

A arte de observar sem ser observado

The art of observing without being observed

Aline Stefânia Zim

Aline Zim: arquiteta, Professora do Departamento de Arquitetura da Universidade Católica de Brasília, Doutora em Estética e Semiótica pela FAU/UnB e mestre pela mesma instituição. alinezim@gmail.com

Resumo

As tensões e contradições entre a realidade e a ficção são aspectos explorados por Orwell (1984) e Weir (*The Truman Show*) para revelar progressivamente a verdadeira natureza de suas obras: em 1984, uma distopia fictícia que estiliza a automatização e a manipulação pela arte-propaganda na vida real; em Truman, uma alegoria da vida contemporânea, a própria sociedade do espetáculo, forjada nos estúdios de fabricação de memórias. Ao contrário da ficção, infelizmente, as estruturas de poder no mundo real pouco se revelam, já que a sua condição de permanência é o ocultamento. A arte como recurso utilitário do Estado tem papel fundamental na automatização da linguagem: esse é o seu fim. Os regimes totalitários ganharam público porque souberam manipular os arquétipos pelos meios de comunicação, pois a ditadura só é mantida pela adequação entre ideologia e realidade. Os recursos de controle dos sistemas de produção e de reprodução de mídias são mecanismos da arte-propaganda que censuram a linguagem artística em direção à automatização da visão de mundo. A poética, num contexto de otimização de recursos, é desnecessária; a produção artística, por sua vez, é reduzida a termos permitidos e não permitidos. Sofisticando-se os métodos, institui-se o juízo de gosto sobre o que é considerado como arte maior e arte menor, ou como bom e ruim. Nesse sentido, o ensaio sugere um diálogo entre as distopias ficcionais, lidas como alegorias da vida contemporâneo, e a automatização da visão de mundo.

Palavras-chave: Automatização. Supressão da linguagem. Estranhamento. Distopias.

Abstract

The tensions and contradictions between reality and fiction are explored by Orwell (1984) and Weir (The Truman Show) to reveal progressively the true nature of his works: in 1984, a fictitious dystopia that stylized automation and manipulation by art-propaganda in real life; in Truman, an allegory of contemporary life, the very society of the spectacle, forged in the memory-making studios. Unlike fiction, unfortunately, power structures in the real world are little revealed, since their condition of permanence is concealment. Art as a utilitarian resource of the state plays a fundamental role in the automation of language: this is its end. The totalitarian regimes have gained public because they have managed to manipulate the archetypes through the media, because dictatorship is only maintained by the adequacy between ideology and reality. The control resources of media production and reproduction systems are art-propaganda mechanisms that censor artistic language toward the automation of the worldview. Poetics, in a context of resource optimization, is unnecessary; the artistic production, in turn, is reduced to terms allowed and not allowed. Sophisticating the methods, the judgment of taste is instituted on what is considered as major art and minor art, or as good and bad. In this sense, the essay suggests a dialogue between the fictional dystopias, read as allegories of the contemporary life, and the automation of the worldview.

Keywords: Automation. Suppression of language. Strangeness. Dystopias.

Arte e controle

Em tempos de ditadura, não há senso de humor que sustente a liberdade de expressão. Em maior ou menor grau de manipulação, os mecanismos de controle social automatizam a linguagem e as produções artísticas, sabendo que a arte guarda em si a potência de questionar e subverter as estruturas vigentes. O artista, mesmo consciente do seu poder da subversão, pode não o usar por medo ou conveniência. Quando predomina o talento sobre o medo, fica a potência subversiva suspensa na obra, latente, à espera de um observador que possa ver além da aparência que se adequou ao contexto original. Assim como na ficção, é preciso um herói-personagem e um herói-narrador que desvelem a realidade que as estruturas de poder ocultam. O artista, nesse sentido, é o herói moderno.

No universo ficcional da distopia 1984, escrita por George Orwell¹ em 1949, tudo parece ser criado para atestar a “eficiência” de um estado totalitário onisciente, onipotente e onipresente. O tom irônico, entretanto, surge nos detalhes da narrativa: o Departamento de Registros do Ministério da Verdade trata de produzir mentiras, o Ministério da Abundância trata da escassez e o Ministério do Romance é encarregado de produzir conteúdo pornográfico. A “mais recente edição do dicionário “Novafala” ou “Novilíngua” é desenvolvida a serviço do Partido e tem como princípio a redução do dicionário e, progressivamente, a supressão da linguagem.

Que coisa bonita, a destruição de palavras! Claro que a grande concentração de palavras inúteis está nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que também podem ser descartados. Não só os sinônimos; os antônimos também. Afinal de contas, o que justifica a existência de uma palavra que seja simplesmente o oposto de uma outra? Pense em “bom”, por exemplo. Se você tem uma palavra como “bom”, qual é a necessidade de uma palavra como “ruim”? “Desbom” dá conta perfeitamente do recado. É até melhor, porque é um antônimo perfeito, coisa que a outra palavra não é².

O controle da linguagem levaria o Partido ao controle do pensamento: em desuso, as palavras suprimidas seriam esquecidas e as ideias indesejáveis, extintas. A partir da destruição progressiva da linguagem, seriam erradicados os crimes de pensamento assim

como qualquer ideia de liberdade ou escravidão. Para cumprir o seu objetivo de automatizar a Novilíngua e elevá-la como convenção, o Partido investe na supressão da fala e, conseqüentemente, suprime a linguagem.

O espetáculo *The Truman Show: o Show da Vida*³ é controlado pelo diretor do reality show, responsável em transmitir a vida do protagonista em tempo real. O público deleita-se com a manipulação do outro, seguro de que não é ele que está sendo manipulado. Truman (*True-man*) é o único habitante de *Seahaven* que não possui o ponto eletrônico no ouvido e, por isso, guarda a dose de incerteza, o sentido de realidade que o programa procura imprimir à narrativa. É dessa tensão entre realidade e ficção que emerge a narrativa fabricada nos estúdios de *Truman Show*, que realiza uma alegoria da televisão contemporânea globalizada⁴, ou seja, a própria fábrica das memórias.

Em 1984, o poder toma uma proporção aparentemente inversa: todos são observados por um, pelo Grande Irmão⁵. Trata-se de uma alegoria do estado totalitário, provavelmente em referência ao período pós-guerra do final dos anos 1940. Nesse sentido, o espaço-tempo específicos (ou mesmo épicos) do romance podem dialogar com outras épocas, encontrando ressonância até mesmo no cotidiano das pessoas comuns. O universo distópico conjurado por Orwell está centrado na percepção do cidadão médio, aparentemente inofensivo. Essa condição é explorada de modo similar em Truman: ambos os protagonistas são pessoas comuns, aparentemente inofensivas ao sistema.

A fábrica de imagens (que é o estúdio) busca uma naturalização da narrativa ao transmitir a evolução de uma vida em tempo real, no caso de Truman, ou descrever minuciosamente a vida corriqueira, na distopia de Orwell. A simulação do tempo real dentro da ficção pode ser um recurso de disfarce, em que o discurso crítico/ideológico aparece em segundo plano. O que conduz a narrativa é uma sequência de ações irrelevantes, corriqueiras, aparentemente destituídas de interesse e intenção, inofensivas.

Tal recurso é didático, pois naturaliza a narrativa em primeiro plano para melhor ocultar os demais, trazendo, conseqüentemente, inúmeras chaves de leitura. O público é levado a pelo menos duas reações: 1) a da identificação direta com a aparentemente irrelevância descrita nas sequências da vida dos protagonistas e de sua insignificância

1
ORWELL, George. 1984. Trad. Wilson Velloso. 21.ed. São Paulo: Nacional, 1989.

2
Idem, p. 67. Fala do personagem Syme sobre o dicionário Novafala, em “1984”, romance de George Orwell que descreve uma distopia totalitária. A supressão da linguagem é um dos mecanismos usados pelo Estado para cerceamento da liberdade.

3
“The Truman Show” (O Show de Truman: O Show da Vida), filme norte-americano, comédia dramática, 1998. Direção de Peter Weir e escrito por Andrew Niccol. Estrelado por Jim Carrey, o filme mostra a vida de Truman Burbank, um homem que não sabe que está vivendo numa realidade simulada por um programa da televisão, transmitido 24 horas por dia para bilhões de pessoas ao redor do mundo.

4
COUTINHO, Laura M. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.

5
“Grande Irmão”, tradução literal de “Big Brother” (no original inglês “Irmão Mais Velho”) é um personagem fictício que representa a autoridade máxima de um Estado totalitário no romance 1984 de George Orwell. Geralmente é tema da arte-propaganda, como nos cartazes: “Big Brother is watching you” (“o Grande Irmão está te observando” ou “o Grande Irmão zela por ti”).



em relação ao sistema dominante, e 2) a da relação afetiva com os heróis que se revelam ao longo das narrativas, em direção à superação dos seus limites. De qualquer modo, o tom em metalinguagem aproxima o leitor/telespectador da obra, mais pela identidade com o sistema (pois estamos inseridos nele) e menos pelo desvelamento da verdade oculta nas montagens audiovisuais.

A obra *1984*, assim como *The Truman Show*, apresenta o poder como questão central disfarçada pela narrativa do herói, cuja vida privada aparece em primeiro plano, como acontece em outras distopias. Diferente de *The Truman Show*, em que todos observam pela televisão o Show da Vida, em *1984* o narrador é o único que observa sem ser observado. Essa é a primeira ironia do texto, já que se trata da condição fundamental do poder do Grande Irmão.

Observar sem ser observado é condição fundamental para a manutenção do poder em *1984*. Assim como o deus cristão, o Grande Irmão é onipotente, onipresente e onisciente. A questão central, seja em *1984* ou em Truman, é o poder maior, das mídias ou do Estado, disfarçada de narrativa do herói. A vida privada de Truman, no Show da Vida, ou a de Winston Smith, em *1984*, aparecem em primeiro plano, de aparência trivial. A trivialidade aparente disfarça a questão central que é o poder do Estado e da indústria cultural em manipular a realidade. O que é central aparece como pano de fundo, mas o autor usa o recurso do disfarce para melhor se fazer entender.

O habitual como sagrado

A automatização da linguagem, de acordo com os interesses de uma classe dominante, se dá tipicamente em espaços conservadores. A visão de mundo conveniente ao sistema é, geralmente, impregnada nos currículos escolares e na indústria do entretenimento, alcançando, por um lado, a literatura didática e as convenções artísticas, e, por outro, a produção (e a reprodução) comercial midiática, entre literatura, cinema, televisão e redes sociais. Os mecanismos de controle e de censura tratam de atuar na seleção e na manipulação de conteúdos, fazendo do mercado consumidor a massa de manobra para as disputas políticas.

Na contracultura, a reação a um sistema convencional habita tipicamente os espaços jornalísticos, os movimentos de vanguarda, os espaços acadêmicos estudantis e de produção independente. Os artistas costumam usar recursos de dissimulação da realidade como a paródia, a caricatura, as charges jornalísticas e os gêneros cômicos para expressarem um discurso de crítica, de negação ou de subversão às convenções.

É importante, entretanto, estudar as tensões inerentes ao discurso e à linguagem artística, independente do seu contexto de atuação (de afirmação ou de negação do sistema). É possível se ver o questionamento no convencional e o convencional naquilo que parece questionar o sistema, pois a polarização dos opostos é uma invenção das próprias convenções, que são por natureza conservadoras. De qualquer modo, há

Figura 1
The Truman Show, filme de Peter Weir, e *1984*, romance de George Orwell.
Fonte:
<https://commons.wikimedia.org>

revolução nos espaços tipicamente convencionais, assim como há automatização e estagnação na contracultura.

A Literatura fantástica, por exemplo, pode tanto afirmar como subverter o sistema pelas suas chaves de leitura. A fantasia pode ser usada como um recurso de automatização de visão de mundo e de supressão da linguagem, no caso da literatura trivial e no universo da Disney, ou de disfarce e dissimulação de conteúdo crítico, como no realismo fantástico de Garcia Marques, Borges ou Cortázar.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklovski *A arte como procedimento*⁶, é de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas. A ideia da economia de forças mentais para o formalista russo dialoga com a ideia da automatização da língua na distopia de Orwell em direção aos procedimentos da supressão da linguagem cotidiana. Para sobreviver, a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento dificultoso e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto⁷.

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement*⁸. O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido em dois sentidos: 1) de surpresa, ou pavor, diante do desconhecido; e 2) como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-

identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

A automatização representa a resistência da linguagem convencional, ou convencionada, pelo uso cotidiano, automático. Constitui-se na problemática central do conceito de *ostranenie*⁹ ou estranhamento, como a *desautomatização*¹⁰ do que é convencional. O estranhamento, além da surpresa diante do desconhecido, é entendido pelos formalistas como o procedimento de desautomatização do olhar habitual. O termo usado pelo Formalismo russo foi também adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de questionamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua que impedem a comunicação plena.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época. Chklovski, procurando justificar teoricamente as inovações do futurismo russo, criou uma categoria capaz de superar em muito as limitações e características deste movimento.

Os formalistas destacaram o papel renovador da arte num contexto em que predominava o automatismo da percepção. As qualidades intrínsecas da arte literária, a sua materialidade concreta e suas particularidades específicas estariam, naquele contexto, sujeitas ao seu caráter sistemático. O sistema só poderia ser revelado pela desautomatização da percepção, pois o hábito impedia de ver e de sentir os objetos.

Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o construtivismo russo e o futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o,

6

In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013, p. 89.

7

KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981, p.153-170.

8

BURNS, Gerald L. Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.

9

In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

10

Desautomatização. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desautomatizacao/>. Acesso em: 01 março 2018.

arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido¹¹.

O conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. Ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista, já que a natureza das convenções é a de permanecer como convenção. Nesse sentido, a obra de arte guarda em si a relação a outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou, de acordo com a citação de Chklovski de que “toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético”¹².

Entretanto, o problema da automatização e da desautomatização nos ciclos de vanguarda precisa ser revisto. Se a finalidade básica da arte é, segundo os formalistas, de renovar a percepção e acabar com o pessimismo, toda vez que um princípio de construção artística se torna demasiadamente repetido a ponto de se automatizar, ele é substituído por outro. O que não fica esclarecido é a relação do contexto da obra com seu público, pois o que pode estar automatizado para o público de um determinado meio e momento pode ser a maior novidade para outro, assim como o que um autor imagina ter inventado pode já ter sido feito antes¹³.

Rumo à desideologização da obra de arte

Na segunda fase do Formalismo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Destaca-se, nesse período, Tinianov, que traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo.

A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um

conjunto de formas e de relações vividas. Os formalistas, nessa fase, distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser¹⁴.

Chklovski traz a reflexão de que as imagens em si não variam, se repetem; o que varia é a disposição entre elas, a sua montagem. Trata-se de uma possível teoria da montagem, em diálogo com a teoria de Sergei Eisenstein para o cinema russo¹⁵ e o conceito de alegoria e leitura alegórica de Walter Benjamin, revisto na teoria da vanguarda em Peter Bürger¹⁶. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É um procedimento capaz de conduzir à desconstrução ou à destruição da obra convencional ou orgânica. As técnicas da montagem ou da composição entre os elementos da obra de arte, assim como a *decupagem* e a montagem das cenas, determinam o sentido de um filme. Enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico inerente e fundamental ao meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico¹⁷.

A montagem revela a diferença entre a linguagem poética e a prosaica. A arte, compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo típico da linguagem prosaica, traz a percepção particular do objeto, sob uma nova visão, e não apenas do seu reconhecimento¹⁸. Considerando a disposição das imagens e palavras como um jogo, o conceito de montagem é inerente à linguagem poética.

Há uma diferença entre a simples variação dos objetos, de acordo com o seu contexto e época, e a disposição entre eles, ou a forma em si como estão organizados no discurso. Essa é a essência da linguagem poética no cinema, assim como é o recurso primordial na elaboração dos artifícios da arte-propaganda, nas composições das narrativas triviais e na apropriação da arte como instrumento didático. Os currículos escolares, nessa perspectiva, acumularam novos meios para apresentar o mesmo material. Há uma variação mais dos procedimentos e menos do conteúdo das imagens e tal constatação evidencia a própria automatização do que se chama de “convenções artísticas”.

A ordem das imagens, porém, não é suficiente para o desenvolvimento poético. O procedimento da

11
BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 128-130.

12
In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013, p. 53.

13
KOTHE, 1981, p. 154.

14
In: TODOROV, 2013, p. 23.

15
EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

16
BÜRGER, 2012, p. 130.

17
Ibidem, p. 135.

18
In: TODOROV, 2013, p. 48.

percepção da arte é um fim em si que deve ser prolongado pelo estranhamento contínuo. O que distingue a língua poética da língua prosaica, para os formalistas, é a busca de um novo sentido na linguagem a partir do estudo da forma e dos traços específicos da arte literária, diferente do olhar habitual.

A teoria da montagem aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética remete ao conceito de alegoria e à leitura alegórica como procedimento. Para tal analogia, a montagem prosaica representaria a afirmação de um sistema pelos procedimentos didáticos de comunicação, enquanto a montagem poética produziria o estranhamento de si e em si. Ao dificultar a sua interpretação, a montagem poética teria mais a dizer, supondo que os sistemas de classificações têm uma natureza conservadora em que predomina a montagem de ordem linear.

A alegoria é composta de metáforas para cumprir melhor a sua função didática. É prosaica travestindo-se de poética, pois induz a uma leitura plana do seu discurso. A alegoria se diferencia da leitura alegórica: uma é a figura de linguagem em si, a outra é um modo de leitura. A primeira quer se fazer didática por procedimentos não-lineares, muitas vezes de natureza poética; a segunda quer ver “o outro” que está oculto. De qualquer modo, tanto a linguagem poética quanto a linguagem prosaica tendem a ocultar os seus procedimentos de montagem.

Mais que identificar recursos ou figuras de linguagem, a leitura alegórica trata da interpretação dos procedimentos¹⁹. O mesmo procedimento assume significados diversos, a depender do contexto, do público e da obra. A arte dita “sacra”, por exemplo, que guarda em si a função de ser didática no contexto dos dogmas religiosos, pode ser interpretada como laica ou como a profanação do sagrado. Pode ainda ser lida como arte universal, além do seu contexto e discurso de origem. Pela leitura alegórica, o barroco como gênero representaria o sagrado, o profano ou a expressão artística individual, a depender do que a espécie tem a revelar e, principalmente, a ocultar.

A arte simbólica guarda em si a sacralidade, mas a sua apresentação já é um modo de profanação. Há múltiplas maneiras de se dizer a mesma coisa ou de se ocultar coisas a partir de outras, sob recursos de disfarce. Os artistas têm na alegoria uma figura de linguagem que responde à função didática da obra e,

ao mesmo tempo, suporta as contradições inerentes a um discurso que foi censurado.

O ensaio de Chklovski centra-se na contraposição entre linguagem cotidiana e linguagem poética a partir do estranhamento. Ver o objeto por si mesmo, pela sua forma artística, é uma etapa importante para o processo de “desideologização” da obra de arte, a qual ocorre de forma semelhante pelo conceito de deformação em Freud. A “deformação” permite ao sonho dizer algo que a censura queria impedir e, com isto, é a própria censura que se desvela. O retrato “deformado” acaba, portanto, sendo a imagem mais exata e fiel²⁰.

No ensaio *A interpretação dos sonhos*²¹, Freud traz a alegoria, no contexto do drama barroco alemão, mostrando-a como uma categoria fundamental para a estética literária. Benjamin trouxe a alegoria como expressão da melancolia, que se mostra a “facies hipocrática da história como protopaisagem petrificada” ou de uma história decadente. Jakobson revaloriza a metáfora e a metonímia como conceitos fundamentais para a teoria literária do século XX.

O bom gosto sob tensão

A reprodutibilidade técnica sofisticou os seus métodos, instituindo o juízo do bom gosto sobre o que é considerado arte maior e arte menor. Tudo o que é estranho a um sistema de classificações determinado como verdadeiro é, em primeiro plano, rejeitado e odiado. A poética, num contexto de otimização de recursos, é desnecessária. A produção artística, manipulada para ser um mecanismo de manutenção do *status quo*, é reduzida a termos permitidos e não permitidos. O cinema hollywoodiano, por exemplo, produz as suas próprias paródias, preenchendo “também” esse espaço de juízo crítico que poderia ser transferido ao telespectador.

Entender o alto como belo e o belo como bom é um mecanismo de controle social para melhor automatizar a linguagem artística. Definindo-se o que é belo e o que é bom, institui-se a ideia do que seja alto. O que é visto como alto, é visto como maior e esse valor se torna inquestionável. O sagrado sobrevive, então, à sua dessacralização. O que não se questiona mais costuma ser ressacralizado pela periodização histórica, que valida a obra no espaço e no tempo originais. As convenções afirmam a dimensão do que é sagrado e profano, belo e feio, bom e ruim. Como efeito, as pinturas e escrituras sagradas são tomadas como

¹⁹ BÜRGER, 2012, p. 130.

²⁰ KOTHE, Flávio R. *Estranho estranhamento (ostranenie)*. Nota de transcrição: Artigo encontrado apenas como foto do periódico em que foi publicado — o Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977, cujo acervo está disponível para consulta em <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 03 de abril 2018.

²¹ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, v. 4, tomo II. Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

verdades e os artistas que questionam o que é sagrado costumam ser censurados.

É interessante a dimensão didática da nudez nas artes, por exemplo. A nudez é sagrada para os clássicos e profana para os medievais. De qualquer modo, é a consagração do sagrado, seja estético, político ou religioso. Como representação do real, a nudez clássica é uma roupa ideológica; quanto mais aparece, mais esconde, ou seja, desaparece²². Os corpos simétricos das esculturas gregas representam o ideal que se diz real; os corpos alvos e desprovidos de pelos das pinturas medievais sacralizam o corpo simbólico e profanam o corpo mundano. Pela exaltação do corpo nu na Grécia, afirma-se o poder dos deuses sobre os homens; pela dissimulação do corpo real na idade média, afirma-se o corpo simbólico.

A arte é a propaganda de uma ideia; quanto maior o talento técnico, mais eficaz é a propaganda. Didaticamente, a arte naturaliza a representação ou a repressão da beleza e da feiura, do pudor e do pecado, do céu e do inferno. Nesse sentido, a nudez foi usada com fins didáticos, tanto para afirmar os cânones clássicos, quanto para profaná-los. A arte clássica e a arte medieval são a propaganda de uma ideologia em consagração à alienação entre deuses (Deus) e humanos. Pela arte e pela arquitetura, imperadores e religiosos consagraram o totalitarismo como divino. Tenta-se determinar o que é sagrado

ou profano, belo ou feio, bom ou ruim de acordo com as conveniências do sistema dominante.

A beleza moral justifica o julgamento dos crimes e a punição dos pecados, assim como a beleza do corpo humano justifica a existência dos deuses, que são representados em corpos perfeitos, simetricamente irreais. A distância entre a obra e o observador mantém a divindade em seu lugar, a hierarquia sagrada. As religiões, para se elevarem perante os fiéis, cultivam uma aparente tolerância com a diversidade: ao mesmo tempo em que pregam o livre arbítrio, condenam quem escolhe outro caminho que não seja o das escrituras “sagradas”. Entretanto, assim como os cânones da antiguidade clássica estão vivos e eternizados, a face obscura da beleza está presente em qualquer manifestação artística, desde que se faça uma leitura profana do que seja considerado sagrado.

Segundo a premissa de que a arte é definida pelos seus meios de produção²³, a ideia de beleza na sociedade burguesa obedece à lógica de mercado, como se este fosse o novo sagrado. Os meios de produção e de reprodução profanaram a aura da obra de arte para se tornarem artifícios didáticos. O kitsch e o best-seller são profanações do elevado, pela sua alta reprodutibilidade e disposição de agradar às massas. Os ditos gêneros populares geralmente são imitações utilitárias da obra de arte; ao se tornarem cânones, exaltam a sua função didática. O “artesanato digital”

22
Ibidem.

23
Ver as citações de Bürger sobre Walter Benjamin. BÜRGER, 2012.

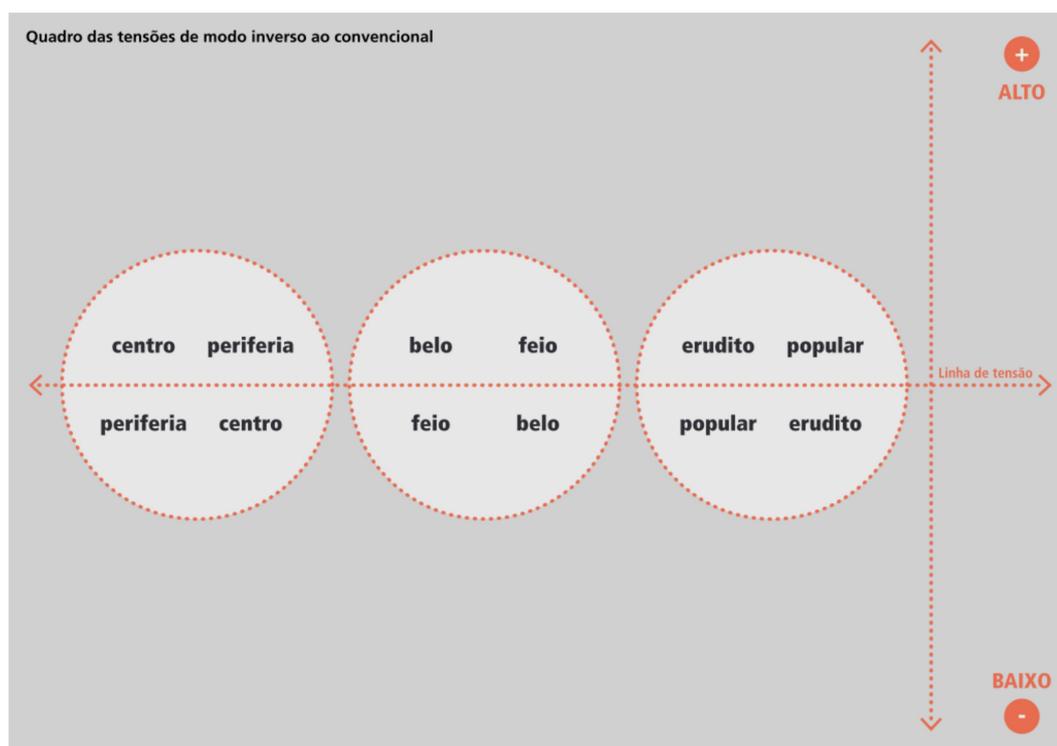


Figura 2
Quadro das tensões invertidas.
Fonte: autor

é para o nosso tempo o que a arte sacra representou para a idade média: a partir da ditadura da maioria, vivenciamos novamente o cânone moral.

O quadro apresentado na Figura 02 representa a tensão imanente entre alguns opostos instituídos numa valoração convencional e numa valoração inversa entre o que é alto e o que é baixo nos sistemas das artes, além da linha de tensão que sugere as ambiguidades e as contradições entre os polos. O gráfico mostra que os sistemas de classificações das artes amenizam ou anulam as tensões entre os opostos, afirmando a oposição e a polarização entre gêneros e espécies. Para que o sistema seja questionado, entretanto, não basta inverter os polos, já que o sistema de poder que polariza os opostos é o mesmo. O cânone inverso representa o feio como alto, ou os gêneros populares como superiores aos eruditos. A visão dos excluídos, porém, é mais uma, não a verdadeira. A negação do cânone também é uma canonização. Trata-se de uma perspectiva de vingar os oprimidos, usando os mesmos mecanismos de automatização da linguagem e da arte-propaganda.

Inverter nem sempre é subverter. Ao elevar-se o feio, o flagelado e o excluído como cânones, invertem-se os polos do que é alto e baixo, sem, no entanto, questionar as convenções. O cânone às avessas não subverte o sistema. Quando a referência passa a ser o feio e o deformado, perde-se o gesto inicial da deformação, da paródia, da inversão e da crítica. A feiura só faz sentido em unidade e contraste com a beleza (e vice-versa), assim como as rupturas só cumprem a sua função ao lado das convenções.

Parte-se da premissa manifesta de que é preciso conhecer o alto para se conhecer o baixo e assim propor o seu inverso, no jogo do contrário, de estudar o alto a partir do baixo. De fato, o alto e o baixo coexistem, um contém o outro na sua essência como sistema. Pela lógica da arte comparada, porém, conhecer o baixo ou o rebaixado, nem sempre é suficiente para se definir o que é alto ou elevado. A premissa invertida reincide no problema inicial sobre a automatização dos modelos, os quais se mostram diferentes para, no fundo, serem sempre iguais. A simples inversão não é suficiente para que o sistema seja desvelado ou subvertido, contradizendo a proposta de desconstrução genológica, que questiona a formação dos gêneros dentro de um sistema excludente de natureza ideológica.

Conclusões

Os recursos de controle dos sistemas da produção e da reprodução das mídias são mecanismos da arte-propaganda que censuram a linguagem artística em direção à automatização da visão de mundo. A automatização do olhar remete à supressão da linguagem, pelo estreitamento ou pela canonização dos métodos. O que é sagrado torna-se habitual, assim como o habitual sacraliza-se.

A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos – de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de agente da desautomatização da linguagem. As convenções artísticas, nesse sentido, facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito.

A ficção e a fantasia, por sua vez, são disfarces que ocultam um discurso de questionamento ao sistema dominante. Nesse sentido, o sistema de classificações nas artes é, por natureza, convencional: ao classificar ou desclassificar gêneros e espécies, ele tende a amenizar e até eliminar as tensões inerentes ao discurso artístico, principalmente as ambiguidades e contradições. Quando o cinema comercial se apropria dessas narrativas, por exemplo, ameniza o discurso político acentuando o pano de fundo trivial, que geralmente se resume numa narrativa romântica açucarada com final feliz.

O universo de Truman é uma alegoria do mundo real, o estúdio de televisão estendido à escala de uma pequena cidade, *Seahaven*, forjada sob os critérios do sonho americano. O cotidiano, encenado por artifícios de simulação da felicidade, é similar aos condomínios fechados e aos *shoppings centers*. Em contrapartida, há o controle excessivo e a falta de privacidade, que configuram um espaço artificial suprimido das condições de um espaço real.

Na ficção dirigida por Weir, o *reality show* revela o seu jogo ao telespectador, mostra a montagem técnica e suas artimanhas, desconstruindo a fantasia que o protagonista chamava de vida real. Essa revelação do jogo não acontece na vida real, já que aqui a encenação se confunde à realidade. O público fica satisfeito em observar sem ser observado, mesmo que essa condição faça parte da simulação. Trata-se,

portanto, de uma simulação dentro da simulação, entre um público de observadores para um observado, em que um depende do outro para participar do jogo.

Seahaven é uma estilização distópica da realidade, uma fábrica de memórias onde todos são manipulados e vivem uma fantasia encenada, sem que tenham acesso aos bastidores. Ironicamente, o filme passa a fazer sentido para o público externo quando o personagem toma consciência da simulação. O protagonismo é do herói que se liberta, que foge do sistema que o aprisionou por 30 anos – tudo, porém, é simulado em direção a uma trama que terá o final feliz. É a dupla simulação como recurso didático, em metalinguagem, que torna o sistema imune às críticas, já que incorpora o seu desvelamento no espetáculo das telas.

A produção audiovisual, na maioria das vezes, afirma a lógica do estúdio como fábrica de memórias. A clássica chamada no romance de Orwell “*Big brother is watching you*” ganha a extensão planetária ao atualizar-se no reality show *Big Brother*²⁴, onde o público aprende a “observar sem ser observado”. *The Truman Show* encena o *Big Brother* no seu limite ético e moral; diferente do *reality show* que prende o público, desde 1999, não há um contrato no Show da Vida. Truman, o “homem de verdade”, não sabe que é observado por milhares de telespectadores: esse é o espetáculo.

As tensões e contradições entre a realidade e a ficção são aspectos explorados por Orwell (1984), Weir (*The Truman Show*) e anteriormente por Zamiatin (*Nós*), para revelar progressivamente a

verdadeira natureza de suas obras: em 1984, uma distopia fictícia que estiliza a automatização e a manipulação pela arte-propaganda na vida real; em Truman, uma alegoria da vida contemporânea, a própria sociedade do espetáculo de Debord, forjada nos estúdios de fabricação de memórias. As duas obras apontam o uso de recursos de manipulação das mídias e da supressão da linguagem como forma de poder – o poder do Estado totalitário, no caso de 1984, e o poder da indústria cultural, em Truman. O que chama atenção nas duas tramas não são os recursos artísticos miméticos, mas os ficcionais, em direção ao universo simbólico.

Ao contrário da ficção, as estruturas de poder no mundo real pouco se revelam, já que a sua condição de permanência é o ocultamento. No universo interno das obras, as composições alegóricas têm a função didática de conservar a realidade simulada pelos recursos da verossimilhança. Numa análise mais ampla, porém, a montagem ficcional tem a potência de revelar um discurso crítico e metalinguístico, oculto pela fantasia, para além da própria obra, ao atualizar-se em novos contextos e identidades.

Observar sem ser observado é, em síntese, a função do olho mágico. Ocultar-se é a condição base da arte didática em direção à arte ideológica. Observar e deixar-se ver, ao contrário, é condição fundamental para o diálogo crítico. As distopias fictícias podem revelar verdades a partir do universo fantástico, porque simulam e dissimulam a realidade. Eis aqui uma chave de leitura em direção à desautomatização da visão de mundo e da desideologização da obra de arte, dentro de fora das telas, para quem quiser ver.

24

Big Brother é um popular Reality Show onde, durante cerca de três meses, um grupo de pessoas (geralmente menos de 15) ficam confinados sem contato com o mundo exterior. Em 1999, John de Mol, um executivo da TV holandesa, sócio da empresa Endemol, teve a ideia de criar um Reality Show onde pessoas comuns seriam selecionadas para conviverem juntas dentro de uma mesma casa, vigiadas por câmeras, 24 horas por dia. O nome do programa foi inspirado no nome de um personagem do livro 1984 de George Orwell: Big Brother.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_\(reality_show\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_(reality_show))

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, v.1. 1989.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 3, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHKLOVSKI, Vítor. *Sur la théorie de la prose*. 1973.
- COUTINHO, Laura M. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FUÃO, Fernando (Org.) *O fantástico na arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis: Vozes, 2000.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- _____. *Estranho estranhamento (ostranenie)*. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- _____. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.
- _____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *A narrativa trivial*. Brasília: UnB, 1994.
- _____. *Arte comparada*. Brasília: UnB, 2016.
- MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ORWELL, George. 1984. 21. ed. São Paulo: Nacional, 1989.
- SKLOVSKY, Victor. *La Disimilitud de lo Similar*. Colección Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.
- _____. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.