. Clarendon: Tuttle Publishing, 2011.

RENOU, L. **Hinduísmo** – las grandes religiones del hombre moderno. Barcelona: Plaza & Janes, 1963.

ROMANI, C.; SCJARRETTA. **História Contemporânea I**. Vol I. Rio de Janeiro: CECIERJ, 2011.

RUDGE, A. M. Paradoxos da memória em psicanálise. **Estudos da Lingua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 11, n. 1, junho 2013, p. 75-92.

SOUSANIS, N. **Desaplanar**. São Paulo: Veneta, 2017.

STRICKLAND, C. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TRÍAS, E. **Lógica del límite**. Barcelona: Ed. Destino, 1991.

_____. **Los límites del mundo**. Barcelona: Ed. Destino, 2000.

VERLET, P. **Le château de Versailles**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1985.

WINNICOT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artmed, 1983.

XAVIER, I. Eisenstein - a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, A. (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

XUAN, Q.; DORIA, G. O socialismo com características chinesas e seu papel como ideologia. **Século XXI**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan-jun, 2016, p. 115-130.