

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**MARICEIA BENETTI**

***INDIANA JONES:*  
ANÁLISE SEMIÓTICA DA PRODUÇÃO SERIAL DOS  
MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA**

**Porto Alegre**

**2006**

**MARICEIA BENETTI**

***INDIANA JONES:*  
ANÁLISE SEMIÓTICA DA PRODUÇÃO SERIAL DOS  
MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA**

Tese de Doutorado em Comunicação Social  
para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Faculdade de Comunicação Social  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliana Pibernat Antonini**

**Porto Alegre**

**2006**

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Benetti, Mariceia.

Indiana Jones : análise semiótica da produção serial dos meios de comunicação de massa [manuscrito] / por Mariceia Benetti. 2006.  
216 f.

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 2006.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliana Pibernat Antonini

1. Ciências sociais 2. Comunicação 3. Semiótica. 4. Estética 5. Produção de Seriados. I. Indiana Jones : análise semiótica da produção serial dos meios de comunicação de massa. II. Antonini, Eliana Pibernat

CDD 302.2

CDU 316.77

---

Bibliotecária Responsável  
Marialva M. Weber – CRB 10/995

**MARICEIA BENETTI**

***INDIANA JONES:***  
**ANÁLISE SEMIÓTICA DA PRODUÇÃO SERIAL DOS**  
**MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA**

**Tese de Doutorado em Comunicação Social**  
**Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**  
**Área de concentração: Comunicação, Cultura e Tecnologia**  
**Linha de Pesquisa: Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário**

**Data da Banca:**

**Banca Examinadora**

---

**Profª Drª Eliana Pibernat Antonini – Orientadora**

---

**Prof. Dr. Ronaldo Henn**

---

**Profª Drª Cristiane Freitas Gutfreind**

---

**Profª Drª Ada Cristina Machado da Silveira**

---

**Profª Drª Regina Glória Andrade**

**Porto Alegre**

**2006**

Ao meu marido, Cícero Engelmann;  
Aos meus filhos, Júlio e Maria;  
Ao meu pai, Arcides Benetti (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, pela paciência, amor e compreensão;

Aos meus filhos, por assistirem várias vezes *Indiana Jones* e por toda a alegria deste mundo;

À minha orientadora Eliana, por todas as descobertas, leituras e ligações telefônicas fora de qualquer hora “normal” de orientação;

Ao meu grande amigo e irmão do coração Humberto, pelas leituras e amparo;

Às minhas famílias Benetti e Engelmann, por toda a ajuda, compreensão, amor e carinho nesta jornada;

À Mirian, à Raquel e ao Bento, por toda a ajuda, carinho e, principalmente, por escutarem;

À Coordenação do Pós-Graduação, pela bolsa de estudo e pela compreensão nas horas difíceis;

Por fim, à Lúcia e ao Paulo, por todo o apoio e ajuda dada na secretaria do curso.

Kaalateet. Além do tempo. Atemporal.  
Tudo simplesmente acontece na hora certa.  
(SHRI MATAJI NIRMALA DEVI).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral discutir a incorporação de um novo olhar estético nos receptores distraídos, preocupando-se em mapear os elementos repetitivos presentes na narrativa fílmica constituída pela trilogia *Indiana Jones*. A metodologia utilizada é recuperada de Umberto Eco por Eliana Pibernat Antonini, que propõe cinco categorias analíticas para os produtos culturais contemporâneos. Tais níveis de análise partem de uma manifestação linear mínima, meramente informativa, e se dirige para estruturas mais complexas, como os passeios inferenciais, os mundos possíveis e as fisionomias culturais e ideológicas, entendidas aqui como os patamares metatextuais de produção de sentido. A partir de Omar Calabrese, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, entre outros, a teorização da repetição, do fractal, do fragmento, do pormenor e do estético sustentarão o percurso teórico para a construção da análise, onde se pode verificar que uma produção serial desperta diferentes sentidos estéticos, quer para uma leitura de primeiro grau, de consumo; quer para uma leitura crítica, de segundo grau. Tal releitura estética desperta relevância acadêmica por procurar fugir dos antagonismos simplificadores de construção de valor, tais como certo ou errado, belo ou feio, para propor um novo *olhar do tempo*, percebido enquanto opção dialógica adequada ao receptor contemporâneo oportunizado pela técnica.

### **Palavras-chave:**

comunicação – estética – semiótica – repetição – produção serial (ou *Indiana Jones*)

## ABSTRACT

This work has as general purpose to discuss the incorporation of a new esthetic look on the distracted receivers, worrying about mapping the repeated elements current in the filmic narrative constituted by the trilogy *Indiana Jones*. The methodology used is recovered from Umberto Eco by Eliana Pibernat Antonini, who proposes five analytical categories to the contemporary cultural products. These levels of analysis start from a simply informational, minimal linear manifestation and they are directed to more complex structures, such as the inferential trips, the possible worlds and the cultural and ideological semblances, here understood as the metatextual platforms of sense production. From Omar Calabrese, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, among others, the theorization of repetition, fractal, fragment, detail and esthetic will support the theoretical course to the analysis construction, where it is possible to verify that a serial production shows different esthetical senses, as to a consumption, first degree reading, as to a critic, second degree reading. This esthetical rereading denotes academical relevance because it tries to flee from the simplifiers antagonisms of value construction, such as right or wrong, beautiful or ugly, to propose a new *look of time*, noticed as a dialogical option suitable to the contemporary receptor opportunized by technic.

**Keywords:**

communication – esthetics – semiotics – repetition – serial production (or Indiana Jones)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 AS PONTES DO CONTEMPORÂNEO</b> .....	22
1.1 DAS PEDRAS DA PONTE: O SUJEITO .....	70
<b>2 A TRAVESSIA DA REPETIÇÃO, DO FRACTAL, DO FRAGMENTO E DO PORMENOR</b> .....	81
<b>3 OS ARCOS DO ESTÉTICO</b> .....	107
<b>4 A EXPERIÊNCIA DE UMA PASSAGEM: A ANÁLISE</b> .....	116
4.1 MANIFESTAÇÃO LINEAR: ONDE TODOS OS ELEMENTOS ESTÃO MANIFESTOS .....	118
4.2 PERSONAGENS TÍPICAS .....	135
4.3 NÍVEL DA COOPERAÇÃO DO LEITOR: ONDE SE PREENCHEM OS PRIMEIROS VAZIOS E NÍVEL DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS E DISCURSIVAS: OS TÓPICOS TEXTUAIS .....	144
4.4 NÍVEL DOS PASSEIOS INFERENCIAIS: AS LEITURAS DO ESPECTADOR; NÍVEL DOS MUNDOS POSSÍVEIS: PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DAS FISIONOMIAS CULTURAIS E IDEOLÓGICAS: NÍVEL DO SENTIDO PLENO .....	151
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	163
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	174
<b>APÊNDICE: Decupagem do filme <i>Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida</i></b> .....	178

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: <i>Categorias apreciativas</i> , de Aristóteles .....	64
Quadro 2: <i>Formulações de juízo e categorias</i> , de Kant .....	65

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Cartaz do filme <i>Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida</i> .	120
Figura 2:	Cartaz do filme: <i>Indiana Jones e o Templo da Perdição</i> .....	123
Figura 3:	Cartaz do filme: <i>Indiana Jones e a Última Cruzada</i> .....	126
Figura 4:	Bastidores da filmagem do filme <i>Os caçadores da Arca Perdida</i>	129
Figura 5:	Cena do filme quando ocorre o bote da serpente .....	129
Figura 6:	Cenas da escavação da Arca Perdida, no Egito .....	130
Figura 7:	A personagem Marion com as cobras .....	130
Figura 8:	Bastidores da filmagem de <i>Indiana Jones e o Templo da Perdição</i> .....	131
Figura 9:	Cena da luta final para resgatar as pedras em uma ponte pênsil	131
Figura 10:	A personagem Willie coberta pelos rastejantes .....	132
Figura 11:	A cena inicial com a personagem Willie protagonizando um musical .....	132
Figura 12:	Bastidores das filmagens de <i>Indiana Jones e a Última Cruzada</i> .	133
Figura 13:	A personagem Indiana Jones com o professor e o amigo Marcus Brody .....	133
Figura 14:	A personagem Dr <sup>a</sup> Elsa com os ratos .....	134
Figura 15:	Indiana Jones e o pai fugindo de uma perseguição nazista .....	134

## INTRODUÇÃO

A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (Martin Heidegger).

Marco Pólo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Pólo responde:

– Sem pedras o arco não existe (ÍTALO CALVINO).

Falar das pedras e no caminho que elas estão e percorrem é falar do percurso acadêmico teórico que fizemos. A primeira passagem dá-se por Calabrese, ao descobrir o mundo do Barroco no Neobarroco. O mundo do *ar do tempo*, da citação, das superfícies e das profundezas, do desvelar através do pormenor ou do fragmento, através do caótico, mas previsível procedimento matemático do fractal. E essa ponte nos leva até Eco e a visão da semiótica. Da Semiótica Lógica de Peirce, com respingos daquela de Saussure e também da corrente russa, mas totalmente vivida em Eco. Uma semiótica das paixões, das emoções, mas também que fala da razão; da *ratio facilis* e da *ratio difficilis*, que nos remete ao conhecer o nome; instituir novos códigos; nos apresenta novas formas de teorizar o sujeito. Um sujeito semiótico, que não é o empírico, mas guarda em si mesmo o próprio processo semiótico, entendido enquanto estratégia de leitura e possibilidade de significação.

As pontes e os arcos que Eco ensina nos remetem a longos passeios pelos bosques e pelos mundos possíveis da ficção e da teoria. Descobrimos-a e desvelando-a a cada leitura das cidades invisíveis, de um possível conhecer e

recodificar entre **Kant e o Ornitorrinco**, através de uma crítica da razão que dialoga com a retórica das paixões. Caminhos perigosos, entre pontes históricas e milenares que atravessam precipícios, devem ser observados com precaução, pois nos conduzem através de uma tessitura em permanente construção. É um jogo entre a busca do conhecimento e o questionamento sobre o conhecimento, acerca de uma teoria contemporânea que cruza por pontes em desconstruções que nos levam a novos caminhos, novos encontros e reencontros.

Passagens cautelosas, transpostas com o auxílio da orientadora para descobrir a magia e a técnica da repetição através dos arcos de Benjamin, que inauguram um outro olhar crítico sobre esses arcos. Essa é a ponte da redescoberta da magia do filme, aquele que consegue produzir significado para o homem moderno, porque lhe “oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”<sup>1</sup>. A cópia que não precisa mais do original para ser vivida e absorvida.

A escrita de um texto pode seguir esses mesmos percursos, podendo ser lida, relida e atualizada a partir de um dado contexto e de uma dada época. Nesta mesma perspectiva, um texto pode se repetir, perder sua integralidade; se torna fractal. Um fragmento que poderá dizer do todo através da suposição, ou então através de um olhar mais aproximado, de onde emerge um pormenor. São detalhes de uma série que produzirá um juízo. Um juízo valorativo e estético em um sujeito crítico distraído. Aquele que perdeu a vergonha da cópia, aquele que degusta de todas as possibilidades gastronômicas que lhe são oferecidas, através de *alephs* borgeanos, mas, ao mesmo tempo, saboreia a parte desse todo, com a tranquilidade que a ocasião requer. Novamente aqui temos dois apreciadores estéticos: um distraído e outro qualificado.

Formando outro arco em nossa pesquisa, delimitamos o que iremos abordar quando falamos de sujeito. Para nós, estaremos o tempo todo falando de um *sujeito semiótico*. O sujeito, que, para Eco<sup>2</sup>, se constitui num fantasma enquanto sujeito

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 187.

<sup>2</sup> ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

humano, *ator* da prática semiótica. Ou seja, não se trata de um sujeito concreto, radicado num sistema histórico, biológico, psicológico que necessita ser verificado a partir de uma dimensão pragmática, mas, sim, de um sujeito expresso dentre os possíveis referentes das mensagens ou do texto. É dessa premissa que surge, no âmbito deste trabalho, o sujeito de enunciação que é proposto pelo enunciado e que deve ser interpretado como um dos elementos do conteúdo veiculado.

Vale frisar que qualquer tentativa no sentido de resgatar o sujeito empírico para o campo das discussões da produção de sentido vai de encontro a toda uma negação do percurso metodológico perseguido por este trabalho. Nas palavras do próprio Eco:

[...] aqui, não se está negando a existência e a importância dos sujeitos empíricos individuais e materiais que, quando comunicam, obedecem aos sistemas de significação e ao mesmo tempo os enriquecem, criticam e mudam. O que se está afirmando é que a semiótica não pode senão definir esses sujeitos no interior de seu quadro categorial, da mesma maneira que, falando dos referentes como conteúdos, não nega a existência das coisas individuais e dos estados reais do mundo, mas atribui suas verificações (e suas análises em termos de propriedades concretas, mutações, verdades e falsidades) a outros tipos de indagações<sup>3</sup>.

Neste sentido, uma vez referidas as questões teóricas aqui propostas, todo o trabalho científico exige um procedimento metodológico. Enquanto instrumento organizador da pesquisa, o método se torna parte indispensável para sua realização. O objeto das ciências sociais também passa por tais transformações, justamente por se caracterizar como instância viva, dinâmica e mutável. Deste modo, não há pesquisa sem orientação metodológica. Inclusive, alguns teóricos até aconselham uma maior rigidez metodológica dirigida apenas às pesquisas chamadas quantitativas ou formais, deixando às pesquisas qualitativas uma maior liberdade. Tal particularidade não se caracteriza por uma perda de objetividade, mas requer, pelo contrário, um maior cuidado por parte do pesquisador nos procedimentos de análise. Como se percebe, acreditamos na metodologia como esse domínio da reflexão sobre os processos desenvolvidos no interior da investigação.

Nestes termos, vamos apresentar uma noção de método, conforme proposta por Antonini, para quem o método diz respeito a um

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 257.

procedimento que possibilita ao sujeito conhecer, dissecar, apreender tal objeto. Método como instrumento, portanto, que atualiza dada teoria, com caráter eminentemente dialético, que possibilita um ultrapassar de limites, uma ruptura, uma transformação de antigos conhecimentos em novos<sup>4</sup>.

Assim sendo, adotamos aqui algumas etapas metodológicas, cujo objetivo é o de mostrar o caminho por onde estamos transitando no decorrer de nossa pesquisa:

- primeiro passo: estabelecemos que a pesquisa é de natureza qualitativa;
- segundo passo: envolve uma revisão bibliográfica, descritiva e interpretativa, a partir de um referencial teórico sobre o assunto, constituído de materiais já elaborados por outros autores, tais como livros, publicações, periódicos e artigos diversos;
- terceiro passo: trata-se de uma metodologia que visa identificar e contextualizar a problemática proposta, através de um recorte da totalidade das reflexões sugeridas pelo tema, estabelecendo uma revisão crítica da produção teórica sobre o assunto;
- quarto passo: aplica-se a teorização a um material cultural específico produzido pelos Meios de Comunicação de Massa, conforme veremos, numa tentativa de verificar a produção de sentido tocante a esse objeto, bem como a vocação semiótica para a análise de tais artefatos.

Para tanto, elegemos Eco e Calabrese como fios condutores para um diálogo com Benjamin e Iser, entre outros, que problematizam a complexidade do tecido contemporâneo e todas as características que envolvem essa interface, principalmente no que diz respeito à produção de juízos de valor em oposição aos de validade, num percurso estético e semiótico. Eco e Calabrese também discutem as questões sobre fractais, fragmentos e pormenor, estabelecendo os recortes para o reconhecimento das repetições ocorridas nas produções em série, fundamentais para a compreensão do estético contemporâneo.

---

<sup>4</sup> ANTONINI, Eliana Pibernat. De uma Possível Metodologia Semiótica Aplicada à Comunicação. In: COLÓQUIO BRASIL-ESPANHA DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, IV, 2006, Málaga, Espanha. **Anais**. Málaga, Espanha, 24-26 abr. 2006.

Dessa problemática emerge a análise de um produto serial cinematográfico: a trilogia produzida por George Lucas, dirigida por Steven Spielberg e protagonizada por Harrison Ford: *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (1981); *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984) e *Indiana Jones e a Última Cruzada* (1989). Essa produção será analisada a partir de uma proposta metodológica elaborada por Antonini, sustentada pelas “exaustivas, porém prazerosas leituras de Eco acerca de um modelo semiótico textual e enunciativo”<sup>5</sup>. Esse modelo pretende ser um caminho para a análise dos produtos culturais contemporâneos e parte de um simulacro de emissor/receptor, que são resultados do próprio tecido textual contemporâneo, para promover a análise das estratégias de leituras possíveis das produções midiáticas.

Neste sentido, o modelo recuperado pela autora prevê seis níveis de análise:

- nível da manifestação linear (ou da informação) – onde todos os elementos icônicos, semânticos e semióticos de primeira geração estão manifestados, como, por exemplo, as vestimentas que caracterizam uma determinada época, as falas que apontam para um dado registro literário, os cenários que configuram um certo espaço/tempo, entre outros elementos marcadamente preliminares;
- nível da cooperação do leitor (ou semiótico-informativo) – onde se preenchem os primeiros vazios que a tessitura apresenta, tais como códigos verbais e não-verbais, mais ou menos complexos: uma narrativa literária que começa por “era uma vez” é convencionalmente atribuída aos contos infantis; ao acompanhar uma telenovela já está dado, via de regra, que não se refere a registros documentais de fatos reais;
- nível das estruturas narrativas e discursivas (ou semiótico-textual) – onde se localizam os mais importantes tópicos textuais, justamente aqueles que revelam a coerência e, conseqüentemente, a constância de um percurso de sentido que o próprio texto exhibe. Nesse nível se estabelece a isotopia textual, conforme referida por Greimas, na obra ***Sobre o Sentido: Ensaios Semióticos***<sup>6</sup>;

---

<sup>5</sup> ANTONINI, Eliana Pibernat. Entrevista concedida em 24 de maio de 2006, em Porto Alegre.

<sup>6</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. ***Sobre o Sentido: Ensaios Semióticos***. Petrópolis: Vozes, 1975.

- nível dos passeios inferenciais (ou semiótico-enunciativo) – onde se intensifica a cooperação interpretativa em seu aspecto abduativo. Neste nível o leitor escolhe, no ato da leitura, o percurso que poderá levá-lo à produção de sentido, adequada ou não, de determinada tessitura. Poderíamos exemplificar esse nível como em uma investigação à *la Sherlock Holmes*, em que o leitor desvenda um crime seguindo as suas pistas, seus interditos de significação, suas múltiplas possibilidades de reconstrução, quer da cena do crime, quer da figura do assassino;
- nível dos mundos possíveis (ou da produção simbólica) – onde se atualizam as possibilidades de leitura que o texto engendra *para* o leitor, e também aquelas que são projetadas *pelo* leitor, enquanto abduções criativas;
- nível das fisionomias culturais e ideológicas. Neste nível o texto remete à sua ideologia, ao seu metatexto; momento em que se descortinam os patamares da cultura que este texto ajuda a revelar e a reconstruir.

A partir desses níveis de análise, aqui brevemente referidos, vamos compor uma visualização do objeto em questão. Nos primeiro e segundo níveis construiremos apenas um rastreamento do que o próprio objeto enseja, sem nos preocuparmos com o estabelecimento de inferências extratextuais. Nos terceiro e quarto níveis já nos propomos a leituras mais críticas, nas quais nos aprofundamos no universo em que se constitui a série. Neste momento, procuramos conhecer e ter acesso aos aspectos que cercam a produção da narrativa, o que exige o acionamento de uma enciclopédia particular e individual. Por fim, o quinto nível nos insere na realidade vivenciada pela produção da série, apontando para a instauração dos patamares de uma certa ideologia e cultura. Com a aplicação deste modelo, acreditamos na possibilidade de uma *leitura estratégica* dos sentidos estéticos presentes nos textos culturais dos meios comunicacionais, através de um produto em série.

O objeto de estudo desta pesquisa será, então, um olhar do *tempo estético* ou um *gosto do tempo* produzido pelos fenômenos seriais da mídia contemporânea, exemplificados pela trilogia *Indiana Jones*. A escolha do tema deu-se pela

continuidade da pesquisa iniciada na Dissertação de Mestrado, onde foi abordada a questão da influência das características neobarrocas na atual produção cultural, tendo como base a reflexão de Calabrese sobre o tema.

Deste modo, os objetivos desta pesquisa são os seguintes:

- discutir a incorporação de um novo olhar estético nos receptores distraídos;
- mapear os elementos reiterativos presentes em produções seriais da cultura contemporânea exemplificadas pelo serial *Indiana Jones*;
- perceber as diferentes categorias analíticas propostas por Antonini a partir de Eco, aplicadas à série em questão.

Referidos os objetivos, temos como questão norteadora a verificação das marcas indiciais de repetição nas produções seriais e de como ocorre o diálogo e a fruição do estético de um receptor modelo, a partir da noção de que *Indiana Jones* já é um produto co-referenciado e co-referenciado pela sociedade da metade do século XX.

Como se percebe, nossa pesquisa parte de uma possibilidade dialógica que se dá entre a Teoria Semiótica e a Estética. Parte do pressuposto do alargamento das fronteiras teóricas, o que lhe dá a possibilidade de circular por várias áreas de conhecimento, tocando a faceta da interdisciplinaridade e ampliando a complexidade da teorização. Complexo e desafiador, nosso percurso de leitura tem pela frente toda uma subjetividade teórica que emerge desses diálogos. Nossas intenções, neste sentido, procuram dar conta do cruzamento das teorias desenvolvidas com a metodologia de análise, na tentativa de estabelecer um novo ponto de vista, um olhar diferenciado sobre o produto cultural apresentado.

Nestes termos, a construção teórica desta pesquisa se dá em quatro capítulos. No primeiro, construímos o conceito de pós-modernidade e apresentamos o conceito de neobarroco proposto por Calabrese. Para tanto, iniciamos com a problematização acerca das noções que envolvem a modernidade, passando pela conceituação de um viés da pós-modernidade para chegarmos às questões do neobarroco e das preferências estéticas. Para Calabrese, o contexto atual tem um *ar do tempo*. Um ar do tempo barroco, mas diferente do barroco, pois, agora, o sujeito que valora o faz a partir de seus desejos ou anseios e não se importa mais com a presença ou não do original. Para nós, tal aspecto se constitui em um diferencial fundamental dessa passagem entre o que pode ser considerado original e o que pode ser considerado cópia.

No segundo capítulo, desenvolvemos a questão da repetição e como ela é apresentada pelos atuais meios de comunicação de massa. Observamos que, segundo Eco, a partir da problemática trazida pela técnica, entendida aqui como o somatório das manifestações desse novo ar do tempo, essas repetições acabam trazendo a sensação da diferença, mas na realidade possuem a mesma estrutura e conteúdo. Também, a partir da técnica, o fractal se torna possível nos meios de comunicação de massa, assim como o fragmento e o pormenor se fazem cada vez mais presentes, exigindo uma atenção cada vez mais ativa do receptor, seja para apreciar a produção do fractal, seja para refazer o caminho do fragmento, seja para buscar o detalhe enquanto pormenor.

No terceiro capítulo, abordamos o estético, apresentando a análise do objeto de nossa pesquisa. Para Iser, o estético hoje é livre e autônomo; é a intermediação, vista junto com a mediação dos meios da cultura comunicacional. Ele aparece a partir das múltiplas possibilidades que a imaginação do sujeito pode desencadear. É a partir de uma dessas possibilidades que a análise do serial *Indiana Jones* foi realizada. Trata-se de uma análise semiótica que se propõe ao estabelecimento de um julgamento próprio, valorado a partir das possibilidades permitidas pela técnica, pela enciclopédia e pelo contexto do receptor, levando em consideração algumas das possibilidades interpretativas que a produção serial permite, apresentada no capítulo quatro.

Retomando a metáfora inicial, são as pontes, pedras e arcos desse percurso, que em muitos momentos foi tortuoso e perigoso. Pontes longas e difíceis de serem transpostas; pedras pontiagudas e escorregadias; arcos cuja altura intimidavam, mas que, ao ser realizada a travessia, com determinação e cautela, termina por mostrar novos horizontes, até então desconhecidos.

## 1 AS PONTES DO CONTEMPORÂNEO

Nossa intenção é discutir aspectos da produção cultural contemporânea. E a sua base está, na realidade, no projeto modernista ou na sua instância conceitual chamada de Iluminismo, que se inicia nos séculos XV e XVI e tem seu ápice no século XVIII. A visão iluminista foi a que sustentou toda a trajetória do pensamento do homem contemporâneo, seja nas ciências ou no senso comum. Tem, em seu cerne, idéias do pensamento mecânico de Newton, do pensamento fragmentado de Descartes, do concreto de Bacon, assim como traz o positivismo de Comte. Isto gerou a ênfase na noção de Razão em detrimento da noção de Emoção. No final do século XIX, no entanto, estes ideais começaram a ruir, não conseguindo mais dar conta da complexidade das ciências, principalmente com a introdução das Ciências Sociais e Humanas como reflexão sobre o cotidiano.

Profundas são as observações sobre a disjunção entre ciências e senso comum, tentando perceber onde elas se cruzam e onde se afastam. Passam por todo o século XX e chegam no início do século XXI com grandes transformações nas Ciências Sociais e Humanas, resgatando agora o emocional, a integralidade do sujeito: Razão e Emoção em pé de igualdade.

Nesta discussão, podemos trazer Foucault<sup>7</sup>, que diz que foi só a partir da Modernidade que o conceito Homem começou a existir. Nos séculos XVII e XVIII o conceito não existia e foi somente no século XIX, com os reflexos da Revolução Francesa, os desequilíbrios sociais e a instauração da burguesia, que começou a

---

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

haver um certo tipo de reflexão sociológica. Também a Psicologia, tentando se firmar como ciência, auxiliou na busca de uma ciência humana. Esta ciência, segundo Foucault, tem seu lugar no intervalo de três dimensões. A primeira envolve as ciências matemáticas e físicas, onde a ordem é sempre linear e dedutível. A segunda, as ciências que tratam da questão estrutural, como as da linguagem, da vida, da produção e da distribuição das riquezas. A terceira reflexão é a filosófica, com a produção do pensamento do Mesmo<sup>8</sup>. E é neste “triedro epistemológico”<sup>9</sup> que as ciências humanas encontram o seu lugar. Paradoxalmente, é justamente por ter tal configuração que toda a tentativa de definir uma ciência humana é rodeada de incertezas. É uma situação complexa, mas este é o lugar do conhecimento do homem, “[...] nas vizinhanças, nas fronteiras imediatas onde se trata da vida, do trabalho e da linguagem”<sup>10</sup>.

O nosso ponto de partida, então, se situa justamente no “lugar” em que estas premissas começam a ser resgatadas e confluem no conceito Pós-Moderno.

O questionamento sobre o Pós-Moderno aponta para um fenômeno contraditório, pois se trata de algo que está sempre desafiando o seu próprio conceito. E esta é uma de suas primeiras características. Uns dizem que ele nasceu, simbolicamente, às 8h15min do dia 6 de agosto de 1945, quando a bomba atômica foi jogada em Hiroxima<sup>11</sup>. Há os que afirmam que Nietzsche<sup>12</sup> foi o pensador que gerou seu início, pois já fazia uma crítica ao modernismo. Outros creditam a data de 1955 até 1960, quando há grandes “descobertas” nas ciências, nas artes e na sociedade. Há ainda os que apontam um período anterior, em 1953, com a descoberta do DNA, impulsionando a Biologia Molecular<sup>13</sup>, como um dos pontos iniciais. Também quando, em 1955, arquitetos italianos<sup>14</sup> propõem uma revalorização do passado e da cor local.

---

<sup>8</sup> Sobre o assunto, sugerimos a leitura do texto “O homem e seu duplo”. In: FOUCAULT, Michel. *Ibid.*, p. 319-359.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>11</sup> SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 20.

<sup>12</sup> VATTIMO, Gianni. *La Sociedad Transparente*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 82.

<sup>13</sup> SANTOS, Jair Ferreira dos. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>14</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 50-54.

Outros acontecimentos indicam a pós-modernidade na década de 50. Entre eles, estão os quadros de Jasper Johns<sup>15</sup>, pioneiro do *pop art*, que ironiza a América pintando uma bandeira americana sobre tela. Outro exemplo é oferecido por John Barth<sup>16</sup>, que publica um romance considerado pela crítica da época como amoral e cínico: ***A Ópera Flutuante***. Em 1957, desenha-se o *chip*, começando a miniaturização da informática. Também em 1957, os soviéticos lançam o *Sputinik* e revolucionam a Astronáutica e as Telecomunicações. Temos o início da publicidade em alta velocidade, o *self-service*, o *marketing*, a pílula, o *rock*, a minissaia, enfim, a sociedade eletrônica pós-industrial. E isto tudo pode ser caracterizado como movimento pós-moderno.

Para Santos<sup>17</sup>, há alguns elementos que dão pistas para reconhecer o pós-moderno, como a Alta Tecnologia. Nela encontramos aparelhos que possibilitam divulgar, armazenar, copiar, captar e produzir grande número de informações, dando a cada indivíduo a possibilidade de ampliar suas relações num processo comunicacional, onde cada um pode criar novos códigos e interferir na mensagem. Esta alta tecnologia acaba gerando a Velocidade.

O Consumismo também faz parte destes elementos. Segundo Santos, esta característica implica no fato de que o indivíduo, na sociedade de massa, procura, até desesperadamente, destacar-se, impor-se como personalidade única. O consumo passa a ser, então, o espaço da diferenciação.

Também o Nihilismo é apontado como uma das características da pós-modernidade. Nesta visão observa-se que: “Com tanta informação e discussão, não há mais temas relevantes, as ideologias ficaram obsoletas e perderam o sentido, os discursos repetem o que já foi dito e ouvido. O vazio e a redundância tomam conta das manifestações artísticas e intelectuais”<sup>18</sup>. Isto acarreta uma expressão pessimista, onde a estética prevalece sobre o conteúdo. Esta mesma expectativa não deixa visualizar qualquer criação original. Em conseqüência, acaba tendo o

---

<sup>15</sup> WOLFE, Tom. ***A Palavra Pintada***. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 76.

<sup>16</sup> SANTOS, Jair Ferreira dos. Op. cit., p. 21.

<sup>17</sup> SANTOS, Roberto Elísio dos. ***Introdução à Teoria da Comunicação***. São Bernardo do Campo: IMS, 1992. p. 26.

<sup>18</sup> Ibid., p. 27.

Pastiche como resultado. A cultura pós-moderna retrabalha velhos temas, dá nova roupagem a antigos produtos, mistura estilos, faz citações.

Outra grande característica é o Simulacro:

Já que a realidade não corresponde aos desejos do indivíduo, os meios de comunicação oferecem um substituto melhor: a fantasia, produzida de maneira cada vez mais sofisticada. A publicidade, a TV, o cinema e o *vídeo game* criam uma hiper-realidade, em que o usuário se sente mais confortável, seguro ou feliz. Assim as mercadorias prometem muito mais que seu próprio valor de uso: sugerem ao comprador a satisfação de seu desejo de *status*, riqueza ou prazer. A essa abstração, simulação da realidade, corresponde o simulacro, um mundo falso mais atraente que o verdadeiro<sup>19</sup>.

Muitas e aceleradas mudanças. Com as novas tecnologias, a rapidez da comunicação, o sistema financeiro criando um espaço e um tempo só seu, as transformações sociais com um novo modo de pensar e agir, a rápida produção de novidades em geral, a criação de outras motivações, desejos e necessidades. Surge a volatilidade e a efemeridade na vida pós-moderna. Com estes novos estímulos produzidos pelas transformações do mercado, despontam também novos signos, novos símbolos.

Estas questões são relevantes e a apresentação dos elementos que caracterizam o pós-moderno também, mas parece simplista demais reduzir o debate a um conjunto de itens. A pós-modernidade envolve profundas teorizações. Por outro lado, os elementos, mesmo listados de maneira simples, acabam dando uma espécie de abertura para o estudo. Não é nossa intenção permanecer neste roteiro; estamos propondo desconstruir o conceito pós-moderno a partir de alguns autores selecionados, para apresentar uma panorâmica e tentar demonstrar a complexidade do tema.

Harvey<sup>20</sup>, em seu trabalho ***Condição Pós-Moderna***, diz que, para entendermos o modernismo e o pós-modernismo, temos que passar, rapidamente, pelo que Habermas chama de projeto da modernidade, que teve início no século XVIII, junto aos pensadores iluministas.

A idéia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 8.

<sup>20</sup> HARVEY, David. ***Condição Pós-Moderna***. 4.ed. São Paulo: Loyola, 1994. p. 23.

humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais<sup>21</sup>.

Deste modo, o desenvolvimento das formas racionais de organização social e do pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, assim como do lado sombrio da própria natureza humana.

O projeto da modernidade também teve críticos, como Edmundo Burke, Malthus, Sade, e, em especial, no início do século XX, Max Weber e Nietzsche. O argumento de Weber é que o Iluminismo trouxe o triunfo da “racionalidade proposital-instrumental”<sup>22</sup>, que se alojou em todos os campos, desde a vida social e cultural, até as estruturas econômicas, no Direito e no campo da Administração, gerando a burocracia. Segundo Weber, esta racionalidade criou uma “jaula de ferro”, aprisionou o homem em uma “racionalidade burocrática”, não dando espaço para a realização concreta da liberdade.

Na outra ponta, Nietzsche mostra que o moderno gera uma energia vital, a vontade de viver e de poder, em meio a um mar de desordem, anarquia, destruição, alienação individual e desespero. Para ele, de nada valia todo o conjunto de imagens iluministas sobre a civilização, a razão, os direitos universais e a moralidade. Nietzsche afirma que a essência eterna e imutável da humanidade deve ser representada por Dioniso<sup>23</sup>. *Ser a um só e mesmo tempo destrutivamente criativo e criativamente destrutivo* [grifo nosso]. O caminho apontado por Nietzsche, para a afirmação do eu, era agir, manifestar a vontade, no turbilhão da criação destrutiva e da destruição criativa, mesmo que o desfecho estivesse fadado à tragédia.

No modernismo, depois das críticas de Weber e em especial da intervenção de Nietzsche, não foi mais possível dar à razão iluminista uma posição privilegiada na definição da essência eterna e imutável da natureza humana. Nietzsche iniciou o posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política. Assim, a

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 23.

<sup>22</sup> Apud HARVEY, David. Ibid., p. 25.

<sup>23</sup> Ibid., p. 25.

exploração da experiência estética tornou-se um meio para o estabelecimento de uma nova visão do “eterno e imutável”.

Com essa nova concepção do modernismo cultural, artistas, escritores, arquitetos, compositores, poetas, pensadores e filósofos projetam uma posição especial com relação ao “eterno e imutável” e toda a sua referência à efemeridade, fragmentação e ao caos da vida moderna. Para eles, o artista moderno tinha um papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade. Desse modo, o “eterno e imutável” não poderia mais ser automaticamente pressuposto. O artista como indivíduo tinha uma função heróica a cumprir, mesmo que as conseqüências fossem trágicas.

O pós-modernismo, por sua vez, aceita o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico. E responde a isso de uma forma bem particular. “Ele não tenta transcender, opor-se e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse”<sup>24</sup>. Harvey cita Foucault, para exemplificar a posição pós-modernista:

[...] desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção e a preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade<sup>25</sup>.

Na medida em que não se tenta legitimar pela referência ao passado, o pós-moderno remonta à ala do pensamento, de Nietzsche em especial, que enfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com o pensamento racional. E Harvey adverte que isto não indica que o pós-modernismo não passa de uma versão modernista, mas com revoluções da sensibilidade.

Em contraponto a essas idéias, Hutcheon traz a metaficção historiográfica como um elemento paradoxal do pós-moderno. Através do romance pós-moderno a história é revisitada, havendo aproximação entre as disciplinas de literatura e história do passado atualizado. Essa é uma relação complexa que trabalha a junção da autenticidade histórica com a ficção literária. Para a autora: “A ficção pós-moderna

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 49.

<sup>25</sup> Ibid., p. 49.

sugere que reescrever ou representar o passado na ficção ou na história é, em ambos os casos, revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico<sup>26</sup>. E esta é uma das possibilidades de fugir do totalizante.

Esses paradoxos são próprios da condição pós-moderna, como afirmam os autores. Enquanto alguns estão negando o passado, outros passam redescobrimo o presente, através do passado. Esta é também a incerteza no campo da definição de conceitos como modernidade e pós-modernidade. Para Harvey, fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista no pós-moderno são importantes. Ele aponta Foucault e Lyotard como os que atacaram a noção de metalinguagem, uma metanarrativa ou uma metateoria, por meio das quais todas as coisas podem ser conectadas ou representadas com totalizantes.

Harvey ensina que as idéias de Foucault merecem atenção “[...] por terem sido uma fonte fecunda de argumentação pós-moderna”<sup>27</sup>. O tema central em questão é a relação entre o poder e o conhecimento, assim como Lyotard toma a preocupação com a linguagem. E os dois acreditam que o conhecimento é a principal fonte de produção, mas na pós-modernidade o difícil é definir o local do conhecimento.

Para Lyotard, a linguagem é o vínculo social, porém este vínculo não é realizado por um único “fio”. Há indeterminados “jogos de linguagem”. A vivência no cruzamento desses jogos gera dificuldade em saber o local do conhecimento, pois cada indivíduo pode produzir diferentes códigos e articular diversos jogos, dependendo do local onde se encontra – seja na escola, no trabalho, na vida social, na igreja, na política, na ciência, no direito. Com essa heterogeneidade de “jogos de linguagem”, fica complexa a definição dos limites. Mesmo que instituições governamentais, civis, militares, religiosas tentem impor regras, normas e limites, elas próprias acabam sendo contaminadas pelas diversidades. Dão origem ao que Lyotard chama de instituições em pedaços – determinismos locais. Podemos dizer que esse determinismo estabelece certo grau de relações e limites de convivência social, mas o grau de fragmentação e efemeridade é grande. E as relações em

---

<sup>26</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 147.

<sup>27</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 50.

grupo, assim como as regras, não possuem uma única voz, mas múltiplas escolhas, provocando dificuldade na percepção dos limites.

Em Foucault, o conhecimento está no discurso e este, no decorrer da História, sofreu uma revisão, subdividindo-se a partir dos gregos, no século VI. O discurso da Verdade era o que mantinha a justiça, que profetizava o futuro, que regulava a vivência do homem, e o discurso dizia quem tinha e quem não tinha direito à voz e ao ritual de profetizá-lo. Um século após, com Platão, esse discurso se rompe e “[...] a Verdade a mais elevada já não residia mais no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que *dizia*: chegou um dia em que a Verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência”<sup>28</sup>. Foi a partir da divisão platônica que a “Verdade teve sua própria história”. Foucault trabalha o discurso, principalmente, em duas instituições, na sexualidade e na política, envolvendo com isto o desejo e o poder. A partir da relação entre desejo e poder, as instituições acabam controlando uma sociedade, mas a exclusão acaba gerando cruzamentos onde o discurso regulador tem fugas. Assim, os limites e o lugar do conhecimento não são tão fáceis de serem definidos. Também a partir das suas tríplexes dimensões<sup>29</sup>: “É preciso aceitar introduzir a casualidade como categoria na produção dos acontecimentos”<sup>30</sup>. Os acontecimentos geram e são construídos pelos discursos e esse processo de correlação provoca lacunas, descontinuidades e isto também dificulta a verificação do lugar do conhecimento. Para evidenciar a dificuldade do local do discurso, reproduzimos a célebre frase, citada inúmeras vezes, mas que é a que melhor exemplifica as premissas de partida de Foucault:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar<sup>31</sup>.

Retornamos ao projeto do Iluminismo que considerava incontestável a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Com isso o mundo

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996. p. 15.

<sup>29</sup> Estas dimensões já foram abordadas na parte inicial deste capítulo. Conferir também, do autor, o texto **As Palavras e as Coisas**.

<sup>30</sup> FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Op. cit., p. 59.

<sup>31</sup> Ibid., p. 10.

poderia ser controlado e organizado de modo racional, caso se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Este pressuposto, no entanto, presumia a existência de um único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas. Assim pensavam escritores tão diversos quanto Voltaire, D'Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Saint-Simin, Auguste Comte, Matthew Arnold, Jeremy Bentham e John Stuart Mill.

Foi a partir do século XIX que a idéia de que só havia um modo possível de representação começou a ser questionada. A dureza do pensamento iluminista começou a ser contestada e logo foi substituída pela relação de discordância das representações. Em Paris, Baudelaire e Flaubert começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais. Lembravam a descoberta das geometrias não-euclidianas, que havia abalado a suposta unidade da linguagem matemática no século XIX.

No início, esta visão era tímida. Logo se expandiu, gerando enorme diversidade de pensamento e de experimentações, que se espalharam por todo o mundo: Berlim, Viena, Paris, Munique, Londres, Nova Iorque, Chicago, Copenhagem e Moscou. Seu apogeu pôde ser verificado pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Entre 1910 e 1915, a maioria dos comentadores vê o período como a época que produziu uma grande transformação qualitativa na natureza do modernismo. Textos-marco dessa ocasião são: ***O caminho de Swann***, de M. Proust (1913), ***Os Dublinenses***, de J. Joyce (1914), ***Filhos e Amantes***, de W. Lawrence (1913), ***Morte em Veneza***, de T. Mann (1914) e o ***Manifesto Vorticista***, de E. Pound (1914). Neste último, o autor comparava a linguagem pura com a eficiente tecnologia da máquina. Nessa mesma etapa, ocorre profunda transformação da lingüística com Saussure.

Saussure é considerado o fundador da Lingüística Moderna e o termo Semiologia foi construído para designar a ciência geral dos signos. A semiologia de Saussure provém do grego *semeïon*, que significa *signo*. “Ela nos ensinará em que consiste os signos, que leis os regem”<sup>32</sup>, e não deve ser confundida com semântica, o estudo do significado na língua. Nos estudos de Saussure, a língua é o mais

---

<sup>32</sup> Apud NÖTH, Winfried. ***A Semiótica no Século XX***. 2.ed. São Paulo: AnnaBlume, 1999. p. 18.

importante de todos os sistemas de signos e é diferente da fala. A língua é um sistema organizado de signos que exprimem idéias e se inter-relacionam. Já a fala é apenas uma forma de expressão com uma ordem linear, sucessiva, que não permite alternativas de relações.

A teoria do signo de Saussure foi elaborada a partir de um modelo diádico. Na concepção do autor, o signo tem duas faces: o significante e o significado. A defesa da estrutura diádica é que a língua tem origem nas idéias e tanto o significado como o significante fazem parte dessa dimensão, a mental. Em função disto, as idéias não dependem de um objeto para existir. “O signo lingüístico une não uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica”<sup>33</sup>. Para Saussure, nada mais existe além do significado e do significante e, a partir do sistema semiológico, se pode dar estrutura à Lingüística. Foi com essas concepções que o Estruturalismo dos anos 60 fundou suas bases. A lingüística saussuriana foi o modelo usado para “[...] a antropologia, a matemática, a biologia, a psicologia, para as ciências sociais, história, filosofia e crítica literária”<sup>34</sup>.

As concepções lingüísticas ganham suporte a partir da Primeira Guerra Mundial, com respostas políticas e intelectuais.

Abriu caminho para uma consideração daquilo que poderia constituir as qualidades essenciais e eternas da modernidade relacionadas na parte inferior da formulação de Baudelaire. Na ausência das certezas iluministas quanto à perfectibilidade do homem, a busca de um mito apropriado à modernidade tornou-se crucial. O escritor surrealista Luís Aragon, por exemplo, sugeriu que seu objetivo centre em *Paris peasant* (escrito nos anos 20) era elaborar um romance “que se apresentasse como mitologia”, acrescentando “naturalmente, uma mitologia do Moderno”. Mas também parecia possível construir pontes metafóricas entre mitos antigos e modernos. Joyce escolheu Ulisses. [...] Mas quem ou o que estava sendo mitologizado? Foi essa a principal interrogação do chamado período “heróico” do modernismo<sup>35</sup>.

Entre as duas grandes guerras, o mundo estava um desastre, e a busca do mito eterno tornou-se ainda mais imperativo. Mas essa busca foi confusa e perigosa. O mito ou tinha de redimir do “universo informe da contingência” ou fornecer o ímpeto para um novo projeto de ação humanista, como diz Harvey<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Apud NÖTH, Winfried. Ibid., p. 31.

<sup>34</sup> NÖTH, Winfried. Ibid., p. 111.

<sup>35</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 38.

<sup>36</sup> Ibid., p. 38.

O autor e filósofo italiano Gianni Vattimo, em seu texto *La Sociedad Transparente*<sup>37</sup>, discute a questão do mito reencontrado. Para o autor, falar em mito em nossa cultura, hoje, é pensá-lo como um contraponto ao pensamento científico. O mito é narrativo, fantástico, carregado de emoções e com pouca ou nenhuma pretensão à objetividade. “Tem a ver com religião, rito e magia, e a ciência nasce para desmitificar, como desencanto do mundo”<sup>38</sup>.

Um dos grandes problemas da sociedade contemporânea é o de definir o mito. Para Vattimo, a citação de Cassirer, de 1923, é talvez a última grande teorização filosófica acerca do mito no século XX e traz um elemento essencial para a teoria do mito: “[...] a idéia de que ele é um saber ‘precedente’ ao científico, mais antigo, menos maduro, mais ligado aos rasgos infantis ou adolescentes da história da mente humana”<sup>39</sup>.

Na citação de Cassirer, lê-se:

Por tratar, de qualquer forma, de se constituir em consideração teórica e explicação do mundo, enfrenta não tanto a realidade fenomênica imediata, quanto, sobretudo, a transfiguração mítica de tal realidade. Muito antes de que o mundo se apresente à consciência como um complexo de “coisas” empíricas e de propriedades empíricas, se apresenta como um complexo de potências e de ações<sup>40</sup>.

Para Vattimo, tanto a posição de Cassirer, como a de Lévi-Straus – que também vê o mito como um passado para nossa cultura, mesmo sendo anti-historicista –, causa um desconforto, pois todas as teorias modernas “[...] se formularam sempre no horizonte de uma concepção metafísica, evolutiva, da história, e hoje se perdeu esse horizonte de filosofia da história, assim o pensamento/teoria filosófico de mito também deve ser reformulado”<sup>41</sup>.

Vattimo diz ainda que a idéia de desmitificar acaba construindo outro mito: “o mito da desmitificação”. Assim, se pretendermos formular teorias sobre mito, tais teorias devem partir deste ponto: “Se queremos ser fiéis a nossa experiência histórica, deveremos levar em conta que, uma vez desvelada a desmitificação como

---

<sup>37</sup> VATTIMO, Gianni. Op. cit.

<sup>38</sup> Ibid., p. 113.

<sup>39</sup> Ibid., p. 113.

<sup>40</sup> Apud VATTIMO, Gianni. Ibid., p. 113.

<sup>41</sup> VATTIMO, Gianni. Ibid., p. 114.

um mito, nossa relação com o mito não retorna intacta, mas, sim, marcada por esta experiência”<sup>42</sup>.

Após a segunda Grande Guerra, a busca do mito começa a desaparecer, o modernismo começa a ser um sistema internacional e surge, então, a imagem da racionalidade incorporada na máquina, na fábrica, no poder da tecnologia. As mudanças internacionais começaram a ficar mais estáveis. Estamos no que Harvey chama de alto modernismo:

A arte, a arquitetura, a literatura tornaram-se artes e práticas do *establishment*, numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica<sup>43</sup>.

Com as idéias de Foucault – relação entre poder e conhecimento – e de Lyotard – jogos de linguagem gerando determinismos locais – caiu o imperialismo da Modernidade, que pretendia falar pelos outros com uma voz unificada. Carol Gilligan, *In a Different Voice* (1982), por exemplo, cria uma obra feminista que ataca a moralidade fixa do masculino, ilustra o processo de contra-ataque às pressuposições universalizantes. Assim, surge a idéia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua voz, o que gera o pluralismo pós-moderno.

Com esses conceitos, uma nova interpretação começa a surgir. Admitem-se tipos particulares de conhecimentos, textos. O pluralismo, a polissemia, a citação, a recorrência, as vozes, a fragmentação são aceitos.

Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e identificável entre o que era dito (o significado ou mensagem) e o modo como estava sendo dito (o significante ou meio), o pensamento pós-estruturalista os vê separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações. O desconstrucionismo [sic] (movimento iniciado pela leitura de Martin Heidegger por Derrida no final dos anos 60) surge como um poderoso estímulo para os modos de pensamento pós-moderno<sup>44</sup>.

O pós-estruturalismo de Derrida é um novo modo de pensar e ler textos que se apresentam como estímulo para o modelo de pensar. Tanto o crítico como a obra entram em intersecção com outros textos e a vida cultural é vista como um entrelaçamento de textos. Com isto, Derrida considera a colagem/montagem a

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 128.

<sup>43</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 42.

<sup>44</sup> Ibid., p. 55.

modalidade primária de discurso pós-moderno. O produtor cultural só cria matérias-primas. Os consumidores são os que farão a recombinação desses elementos, na ordem em que quiserem. A continuidade é vista, então, a partir do fragmento.

Harvey, porém, discute como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo, se não podemos aspirar a qualquer representação unificada do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações.

A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto, fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projeto global. O pragmatismo (do tipo de Dewey) se torna então a única filosofia de ação possível. Assim, vemos Rorty (1985), um dos principais filósofos americanos do movimento pós-moderno, descartando a seqüência canônica de filósofos de Descartes a Nietzsche como uma distração da história da engenharia social concreta que fez da cultura norte-americana contemporânea o que ela é agora, com todas as suas glórias e todos os seus perigos. [...] Da mesma forma, vemos Lyotard alegando que o consenso se tornou um valor suspeito e ultrapassado, mas acrescentando, o que é bem surpreendente, que, como a justiça como valor não é ultrapassada nem suspeita, devemos chegar a uma idéia e uma prática da justiça que não estejam ligadas à de consenso<sup>45</sup>.

Habermas é lembrado por Harvey quando tenta combater esse relativismo e derrotismo em relação ao projeto iluminista, pois ele vê como perigo a simplificação de algumas metanarrativas, admitindo que a razão tomou um curso simplificado na história. Esse autor também se preocupa com a linguagem, presente no texto **Teoria da Ação Comunicativa**, quando Habermas insiste nas qualidades dialógicas da comunicação humana, a partir das quais falante e ouvinte se orientam para a compreensão mútua. Essa compreensão mútua é que uniria as pessoas em uma só normatização da vida diária. O consenso criaria uma razão universalizante.

Outro aspecto salientado por Harvey é que os pensadores contemporâneos, como Newman, Jameson e Mandel, têm o capitalismo e o economicismo como base de toda a estética pós-moderna. Toda a produção cultural hoje está inserida no contexto do mercado, mas, por outro lado, a cultura chega até a grande massa. E chega pelos Meios de Comunicação.

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 55-56.

Essa discussão está bem colocada em Vattimo, quando afirma o sentido do pós-moderno como intimamente ligado à sociedade atual, à sociedade da comunicação generalizada, à sociedade dos *mass media*. No “nascimento” de uma sociedade pós-moderna, os *mass media* desempenham papel determinante e principal dessa sociedade:

[...] que isto caracterizam tal sociedade, mas não uma sociedade mais “transparente”, mais consciente de si mesma, mais iluminada, mas sim como uma sociedade mais complexa, e caótica inclusive, que precisamente neste caos relativo residem nossas esperanças de emancipação<sup>46</sup>.

Os meios de comunicação de massa, conforme Vattimo, são os determinantes para a dissolução da idéia de ponto de vista central ou do que Lyotard chama de “os grandes relatos”. Representam uma passagem para a pós-modernidade, onde as minorias tomam a palavra. “A nossa idéia da realidade está no entrecruzar das múltiplas imagens, interpretações e reconstruções que competem entre si e acabam chegando aos Meios”<sup>47</sup>. A partir dessa idéia, os MCM estão provocando a erosão dos princípios de realidade e, com isso, estão liberando as diferenças e os “dialetos”, a partir do estranhamento. Estranhamento é perceber que “[...] a minha não é a única língua, mas um dialeto entre outros. [...] Viver neste mundo múltiplo significa experimentar a liberdade como oscilação contínua entre ‘pertencer’ e o estranhamento”<sup>48</sup>.

Ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as práticas culturais do pós-moderno.

Aqui reiteramos a repetição em nosso texto e repetimos que, assim como na filosofia e na linguagem, a pós-modernidade também pode ser vista com os movimentos antimodernistas e anticulturais. Esses movimentos tiveram suas raízes após a Segunda Guerra Mundial. O trauma provocado pelas guerras era difícil de ser absorvido e de ser representado. O impressionismo abstrato, com pintores como Rothko, Gottlieb e Jackson Pollock, foi uma tentativa de respostas a esse trauma. O movimento surgiu nos Estados Unidos, e era um exemplo do compromisso norte-americano com a liberdade de expressão, com o individualismo e com a

---

<sup>46</sup> VATTIMO, Gianni. Op. cit., p. 78.

<sup>47</sup> Ibid., p. 81.

<sup>48</sup> Ibid., p. 86.

liberdade de criação. A arte, neste ponto, já tinha sido assimilada pelo *establishment* político e cultural como arma ideológica na guerra fria.

Essa absorção significou que, pela primeira vez na história do modernismo, a revolta artística e cultural, bem como a revolta política progressiva, tiveram de ser dirigidas para uma poderosa versão do próprio modernismo. O modernismo perdeu seu atrativo de antídoto revolucionário para alguma ideologia reacionária e tradicionalista<sup>49</sup>.

As manifestações que estavam ligadas às universidades, aos institutos de artes e às produções culturais alternativas das grandes cidades cresceram, tomaram as ruas e culminaram no movimento de 68. Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim são expoentes desse movimento global. Conforme Harvey, foi

quase como se as pretensões universais de modernidade tivessem, quando combinadas com o capitalismo liberal e o imperialismo, tido um sucesso tão grande que fornecessem um fundamento material e político para um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista<sup>50</sup>.

No momento em que as ruas são invadidas e os espaços públicos utilizados, nos remetemos à discussão da arquitetura. A arquitetura é um dos prismas de maior complexidade para discutir pós-modernidade. Encontramos exemplos da representação e caracterização de “arquitetura pós-moderna” em lugares os mais diversos. É possível verificá-la em cidades de primeiro mundo, com toda a tecnologia e capital existente, e também em cidades terceiro-mundistas, onde industriais, políticos ou mesmo traficantes contratam arquitetos para construir suas casas, segundo uma estética peculiar. Essas construções são colagens, reproduções de colunas gregas, templos góticos, casas coloniais inglesas e americanas. Tudo isso aliado à mais alta tecnologia para a segurança, por exemplo.

Para Harvey, o projeto arquitetônico do modernismo tem na Bauhaus<sup>51</sup>, a sua principal escola. A máxima dessa perspectiva era “a máquina é o nosso meio moderno de *design*”. Ela redefiniu o ofício artesanal através da formulação de que a estética, para a grande massa, deveria ser eficiente e agradável, como a máquina.

<sup>49</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 44.

<sup>50</sup> Ibid., p. 44.

<sup>51</sup> Bauhaus foi a primeira escola de *design*, fundada após a primeira Guerra Mundial, por Walter Gropius, na Alemanha. Para conhecer mais, recomendamos a leitura do texto: GROPIUS, Walter. **BAUHAUS**: Novarquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1988. [Debates].

Segundo tal perspectiva, as cidades passam a ser uma questão fundamental do modernismo. Constituiu-se no que se pode chamar a arte das cidades. Foi uma reação à crise da organização, do empobrecimento e da congestão urbana, a partir da qual a tendência de prática e pensamento modernista foi moldada<sup>52</sup>.

A arquitetura moderna tendia para uma arquitetura despojada, funcionalista, com superfícies austeras, com os planos urbanos em largas escalas. As cidades estavam sendo remodeladas, estavam se internacionalizando. Na Europa, em especial, após os desastres das guerras, a arquitetura modernista voltou-se mais ainda para a revitalização das cidades. As idéias de arquitetos – como Le Corbusier e Mies van de Rohe – eram de reformular tudo, construir novos hospitais, escolas, obras públicas, fábricas. Tendiam para a renovação urbana. A concepção de renovação, no entanto, era desumanizante, porque acabava tentando impor construções e especificações arquitetônicas aos sujeitos. O mito era a “máquina eficiente” como suficientemente capaz de encarnar as aspirações humanas. Essa visão atinge o auge com o alto modernismo.

Para Jameson, a arquitetura moderna tentou esconder as condições reais da vida moderna. A tentativa de esconder a cidade e suas ruelas que ainda remetiam à visão do burgo, fazia parte da busca de um espaço moderno para o bem-estar social. A arquitetura moderna, com Frank Lloyd Wright e Le Corbusier,

envolvia também, com certeza, a sanitização da própria cidade, a limpeza de todas aquelas profundezas e espaços de diferença radical, da qual a *cour des miracles*, de Victor Hugo (em *Notre Dame de Paris*) e o *Tom-all-alone* de Dickens (em *Bleak Hause*) são ainda as figurações precursoras mais memoráveis<sup>53</sup>.

Segundo Hutcheon, o arquiteto moderno patrulha a vontade do cliente. O profissional, em nome do cientificismo, é quem sabe o que é melhor. A citação de Le Corbusier sobre a época é esclarecedora: “A sociedade controlada pelos iluminados homens de negócios e pelo arquiteto, ambos produtos de uma força impessoal,

---

<sup>52</sup> São expoentes modernistas, desde Haussmann com uma proposta de reformulação de Paris em 1860; Ebenezer Howard, a cidade-jardim, em 1898; Daniel Burnham, a cidade branca, em 1893, e o Plano Regional de Chicago de 1907; Guarnier, a cidade industrial linear de 1903; Camilo Sitte e Otto Wagner, transformaram Viena *fin-de-siècle*; Le Corbusier, a cidade do futuro e o Plano Voisin, 1924; Frank Lloyd Wright, o projeto Broadacre, de 1935; até a tentativa de renovação urbana feita nos anos 50 e 60, no espírito do alto modernismo.

<sup>53</sup> JAMESON, Frederic. **As Sementes do Tempo**. São Paulo: Ática, 1997. p. 158.

universal e trans-histórica, simbolizada pela máquina<sup>54</sup>. Por outro lado, o arquiteto pós-moderno retoma o conceito estético e social de continuidade e comunidade. Não rejeita o conhecimento, os materiais e nem mesmo a tecnologia moderna. Quer utilizar tudo, desde o mais primitivo, até questionar o contemporâneo. A intenção é participar de todo o processo, não estando nem acima ou fora da experiência e vivência do cliente, e o cliente por sua vez participa das decisões levantadas pelo profissional.

Para Charles Jenks, a data simbólica do pós-modernismo na arquitetura é quando, em 1972, um projeto de desenvolvimento da habitação *Pruitt-Igoe*, de St Louis, de Le Corbusier, foi dinamitado.

A arquitetura pós-moderna volta-se para o homem, para o individualismo, para o prazer, para o ornamento, para o romantismo. Os espaços começam a ser reabilitados para um ambiente urbano mais satisfatório. No planejamento urbano, é norma procurar estratégias pluralistas e orgânicas para a abordagem do desenvolvimento como uma colagem de espaços e misturas altamente diferenciados, em vez de perseguir planos grandiosos baseados no zoneamento funcional de atividades diferentes. E Harvey diz mais, a cidade-colagem é agora o tema e a revitalização urbana substitui a vila. Renovação urbana é a palavra-chave dos planejadores.

A arquitetura pós-moderna libertou-se:

Agora o novo edifício isolado não tem nem mesmo um tecido em que se “encaixar”, como alguma palavra bem escolhida, ele não tem mais a opção de constituir uma parte do discurso em uma produção lingüística vernácula, ao contrário, ele tem de meramente *replicar* o caos e as turbulências à sua volta<sup>55</sup>.

Para o autor, o paradoxal é que essa “construção individual” pode levar ao totalizante também. Antes, Le Corbusier queria apresentar um microcosmo que escondesse a decadência. Já no Pós-Moderno, o *shopping center* é esta representação: a tentativa de dar segurança, regramento de conduta ao mundo efêmero, caótico e consumista da estética.

---

<sup>54</sup> Apud HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 49.

<sup>55</sup> JAMESON, Frederic. Op. cit., p. 164.

A arquitetura pós-moderna é jovem e circular. O submundo e o sobremundo dos condomínios e *lofts*<sup>56</sup> se relacionam no espaço da cidade sem problema algum. É um espaço livre, sem nenhuma jurisdição, onde a *persona* social se dissolve. Para Jameson, é a terra de ninguém, mas não deve ser vista como um pesadelo. É simplesmente um

tipo diferente de práxis, onde a excitação toma lugar do medo – o espaço da aventura substitui a velha paisagem do romance medieval com um espaço inteiramente construído e pós-urbano infinito, no qual a propriedade corporativa de certa forma aboliu a velha propriedade privada individual, sem se tornar pública<sup>57</sup>.

A partir deste ponto, apresentamos outra grande discussão que o pós-modernismo suscita: as dimensões de Tempo e Espaço. Fazendo uma pequena retrospectiva histórica, podemos dizer que uma das noções pós-modernas dessas dimensões está na Nova Física, no começo deste século, com Albert Einstein. Muito embora a Filosofia discuta essas noções desde o tempo dos gregos, ao abordarmos o conceito de Neobarroco, no próximo capítulo, estaremos trazendo a concepção de tempo e espaço através de Aristóteles e Kant. Nesse sentido, acreditamos interessante abordar a Física, pois ela consegue romper com a simplificação ou redução desses conceitos. Einstein formulou, então, duas novas formas de pensar a Física. A primeira foi a Teoria da Relatividade; a outra foram os pressupostos sobre a radiação eletromagnética, que acabaram gerando a Teoria Quântica. Essas duas novas teorias põem abaixo todas as concepções newtonianas da Física Clássica, transformando a noção de “tempo e espaço absoluto” em uma nova percepção dessas duas premissas básicas da existência humana.

Para Newton<sup>58</sup>, “tempo” era uma dimensão absoluta, sem qualquer vínculo com o mundo material, e fluía uniformemente do passado através do presente e em direção ao futuro. Essa visão linear gerava um rigoroso determinismo e provocava uma visão mecanicista e redutora do que podemos chamar de realidade. Esse pensamento comandou, desde o século XVIII, toda a formulação teórica e a vida

---

<sup>56</sup> Edificações industriais recicladas para moradia, cuja característica principal é o espaço interno amplo e sem divisórias. Atualmente, esta concepção espacial também está sendo utilizada para novas edificações.

<sup>57</sup> JAMESON, Frederic. Op. cit., p. 149.

<sup>58</sup> Apud CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 48.

cotidiana. A transformação ocorreu no início do século XX, com a Teoria da Relatividade.

Para Einstein, o Espaço não é tridimensional e o Tempo não se constitui em uma entidade isolada. Para ele, o “espaço-tempo” forma um *continuum* quadridimensional. E também não existe qualquer “fluxo universal do tempo”. Um mesmo fato pode ser visto de diversas formas e de diferentes pontos de vista por pessoas diferentes. Einstein muda o ponto de vista da noção de tempo-espaço, que passa a ser elemento básico da linguagem de um observador. Não são mais noções onipresentes e deterministas, mas noções integradas e, ao mesmo tempo, bases para qualquer descrição dos fenômenos naturais. Muda, assim, a concepção de distanciamento, que era tão primorosa para o mecanicismo. Inicia-se uma nova interação e posicionamento do sujeito, frente aos fenômenos físicos, frente ao cotidiano.

A outra teoria é a Teoria Quântica, que abala o conceito da Física Clássica, onde os átomos são partículas sólidas. Percebe-se que os átomos possuem, além das partículas sólidas, pequenas partículas que são chamadas de subatômicas, com uma natureza abstrata e um aspecto dual. Dependendo da forma como é feita a observação, elas se comportam como partículas ou como ondas. Essa dualidade aparece também com a luz.

A partir da dualidade da luz e das partículas, observa-se que elas podem se deslocar em qualquer direção, tomar conta de qualquer espaço. Como afirma Dentin, “[...] podem agora percorrer os caminhos interditados pelas leis clássicas, violar certas regras”<sup>59</sup>. Percebemos, então, que o homem começa a abandonar a noção determinista e a pensar em uma noção complexa.

Ainda na retrospectiva histórica, antes da Física Moderna ou Nova Física, temos a noção de desenvolvimento mecânico, em uma ordem positivista. A razão acima da emoção. Essa necessidade de ordenação da natureza, para que houvesse desenvolvimento, refletiu-se no dia-a-dia do homem. E essa ordem passou pela orientação do tempo, no cotidiano. Dos séculos XVII ao XIX houve uma

---

<sup>59</sup> DENTIN, Serge. O Virtual nas Ciências. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina* – a Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 136.

transformação na noção do tempo, sendo criado o “Tempo médio”<sup>60</sup>. A partir dessa lógica, o dia não segue mais a ordem do sol, onde o clarear aponta para o despertar, e o cair do sol, para a hora de se recolher. O capital passa, então, a impor o seu tempo ao cidadão.

O mundo no qual os homens agora circulam, para se unificar, tem que ajustar a maneira de se contabilizar o fluir do tempo, sem o que sua racionalidade não encontraria meios para se concretizar. O tempo, representação social por excelência, se adequa às exigências de uma civilização urbano-industrial. Tempo mundial, que se impõe a todos os países, independentemente de suas peculiaridades, ou de suas idiossincrasias<sup>61</sup>.

Para Harvey, Espaço e Tempo têm o início de suas mudanças marcado na Renascença através do resgate do indivíduo. O perspectivismo<sup>62</sup> foi o marco da transformação que fez surgir a nova percepção de Espaço, pois era possível apreendê-lo. A cartografia<sup>63</sup> veio nesse rastro, auxiliando nas transformações e, a partir do saber cartográfico, quem conhecia o domínio do espaço tinha o poder econômico e, muitas vezes, o político. Assim, a Europa viu serem refeitas as divisões das terras. O que antes pertencia a uma dinastia, agora poderia ser adquirida por uma outra família. Onde antes era proibido entrar, agora já se tinha o livre acesso. A Europa viu nascer a dominação do espaço e todos os problemas da sua produção. Quem vence nessa batalha é quem tem a terra para ser vendida e, por consequência, quem tem o dinheiro. O fator “tempo”, como já abordamos, também sofre alterações em função do aparecimento da produção. O horário, então, não era mais delimitado pelo sol, agora o homem era quem o controlava. Os pensadores iluministas procuravam uma sociedade melhor; ao fazê-lo, acreditavam que a ordenação racional do espaço e do tempo na construção da sociedade garantiria a liberdade individual e o bem-estar humano.

Mas todos os projetos iluministas tinham em comum uma concepção, com certo grau de unificação, da importância do espaço e do tempo e de sua ordenação racional. Essa base comum dependia em parte da disponibilidade popular de relógios, bem como da capacidade de difundir

<sup>60</sup> ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 50.

<sup>61</sup> Ibid., p. 51.

<sup>62</sup> É a representação do efeito visual de profundidade no plano do quadro ou desenho. Foi introduzido no Renascimento. Segundo FONSECA, Joaquim da. *Comunicação Visual* – Glossário. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990. p. 86.

<sup>63</sup> É a ciência de compor carta geográfica. A representação da imagem da terra, mediante convenções cartográficas em uma superfície plana. FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 360.

o conhecimento cartográfico por intermédio de técnicas de impressão mais baratas e mais eficientes. Mas também dependia de vínculo entre o perspectivismo da Renascença e um conceito do indivíduo como fonte e continente últimos do poder social, embora assimilado no interior da Nação-Estado como um sistema coletivo de autoridade<sup>64</sup>.

Tais condições de objetivos comuns geraram uma crescente competição entre Estados e outras unidades econômicas. A racionalização e coordenação do tempo e espaço acirraram-se mais em todos os níveis, transporte, comunicação, economia, no tocante à propriedade privada e a municipalidades. A competição foi a resposta imediata e, no final do século XIX, surge a primeira crise do capitalismo. O sentido de tempo físico e social, formulado no pensamento iluminista, se desfaz.

Com o dinheiro como ponta de lança, o século XX viu o capitalismo tornar-se internacional. Essas transformações geravam crises de representação. A insegurança surge como resultado dessa crescente condição. O contexto era complexo, e Harvey esclarece:

Mas, naquele momento, racionalidade significava mais do que planejar com a ajuda do mapa e do cronômetro ou sujeitar toda a vida social ao estudo do tempo e do movimento. Novos sentidos de relativismo e perspectivismo podiam ser inventados e aplicados à produção do espaço e à ordenação do tempo<sup>65</sup>.

Esse é o grande paradoxo da compreensão das transformações do tempo-espaço. O espaço era aniquilado pelo tempo. Ao mesmo tempo em que tais embates se davam, duas tendências de pensamento andavam juntas: o universalismo e o particularismo. Com a crescente mudança da relação espaço-tempo, com a crise da cultura burguesa, houve também uma crescente valorização do universalismo. A valorização do que era de fora foi surpreendente. Por outro lado, o que era da casa também tinha seu valor. Este conflito se trava no modernismo e chega até a pós-modernidade, ou, então, ao que Jameson chama de alto-modernismo e brota do “[...] capitalismo tardio em si, que nos leva a indagar se pluralismo e diferenças não são, de alguma forma, correlatas com a sua própria dinâmica interna mais profunda”<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 234-235.

<sup>65</sup> Ibid., p. 246.

<sup>66</sup> JAMESON, Frederic. Op. cit., p. 205.

O desenvolvimento moderno, no início do século XX, promove, então, a industrialização. Termos como produção em série, ordenação e agilização do trabalho aparecem no vocabulário e nos hábitos da população. Ao mesmo tempo em que penetra no cotidiano do cidadão, o desenvolvimento tecnológico é promovido em ritmo cada vez mais acelerado. Há preocupação constante de maior produção e maior aproveitamento do tempo na produção. Este desenvolvimento tecnológico/industrial transforma, novamente, a noção de tempo que o cidadão tinha com relação ao seu cotidiano. Tudo fica muito mais rápido, os segundos passam a contar, a fazer diferença na vida diária.

A indústria dos anos sessenta e setenta acelera ainda mais esse processo, criando sistemas organizacionais, como o *just-in-time*, com redução dos estoques. Alia-se a isso o desenvolvimento das novas tecnologias eletrônicas. A produção industrial intensifica-se, o tempo de giro da mercadoria necessita de um consumidor mais ágil. É um processo de “roda-viva”, um provocando o outro. E a percepção do tempo toma novo rumo. O efêmero aparecendo... O processo começa nos trabalhadores das indústrias e gira até chegar no consumo em massa, passando pela própria família do trabalhador da fábrica. Nada escapa a essas mudanças.

A efemeridade ganha tanta proporção que, segundo Harvey, pela primeira vez na história do homem “o mundo passou a se apoiar em formas imateriais de dinheiro”<sup>67</sup>. Exemplo claro são industriais que aplicam na bolsa de valores em Nova York e, utilizando-se da rapidez das novas tecnologias e dessa imaterialização, aplicam o mesmo dinheiro no Japão, ganhando, assim, dobrado. São as novas tecnologias, agilizando o tempo, e a base da discussão é histórica e material.

Para Harvey, essa nova condição da humanidade “[...] é semelhante, em termos qualitativos, à que levou à Renascença e a várias reconceitualizações modernistas do espaço e do tempo”<sup>68</sup>. Interessante também a posição de Foucault sobre a condição do espaço. Ele vê o lugar e o Ser, com todas as suas qualidades estéticas associadas, como base adequada da ação social. Temos aqui, então, uma forte questão pós-moderna. Segundo Foucault, o *continuum*<sup>69</sup> da natureza é quem sustenta a noção de tempo e espaço. Os fósseis e os monstros, para o autor, são

---

<sup>67</sup> HARVEY, David. Op. cit., p. 268.

<sup>68</sup> Ibid., p. 274.

<sup>69</sup> FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Op. cit., p. 175.

exemplos de como observar a noção do tempo, assim como o espaço. Os fósseis exemplificam o contínuo e os monstros, as diferenças. Com isto, para estudar o espaço e o tempo, há a necessidade de conhecer todos os detalhes da vida.

Harvey também usa uma definição de Jameson, para ilustrar a complexidade da questão tempo e espaço no pós-moderno, muito embora diga que o autor exagera um pouco na condição do caráter ímpar e novo dessa experiência.

Peculiaridades espaciais do pós-modernismo como sintomas e expressões de um dilema novo e historicamente original, dilema que envolve a nossa inserção como sujeitos individuais num conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas, cujas estruturas vão dos espaços ainda sobreviventes da vida privada burguesa ao descentramento inimaginável do próprio capital global, incluindo tudo que há entre eles<sup>70</sup>.

Harvey diz que uma resposta a essa nova situação talvez passe por uma nova reformulação de “[...] nossos mapas mentais e das nossas atitudes e instituições políticas”. E conclui:

A intensidade da compressão do tempo-espaço no capitalismo ocidental a partir dos anos 60, com todos os seus elementos congruentes de efemeridade e fragmentação excessivas no domínio político e privado, bem como social, parece de fato indicar um contexto experiencial que confere à condição da pós-modernidade o caráter de algo um tanto especial<sup>71</sup>.

Para Hutcheon, “O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética e prescrita dos grandes mestres do modernismo”<sup>72</sup>. Com isto, ela nos sinaliza, assim como Foucault, a existência de um contínuo para o conhecimento do tempo e do espaço. Para a autora, o conhecimento se dá através de textos. Essa é sua grande ancoragem.

Hutcheon diz que o pós-moderno é um fenômeno contraditório, sempre acompanhado de questionamentos negativos – *des*, *in* e *anti* –, afirmando uma descontinuidade, um desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação, antitotalização. Segundo a autora, essa marca acaba desafiando o

<sup>70</sup> Apud HARVEY, David. Op. cit., p. 274.

<sup>71</sup> HARVEY, David. Ibid., p. 275-276.

<sup>72</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 52.

seu próprio conceito. Para Hutcheon, o pós-moderno tem limites e não é sinônimo para o complexo contemporâneo. É um fenômeno cultural europeu e americano, envolvendo norte e sul. Tem como principais características o contraditório, político e traz a presença do passado e uma postura irônica. Também não é um novo paradigma, mas serve como marco para “o surgimento de algo novo”<sup>73</sup>.

Ainda para Hutcheon, o pós-moderno trabalha com os discursos teóricos e provoca aproximação das áreas científicas – História, Sociologia, Psicologia – com a Literatura, através do resgate do passado. Não nega “estúpida e euforicamente” que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. “Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos”<sup>74</sup>.

Texto sobre texto; estamos na intertextualidade. Esse termo foi creditado a Kristeva e vem da tradição dos estudos russos, dos estruturalistas, especialmente com Jakobson<sup>75</sup> e sobretudo com Bakhtin, que trabalhavam com a idéia de interação entre estruturas inseridas em um campo social e histórico. É importante salientar sempre que são estruturas significantes. Para Kristeva, “[...] qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é observação e transformação dum outro texto”<sup>76</sup> e texto é sinônimo de “sistema de signos”, quer literários, orais, símbolos sociais ou inconscientes. Para a autora, esse “sistema de signos” é visto como originário das pulsões e do social. Comentando a visão de Kristeva, Jenny afirma que ela traz à intertextualidade uma soma misteriosa e confusa de influências. Conforme Jenny, intertextualidade é a “transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”<sup>77</sup>.

Eco, teórico que repensa os limites da interpretação<sup>78</sup>, explora essa vertente, observando que um primeiro limite é que qualquer sistema apresentado deve ser

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 21.

<sup>74</sup> Ibid., p. 34.

<sup>75</sup> JAKOBSON, Roman Ossipovitch; MUKAROVSKY, Jan. Formalismo russo, estruturalismo tcheco. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Círculo Lingüístico de Praga**: Estruturalismo e Semiologia. Porto Alegre: Globo, 1978.

<sup>76</sup> Apud JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Intertextualidade**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 13.

<sup>77</sup> JENNY, Laurent. Ibid., p. 14.

<sup>78</sup> ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

passível de interpretação. Do contrário não haveria entendimento algum. Outro limite é a condição de semiose. Segundo Eco,

temos um fenômeno semiótico quando, no interior de um dado contexto cultural, um dado objeto pode ser representado pelo termo *rosa* e o termo *rosa* pode ser interpretado por *flor vermelha*, ou pela imagem de uma rosa, ou por toda uma história que narre como se cultivam rosas<sup>79</sup>.

Outra condição dos limites da interpretação é apontada por Eco. Segundo ele, trata-se de “[...] um processo triádico porque é sempre um confronto entre duas ocorrências (uma atual e outra lembrada) e um tipo”<sup>80</sup>. E, aqui, um ponto básico para os limites da interpretação é a cultura. Toda e qualquer interpretação tem o limite da cultura e os diferentes contextos que estão envolvidos. Com o contexto, estamos incluindo todas as considerações históricas, ideológicas, as contradições, enfim, os processos de significação que compõem essa cultura. E entendemos significação como uma maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência. O grande problema, neste caso, como apontou o próprio Eco, é a superinterpretação. Para o autor, “[...] todas as coisas têm relação de analogia, contigüidade e similaridade com todas as outras”<sup>81</sup>, mas se alguém quiser ver mistérios além do texto, aí está caracterizado o “paranóico” – aquele que encontra sempre algo “a mais” do que o texto e o intertexto mostra. Este é um processo de leitura “suspeita”, que provoca a superinterpretação. Como o próprio autor aponta: “[...] se não há regras que ajudem a definir quais são as ‘melhores interpretações’, existe ao menos uma regra para definir quais são as ‘más’”<sup>82</sup>.

Convém aqui salientar que os aspectos abordados anteriormente acabam confluindo na intertextualidade e nos limites dos contextos pós-modernos. Resgatando a noção de tempo-espço, o que temos até agora, então, é a existência teórica de, no mínimo, duas formas de ver essas dimensões. Uma, como um *continuum*, como fio linear e evolucionista; nela está incluída a questão história/material e capital/riqueza. Há ainda, identificada na Física, a possibilidade de quebrar leituras. Isso poderia nos levar à leitura fragmentada da construção histórica ou leitura a partir de um ponto presente e visitasões ao passado pelo fragmento,

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 183.

<sup>80</sup> Ibid., p. 191.

<sup>81</sup> ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 57.

<sup>82</sup> Ibid., p. 61.

mas sempre lido de uma forma não “verdadeira”, isto é, como ele realmente se encontrava no momento de sua vida, mas a partir de interpretações que podem ser múltiplas. Cada leitura cria sua estrutura, suas relações e elas serão “verdadeiras” para cada um ou grupo que as interpretou. Essa é a condição do tempo e do espaço no pós-moderno.

Para Hutcheon, é por meio da metaficção historiográfica, o uso do passado e da sua reflexão na construção ficcional, que a pós-modernidade se caracteriza. Por ser consciente historicamente, abrangente e híbrida, tem como grande característica a memória e também a curiosidade histórica e social. A autora explica que os teóricos pós-modernos da metaficção têm uma preocupação de “serem compreendidos”. Com isso, eles buscam articular o presente e o passado. Nesse sentido, trazem o conceito de paródia para fazer essa relação entre presente e passado. Assim, há “[...] uma perspectiva que permite ao artista falar **para** um discurso a partir de **dentro** desse discurso, mas sem ser totalmente **recuperado por ele**”<sup>83</sup>.

A paródia em Hutcheon não é “[...] a imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVII”<sup>84</sup>, mas uma prática de repetição com uma distância crítica, que permite a existência da ironia e que trabalha tanto na diferença como nas analogias. “Na metaficção historiográfica essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para* pode tanto significar *contra* como *perto* ou *ao lado*”<sup>85</sup>. O paradoxo da paródia pós-moderna é que ela não é destituída de profundidade, mas, por outro lado, não é uma produção de massa. E, diferente da paródia de Jameson, ligada ao pastiche na Arquitetura, a paródia de que Hutcheon fala não está ligada à imitação ridicularizadora. Ela inclui ironia e jogo, e isto não significa excluir seriedade e objetividade. A paródia é uma forma irônica de intertextualidade que permite reavaliar o passado. Para a autora, esta é uma característica do conceito pós-moderno.

Hutcheon ressalta o caráter contraditório do pós-moderno e o atribui a sua dependência do modernismo. O *pós* indica ou pressupõe a existência do moderno e

---

<sup>83</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 58.

<sup>84</sup> Ibid., p. 47.

<sup>85</sup> Ibid., p. 47.

só quem já teve o moderno pode ser ou ter o pós-moderno. Esse é mais um paradoxo. Por outro lado, essa é a premissa básica para a discussão e teorização do pós-modernismo. “Não existe valor no passado em si ou por si. É a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela”<sup>86</sup>.

Outra teorização acerca da pós-modernidade que nos parece extremamente pertinente é a teoria do Neobarroco de Calabrese, estudioso italiano da semiótica, que faz a aproximação da arte e da comunicação e suas produções culturais, propondo analisá-las a partir do conceito de Neobarroco. Este conceito foi proposto por Calabrese, mas foi utilizado inicialmente por Gillo Dorfles, no texto ***O Barroco na Arquitetura Moderna***, onde Dorfles trabalha com a noção de abandono das características de ordem e simetria e o surgimento da desarmonia e do assimétrico.

Calabrese, desde o início de seus estudos, sinaliza o porquê da escolha deste nome e não do termo pós-moderno. Para Calabrese, pós-moderno é

abusadíssimo “pós-moderno”, de que se desnaturou o significado original e que se tornou na palavra de ordem ou em marca de operações criativas muitíssimo diferentes entre si. Trata-se de uma palavra equívoca e genérica, ao mesmo tempo<sup>87</sup>.

Outra explicação do autor para não usar o termo “pós-moderno” é porque ele já se encontra em três campos: na Literatura e na Arte, significando antiexperimentalismo e reelaboração; na Filosofia, pondo em dúvida a cultura baseada em narrativas; na Arquitetura, representando projetos que regressam ao passado, fazendo citações. Calabrese salienta, ainda, que também não usa o prefixo “pós”, pois este faz pensar num “depois” ou num “contra”. Lembra que prefere “neo”, por oferecer a idéia de um regresso, repetição, reciclagem de um período.

Para Calabrese, não dá para reduzir momentos históricos a uma única etiqueta. Cada época tem semelhanças e diferenças entre os fenômenos e isto significa “[...] que há qualquer coisa lá debaixo. Que para além da superfície existe

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 288.

<sup>87</sup> CALABRESE, Omar. ***A Idade Neobarroca***. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 24.

uma forma subjacente que permite as comparações e os parentescos. Uma ‘forma’. Um princípio de organização abstrato<sup>88</sup>.

E esta forma de organização acredita ser próxima a uma visão de teia. Teia porque cada nódulo se comunica com outros nódulos, porque, se ampliarmos o campo de visão, veremos que a comunicação entre os nódulos atinge grande profundidade de campo. E este campo é a própria história do homem, ou melhor, história do desenvolvimento do pensamento do homem. O que percebemos é que há ligações e que tais ligações fazem com que essa teia exista e que os pensamentos e as idéias tenham parentescos. Os parentescos, muitas vezes, podem ser próximos, como podem ser apenas uma remota ligação, mas o certo é que há ligação.

Um autor como Edgar Morin aborda o conceito de Teia, mas é interessante observar que o próprio Eco, ao teorizar sobre a condição do Ser, fala em uma forma de conteúdo básico, o que ele denomina de *continuum*, “[...] o horizonte infinito daquilo que é, foi e será, quer por necessidade ou por contingência<sup>89</sup>. Muito embora esse conceito tenha e muito como base de formação o pensamento de Kant, onde a consciência, ou seja, o sujeito, é quem forma objetivamente o mundo<sup>90</sup>, o que parece interessante é que este *continuum* também se aproxima do conceito de Aristóteles de *substância*: “o substrato ou o suporte permanente de qualidades ou atributos necessários de um ser<sup>91</sup>.”

É claro que os dois conceitos diferem em muito quanto a sua forma de aplicação e compreensão. Kant trabalha com a noção de que as coisas<sup>92</sup> são apreendidas e conhecidas por intermédio da Razão, que é o conhecimento do conhecimento humano, através do mundo das idéias e da consciência do homem. Já Aristóteles trabalha com a noção da essência primeira de todos os seres, onde

---

<sup>88</sup> Ibid., p. 11.

<sup>89</sup> ECO, Umberto. **Kant e o Ornitórrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 51.

<sup>90</sup> Vale dizer que esta é uma visão muito reduzida do conceito de Kant sobre a formação do mundo.

<sup>91</sup> CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 11.ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 219.

<sup>92</sup> Como “coisas”, referimo-nos aqui a todos os seres e formas da natureza, assim como os seres humanos.

“[...] a essência ou *ausía* é a realidade primeira e última de um ser, aquilo sem o qual um ser não poderá existir ou deixará de ser o que é”<sup>93</sup>.

Outro ponto importante de se destacar é como a visão de temporalidade aparece em Kant e Aristóteles. O conceito de tempo em Aristóteles é visto como circularidade, pois está na essência das próprias coisas (reiteramos, aqui, que o conceito “coisas” emprega-se a todos os seres da natureza e também ao homem). Para Aristóteles, existe uma essência primeira e essa essência é perfeita. Todo o movimento que qualquer Ser possa fazer é apenas para chegar a ela. A essa essência também é creditado o conceito de “Primeiro Motor porque é o princípio que move toda a realidade, e chama-se Primeiro Motor Imóvel porque não se move e não é movido por nenhum outro ente”<sup>94</sup>. Assim, não há movimento ou quando há é para chegar à essência, pois toda a realidade se encontra nessa essência primeira. As coisas, então, não produzem movimento, pois se encontram na essência perfeita e essa já contém o tempo. Faz parte do seu devir creditar os valores de tempo, movimento, existência, e outros.

Já em Kant a noção do conhecimento do tempo não está nas coisas, mas nos sujeitos, nos seres humanos. O homem, ao produzir a razão objetiva sobre as coisas do mundo, também forma a noção de tempo. E essa noção de tempo dá-se a partir de um dispositivo de memória que a própria razão humana produz. Assim, a noção de que ontem é passado e de que amanhã é um futuro – ou mesmo de que alguns minutos atrás é um passado próximo e de que aqui há alguns minutos será um futuro próximo – quem forma é a própria Razão humana e sua consciência de existência. Não temos mais um tempo circular, mas um tempo dado pela formação do homem e isto implica num tempo ligado a uma determinada formação cultural, pois todo homem está incluído em uma determinada cultura, em um determinado contexto histórico. Assim, a noção de tempo em Kant fica subordinada ao sentido de formação cultural, de consciência e memória dessa produção cultural e histórica do homem, através da Razão objetiva do mundo.

O que podemos observar, com tudo isto, é que em Aristóteles os sentidos estão nas coisas existentes na natureza e, em Kant, os sentidos se formam a partir

---

<sup>93</sup> CHAUÍ, Marilena. Op. cit., p. 219.

<sup>94</sup> Ibid., p. 219.

da consciência do homem sobre as coisas. Para Eco e Calabrese, a formação de sentido também passa pela semelhança de pensamento entre estes dois grandes filósofos. Eco diz que os sentidos se formarão quando há uma semiose, que para Peirce é a primeiridade ou naquele primeiro fenômeno do sentido onde só temos a qualidade da sensação. Já para Calabrese, o sentido está na própria coisa. E é a partir da noção da existência de uma textura básica, que Calabrese trabalha com o conceito de Teia. A idéia é que há algo na base: a *substância* de Aristóteles ou o *continuum*. Sobre este último, Eco afirma: “[...] antes que uma cultura o tenha lingüisticamente organizado em forma de conteúdo, este *continuum* seja tudo e nada, e fuja, portanto, a cada determinação”<sup>95</sup>.

O que queremos observar é que, muito embora os dois autores abordem a idéia de *substância* ou *teia* ou *continuum*, a partir de diferentes correntes, o que podemos perceber é que, de alguma forma, se admite que há algo a mais. Este algo a mais é a configuração básica e inicial que pode ser vista como a Teia de Calabrese que possui uma ligação com o *Continuum* de Eco.

Com esta idéia de teia e, por conseqüência, de tecido comum, visualizamos o Neobarroco. Não um retorno do Barroco, mas um “ar do tempo”, que traz características barrocas, sendo que se alastram em todos os campos em que se manifesta o gosto. Essas manifestações estão presentes no gosto atual que nos faz penetrar em todos os campos dos saberes, tornando-os parentes uns dos outros, onde associamos teorias científicas com arte, literatura e até consumo cultural.

E aqui começamos a outra discussão: o gosto contemporâneo. Mas, o que é gosto? Eco diz que todos sabem o que é o bom e o mau gosto, mas que, quando tentamos defini-lo, precisamos do “[...] juízo dos *spoudaio*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbito de costume precisos, o bom ou o mau gosto”<sup>96</sup>.

A discussão do gosto acirrou-se muito no século XX em função da produção em série, do processo de homogeneização e da standardização de toda produção de arte e artesanato – manifestações que decorrem do que se denomina segunda revolução industrial, no final do século XIX. A polêmica, então, intensificou-se no

<sup>95</sup> ECO, Umberto. *Kant e o Ornitorrinco*. Op. cit., p. 51.

<sup>96</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 69.

início do século XX, com o surgimento dos Meios de Comunicação de Massa, e continua com o que hoje se chama de sociedade pós-industrial.

Podemos dizer que a produção do início do século XX, com a Escola de Frankfurt, com Adorno e Horkheimer e, após, com Benjamin, representa os primeiros estudos sobre o conceito gosto. Este está preso ao conceito de Indústria Cultural, a partir do qual podemos afirmar, a grosso modo, que as artes foram submetidas às regras do mercado capitalista e baseadas na fabricação em série. Tem, assim, o incentivo para um consumo rápido, gerando produções as quais se atribui o conceito de *Kitsch*. *Kitsch* é um termo de difícil tradução, surge na cultura alemã, no final do século XIX. É considerado uma definição do mau gosto, assim como a configuração de coisas/objetos pré-fabricadas que trazem a imposição do efeito de fácil consumo sobre a produção dos objetos artísticos ou não.

O termo Indústria Cultural foi empregado pela primeira vez em 1947, em uma publicação chamada ***Dialética do Iluminismo***, de Horkheimer e Adorno. Adorno afirma que o termo visa a substituir a expressão “cultura de massa”, pois não é uma cultura de massa que surge a partir da industrialização. Ele aponta para o surgimento de uma sociedade dependente da dominação técnica, sendo que esta, através da indústria cultural, “A possibilidade de se tornar sujeito econômico, empreendedor, proprietário é definitivamente afastada”<sup>97</sup>.

Para Adorno, então, o termo Indústria Cultural difere do de Cultura de Massa; esta última pode ser entendida como arte popular, que nasce do artesanato, das festas folclóricas e de todas as manifestações populares. Já a indústria é, segundo o autor, o que pode ser chamado de exploração comercial da arte e do artesanato. Para Adorno, nesse processo de industrialização ocorreu rebaixamento, deterioração dos padrões culturais, a partir do qual tanto a alta cultura como a baixa cultura perdem. O que a indústria faz é pegar os elementos da alta cultura ou cultura de elite – pinturas, esculturas, músicas eruditas, literatura clássica – e da cultura de massa ou popular – com suas crenças, seus valores, festas e tradições – e transformar e aproximar todos esses valores, produzindo, assim, produtos em série para agradar ao consumo.

---

<sup>97</sup> HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). ***Teoria da Cultura de Massa***. 5.ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 200.

Segundo a concepção frankfurtiana, os meios de comunicação de massa entrariam neste processo para reafirmar o processo de massificação com a venda de bens simbólicos que agradem ao público, criando, assim, necessidades ao consumidor. Este, ficando à mercê da indústria, torna-se mero objeto no processo do consumo, sem vontade própria. Neste processo, quem domina é quem detém o poder econômico e muitas vezes o político. Assim, a cultura do dominante comandaria a liberdade do indivíduo

Este ponto de vista da Escola de Frankfurt já foi muito comentado e criticado, mas é importante, e para não dizer fundamental, para estudar a história da formação social e do papel dos meios de comunicação, rever conteúdos. Na discussão de estética e formação de juízo de valores é ainda mais fundamental, pois ele forma a base da discussão destes conceitos no século XX. Assim como Adorno e Horkheimer, Benjamin também elaborou estudos sobre a estética contemporânea, formada a partir da industrialização; porém, trabalha com a condição da reprodução técnica da arte, a partir da fotografia e do cinema. E este último veículo, segundo ele, produziu um novo consumidor: um apreciador distraído. Para Benjamin, esta é a nova condição do homem contemporâneo, que não pode ser mudado. É simplesmente um novo ponto de vista.

Para Benjamin, o século XX viu nascer um novo padrão: a percepção e a produção de sensibilidade, não mais através do culto e ritual, mas através da distração. Vale lembrar que o homem que se diverte também pode adquirir novos hábitos. Diante destes novos divertimentos, a arte confirma que hoje temos condições de perceber e responder a estas novas mudanças, “O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai”<sup>98</sup>.

Benjamin, em “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”<sup>99</sup>, publicado em 1936, na revista Zeitschrift für Sozialforschung, empreende a remodelação dos conceitos históricos de estética, a partir da experiência suscitada pelas técnicas de reprodução da obra de arte. Dirá por que a reprodução fere os valores que convertiam a obra numa espécie de experiência religiosa. Ataca três elementos: aura, valor cultural e autenticidade.

---

<sup>98</sup> BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 238.

<sup>99</sup> Ibid.

Benjamin, a partir da base teórica marxista, diz que, dado que as superestruturas evoluem muito mais lentamente que as infra-estruturas, foi preciso mais de meio século para que a modificação ocorrida nas condições de produção fizesse sentir seus efeitos em todos os domínios da cultura. Fez um prognóstico sobre as tendências evolutivas da arte nas atuais condições de produção: elas deixam de utilizar um grande número de noções tradicionais – poder criador e gênio, valor de eternidade e mistério<sup>100</sup>.

Diz também que obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. Mas é com a fotografia que, pela primeira vez, a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais no que toca à reprodução das imagens. A partir de então, entrou-se num processo acelerado de reprodução. E, no século XX, as técnicas de reprodução, além de reproduzirem obras do passado, elas mesmas se impõem como formas originais de arte.

Benjamin observa que, para a mais perfeita reprodução, sempre falta alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra. O *hic et nunc* do original constitui o que se chama sua autenticidade. As novas condições, criadas pela técnica de reprodução, ainda que não alterem o conteúdo da obra, de qualquer modo desvalorizam seu *hic et nunc*. Tal desvalorização atinge o ponto mais sensível, diferente dos objetos naturais: a autenticidade.

A partir da perda da autenticidade, Benjamin diz que, na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura. A reprodução destaca o objeto do domínio da tradição e, multiplicando seus exemplares, substitui, por um fenômeno de massa, um evento que não se produziu senão uma vez.

Modifica-se, assim, o modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que a sensibilidade humana assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história. Para Benjamin, assistimos, no meio onde se organiza a percepção, modificações que podem ser entendidas como um declínio da aura. Segundo ele, pela primeira vez na história do mundo, há a

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 222.

emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Reproduzem-se, cada vez mais, obras de arte que foram feitas, justamente, para serem reproduzidas. O critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística; toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma da *práxis*: a política, a vivência do cotidiano.

Para exemplificar o que ocorre com a obra de arte, a partir da perda da aura e da dúvida que se levanta em relação à autenticidade, Benjamin utiliza-se da técnica do cinema. Segundo ele, o século XX viu nascer o cinema e, também, pela primeira vez, e isto é obra do cinema, o homem precisou agir, seguramente, com toda sua pessoa viva e, todavia, privado de aura. A aura depende do seu *hic et nunc*. Ela não suporta reproduções. O cinema acaba com a aura, pois a filmagem, no estúdio, tem como peculiaridade o fato de substituir o público pelo aparelho. Assim, a aura dos intérpretes desaparece com ela, e também a dos personagens que representam. Diferente do teatro, que ainda guarda a noção de aura em função da não-intermediação da técnica ou aparelhos técnicos.

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade” do ator, o culto da “estrela”, favorecendo o comércio dos produtores cinematográficos, reduzindo assim a magia da personalidade do ator ao encanto de seu valor mercantil. Com isto, o cinema altera todas as manifestações de juízo de valor. Para Benjamin:

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. Muito reacionária diante, por exemplo, de um Picasso, a massa mostra-se progressista diante, por exemplo, de um Chaplin. A característica de um comportamento progressista reside no fato de o prazer do espetáculo e a experiência vivida correspondente ligaram-se, de modo direto e íntimo, à atitude do conhecedor. Esta ligação tem uma importância social. À medida que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo, é criticado com repugnância. No cinema, o público não separa a crítica da fruição<sup>101</sup>.

Esse autor afirma também que obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. Benjamin defende a idéia da reprodução. Apresenta um breve resgate histórico e ressalta que, o que diferencia as repetições de hoje das antigas são as

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 231.

formas técnicas com que se apresentam. As técnicas de reprodução é que são um fenômeno novo e se desenvolveram ao longo da história. Os gregos começaram com a fundição e o relevo por pressão. A partir da gravura em madeira, pela primeira vez, reproduz-se o desenho e isto gera uma modificação na literatura pela impressão. A Idade Média viu surgir a xilogravura, a gravura em metal e a água-forte; o início do século XIX, a litografia. Ainda, no final do século XIX, surge a Fotografia. A partir de então, entrou-se num processo acelerado de reprodução. E no século XX, as técnicas de reprodução, além de reproduzirem obras do passado, elas próprias se impõem como formas originais de arte, e isto é um grande diferencial.

Para Benjamin, mesmo na mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra. O *hic et nunc* do original constitui o que se chama sua autenticidade. Para estabelecer a autenticidade de um bronze, por exemplo, segundo o autor, é necessário recorrer à análise química de sua pátina. E agora, nessa nova situação, a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não, “[...] mas diante da reprodução feita pela mão do homem, e considerada em princípio como falsa, o original conserva sua plena autoridade”<sup>102</sup>; isto não ocorre no que respeita à reprodução técnica.

Há duas razões para que a autenticidade não tenha sentido em uma reprodução, segundo o autor. A primeira, porque a reprodução técnica é mais independente do original. No caso da fotografia, graças a procedimentos como a ampliação e a câmara lenta, pode-se atingir realidades ignoradas por qualquer visão natural. A segunda decorre de que a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Ela permite aproximar a obra do espectador ou do ouvinte.

Novas condições, criadas pela técnica de reprodução, ainda que não alterem o conteúdo da obra, de qualquer modo desvalorizam seu *hic et nunc*. Esta desvalorização a atinge no ponto mais sensível, diferente dos objetos naturais: a autenticidade. Assim, Benjamin afirma que, na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura.

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 233.

Há duas circunstâncias para a decadência da aura, ambas em correlação com o crescente papel desempenhado pelas massas na vida presente. São duas tendências nas massas, de iguais forças: primeiro, elas exigem que as coisas se tornem, espacial e humanamente, mais próximas. A outra tendência é que a massa inclina-se a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez. A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de apoderar-se do objeto, do modo mais próximo possível, em sua imagem, porém isto ocorre ainda mais em cópia, em reprodução. A imagem associa-se tão estreitamente às duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração, quanto a fotografia associa duas características opostas: as de uma realidade fugida, mas que se pode reproduzir indefinidamente. Benjamin diz que, despojar o objeto de seu véu, destruir sua aura, é um sintoma que logo assinala a presença de uma percepção tão atenta ao que “[...] se repete identicamente no mundo, que, graças à reprodução, ela chega a estandardizar o que não existe mais que uma vez. Afirma-se, assim, no domínio intuitivo, um fenômeno análogo àquele que, no plano da teoria é representado pela crescente importância da estatística”<sup>103</sup>. Podemos dizer que nasce uma nova forma de apreciar e de produzir arte: a arte de massa. Esta é uma nova situação, pois pela primeira vez o público sabe reconhecer que está diante de uma reprodução. Por isto, ele não precisa esclarecer a autenticidade.

Benjamin diz que houve críticas a respeito da estandardização. A partir do texto, o autor observa que quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, que para ele é a fotografia, contemporânea, por sua vez, dos inícios do socialismo, os artistas pressentiram a aproximação de uma crise. Reagiram professando a “arte pela arte”; isto, para Benjamin, é gerar uma teologia da arte. Concebeu-se uma arte “pura”, que recusa não somente desempenhar qualquer papel essencial, mas inclusive submeter-se às condições impostas por qualquer elemento objetivo.

A partir dessa visão do início do século, dada por alguns artistas, Benjamin observa alguns modos de acolher uma obra de arte. E diz que há dois fatores que se opõem: – o valor da obra de arte como objeto de culto, e o seu valor como realidade capaz de ser exposta. Afirma que, na medida em que as obras de arte se

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 223.

emancipam de seu uso ritual, tornam-se mais numerosas as ocasiões de serem expostas e, hoje, a preponderância absoluta de seu valor expositivo lhe empresta funções inteiramente novas, sendo que a função artística aparece como acessória.

Benjamin ensina que, com a fotografia, o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto e sua última trincheira é o rosto humano. Por isto, não é absolutamente ocasional o fato de que o retrato tenha desempenhado um papel central nas primeiras épocas da fotografia.

O nascimento do cinema ampliou a discussão. Benjamin diz que já haviam sido gastas vãs sutilezas para tentar decidir se a fotografia era ou não uma arte, mas ainda não haviam se perguntado se essa descoberta não transformava a natureza geral da arte. E os problemas levantados pela fotografia à estética não passavam de brinquedos, comparados aos que iriam ser apresentados pelos filmes.

Para Benjamin, a técnica cinematográfica acarretou mudanças de comportamento.

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte, no sentido em que todos os espectadores são, em ambos os casos, semi-especialistas. Para convencer-se disso, basta ter ouvido alguma vez um grupo de jovens jornalheiros que, apoiados em suas bicicletas, comentam os resultados de uma corrida ciclista<sup>104</sup>.

O cinema acarretou também mudanças na literatura. Com o desenvolvimento da imprensa, no final do século XIX, a situação mudou. Os jornais abriram colunas para o leitor e qualquer pessoa podia escrever.

Entre o autor e o público, conseqüentemente, a diferença está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela apenas funciona, podendo variar segundo as circunstâncias. A todo o momento, o leitor está prestes a se tornar escritor. Com a especialização crescente do trabalho, cada indivíduo foi obrigado a se tornar, voluntária ou involuntariamente, um especialista em sua matéria – ainda que se trate de matéria de pouca importância – e esta qualificação lhe confere uma certa autoridade<sup>105</sup>.

O que caracteriza o cinema não é apenas a maneira como o homem se apresenta ao aparelho, mas também como ele representa o mundo que o cerca. Com o advento do cinema, as análises psicológicas do homem cresceram.

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 227.

<sup>105</sup> Ibid., p. 227.

Ampliou-se o leque de análise, e esta análise Benjamin fez em relação à pintura e ao teatro, em contraponto ao cinema. Diz, com relação à pintura: “[...] a superioridade do cinema reside em permitir analisar melhor o conteúdo dos filmes e assim fornecer um inventário incomparavelmente mais preciso da realidade”<sup>106</sup>. Com relação ao teatro, a superioridade na análise reside em “[...] o cinema poder isolar um maior número de elementos constituintes. Este fato – do qual decorre sua importância capital – tende a favorecer a mútua compenetração entre a arte e a ciência”<sup>107</sup>.

Benjamin declara que o cinema tem a característica de nos fazer perceber melhor as necessidades que dominam nossa vida e, por outro lado, nos conduz a abrir um campo de ação imenso e de que não suspeitávamos. “Por conta do grande plano, é o espaço que se amplia; por conta da câmera lenta, é o movimento que toma novas dimensões”<sup>108</sup>.

O cinema faz surgir um novo espaço por onde se movimento o homem. O cinema abre a possibilidade ao homem de agir em um espaço inconsciente. “[...] pela primeira vez, ele nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo”<sup>109</sup>.

Mais adiante, em seu texto, Benjamin comenta: “A massa é uma matriz onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade”<sup>110</sup>. Nesta observação, percebemos várias críticas em relação ao cinema e ao crescimento da participação. “Como facilmente se percebe, no fim das contas, aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas a arte exige recolhimento. É um lugar comum”<sup>111</sup>. A observação de Benjamin a esse respeito é: quem se recolhe diante de uma obra de arte é envolvido por ela: no caso da diversão, é a obra que penetra na massa. E isso

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 232.

<sup>107</sup> Ibid., p. 232.

<sup>108</sup> Ibid., p. 233.

<sup>109</sup> Ibid., p. 234.

<sup>110</sup> Ibid., p. 236.

<sup>111</sup> Ibid., p. 237.

é a característica nova deste movimento. Exemplo disso é a arquitetura. “A fruição pode ser táctil ou visual”<sup>112</sup>.

O autor também sai em defesa dos novos padrões: “[...] nenhuma das tarefas que se impõem aos órgãos receptivos do homem, quando das grandes reviravoltas da história, é resolvida por via visual, isto é, através da contemplação. Para que isto ocorra, paulatinamente é preciso recorrer à fruição táctil, ao hábito”<sup>113</sup>. O homem que se diverte também pode adquirir novos hábitos. Diante desses novos divertimentos, a arte confirma que hoje temos condições de perceber e responder às novas mudanças, mesmo que esses divertimentos, paradoxalmente, apenas distraiam. “O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai”<sup>114</sup>.

A partir destas discussões sobre a condição da cultura de massa, da alta cultura, da obra de arte e de um novo sujeito, Eco, em ***Apocalípticos e Integrados***, aborda e questiona a noção de gosto, dizendo, principalmente, que a produção cultural de uma determinada população é que vai determinar o juízo deste gosto. E lembramos que toda modificação dos instrumentos sociais acontece quando o modelo anterior está em crise. Estes novos instrumentos só agirão em uma sociedade bastante modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento destes instrumentos ou pelo próprio uso deles.

Exemplos de como a instalação de novos instrumentos modifica a humanidade são a imprensa, os *mass media*, entre outros. A imprensa, diz Eco, hoje não pode ser avaliada apenas tendo por parâmetros a comunicação oral e visual; ela tem que percorrer outros caminhos. O autor aponta o “[...] homem gutenberguiano, com o seu sistema de valores em relação ao qual será apreciada a nova fisionomia assumida pela comunicação cultural”<sup>115</sup>, como um caminho. O mesmo ocorre com os *mass media*. Não dá para julgá-los, utilizando o modelo do homem renascentista, pois este não existe mais. Os *mass media*, para serem discutidos, analisados, necessitam de novos modelos ético-pedagógicos, adequados à contemporaneidade, na civilização dos *mass media*.

---

<sup>112</sup> Ibid., p. 238.

<sup>113</sup> Ibid., p. 238.

<sup>114</sup> Ibid., p. 238.

<sup>115</sup> ECO, Umberto. ***Apocalípticos e Integrados***. Op. cit., p. 34-35.

O novo modelo precisa ser discutido, mas com novos instrumentos e não com os utilizados pelo modelo anterior. Para Eco, utilizar-se de recursos antigos para analisar o modelo novo é um ato nostálgico, que não pode prevalecer. Ele diz que o homem de cultura tem que ter atitudes de indagações construtivas. Não pode apenas passar para a história, sem comprometer-se com o futuro.

Segundo o pensador italiano, a primeira posição frente aos problemas da cultura de massa foi a de Nietzsche. Este, através da “enfermidade da história”, em especial através da sua maior manifestação, o jornalismo, provoca polêmicas como: a desconfiança ante o igualitarismo, a ascensão democrática das multidões, o discurso feito pelos fracos para os fracos, o universo construído, não segundo as medidas do super-homem, mas do homem comum, entre outras. Outro exemplo de pensadores que seguem a mesma polêmica é Ortega y Gasset. Estes, segundo Eco, são os Integrados.

Eco advoga a favor da cultura de massa, contra os atos de intolerância para com ela, afirmando que, atrás de posições levantadas, como estas, de Nietzsche, há uma raiz aristocrática. Muitas vezes, o que se encontra é um aparente desprezo pela cultura de massa, pois o que se tem como alvo é a própria massa; é só aparentemente que esses discursos distinguem a massa como um grupo de indivíduos auto-responsáveis. Eco ressalta que tais defensores têm, no fundo, nostalgia de uma época em que os valores culturais eram características de classe e que não estava à disposição de todos.

Existem outros pensadores que não se encaixam nessa linha de discussão. Para Eco, um exemplo é Adorno e os *radicals* norte-americanos, destacando Dwight MacDonald. Estes apontam a polêmica contra os elementos de massificação, presente no corpo do social de seus países. E, para Eco, são os Apocalípticos.

Para ilustrar esta posição, Eco utiliza as discussões de MacDonald frente à mudança dos três níveis intelectuais canonizados: *high*, *midle* e *lowbrow*. Para o autor, há o *masscult* em substituição ao *mass culture*, que caracteriza as manifestações contra a produção de arte de elite. As manifestações de uma cultura média, ele chama de *midcult* e essa se caracteriza por ter fins comerciais. Para MacDonald, na *midcult*, não se censura o baixo ou quase nulo valor estético.

Censura-se é a banalização das descobertas da vanguarda reduzindo-as a elementos de consumo.

Eco debate essa crítica de MacDonald, salientando que ela possui dois pontos de vista. Por um lado, nos ajuda a compreender por que alguns produtos comerciais, embora tenham uma dignidade estilística, parecem falsos. Por outro lado, reflete um pensamento aristocrático, pois leva a pensar que uma solução estilística só é válida quando são poucos os que compartilharão. Assim, o que Eco interroga nessa polêmica é se um estilo que se amplia e penetra em um circuito maior perderá sua força ou terá nova função. O autor questiona também se tal função será negativa ou serve para mascarar uma aparente novidade sob atitudes banais, um complexo de idéias, gostos e emoções passivos e esclerosados<sup>116</sup>.

Eco aponta uma explicação melancólica. Segundo ele, intelectuais dos anos 20, como MacDonald, se retiraram da crítica política para a cultural; de uma crítica voltada para o social, passam para uma crítica aristocrática sobre a sociedade, excluindo-se da luta e recusando co-responsabilidades. Eles, com isto, demonstram que as mudanças só ocorrerão através de uma política da cultura e não de um modo cultural de pensar.

O principal componente que podemos acrescentar nas teorizações de Eco é que, para ele, o gosto é formado pela cultura e nesse processo a linguagem ajuda a difundir a valoração dada por essa cultura. A arte, como linguagem, auxilia quando quebra alguns juízos estabelecidos sobre o que é o bom ou mau gosto.

Ao discutir sobre valorações, valores, gostos, o autor recupera a problemática da estética. E estética acaba sempre trazendo a indicação de juízo de valores. Assim, Calabrese também afirma que, ao abordar o termo gosto, logo caímos em categorias de juízo de valores. Para explicar melhor, em um juízo estético. Este juízo não é isolado, quase sempre está acompanhado por um juízo ético. São valores reconhecidos e também formados pela sociedade e cada indivíduo tem o seu valor isolado, como também homologa juízos em grupo.

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 38.

O que percebemos, então, é que a formação do gosto é um processo cultural, mas é também um processo que necessita da sensibilidade, onde o sujeito vai dizer se gosta ou não de determinado padrão. E este determinado padrão é produzido pelo consenso social ou a partir de uma disposição social do que deve ser aceito como bom ou mau gosto. A aceitação ou não destes juízos estabelecidos passa pela condição de sensibilidade de cada indivíduo e de sua valoração do que o cerca. E isto, por sua vez, produz a cultura.

Voltando à discussão do contemporâneo, já observamos que para produzir esta teorização passamos pela noção de essência primeira para a formação da Teia. Após, observamos que ela é um processo estético e, portanto, envolve uma cultura. Baseado nestes processos, Calabrese, por outro lado, diz que o Neobarroco trabalha com suspensão dos juízos de valores estabelecidos na sociedade. Lembra que, desde Aristóteles, a humanidade tem como base um sistema de categorias de valores para avaliar coisas, pessoas, acontecimentos, para formar juízo sobre as artes, sobre religião, política, conduta social. E são essas formações de juízo que estruturam e organizam o que chamamos de conduta social.

Aristóteles, ao pensar sobre esses valores, apresentou o que chamou de *categorias apreciativas*<sup>117</sup>. E é por meio dessas categorias apreciativas que todas as construções sociais a respeito da conduta ética e estética têm sido formadas e avaliadas. Calabrese, em ***A Idade Neobarroca***, apresenta estas categorias:

---

<sup>117</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 37.

Quadro 1:  
*Categorias apreciativas, de Aristóteles*

<b>Categoria</b>	<b>Juízo sobre</b>	<b>Valor positivo</b>	<b>Valor negativo</b>
Morfológica	forma	conforme	disforme
Ética	moral	bom	mau
Estética	gosto	belo	feio
Tímica	paixão	eufórico	disfórico

Kant também formulou suas categorias, construindo o que se conhece por estrutura kantiana do conhecimento ou o que é entendido por antinomias da razão. Para o autor, nossa arquitetura mental é composta pela sensibilidade, entendimento e razão. A sensibilidade contém as formas *a priori* da intuição. Estas formas são o espaço (sentido externo) e o tempo (sentido interno) e toda a produção na intuição dá-se pelo múltiplo espaço-tempo. Isto é classificado, por Kant, como um fenômeno. São estes fenômenos que se apresentam ao entendimento e no entendimento encontram-se as categorias.

O entendimento é constituído pelas funções lógicas, que Kant chama de juízos. Desses juízos derivam as categorias. Estas categorias, aplicadas às formas *a priori* de nossa sensibilidade (tempo e espaço), constituem as leis do entendimento sob as quais os fenômenos podem ser compreendidos. O quadro a seguir foi estruturado para apresentar as quatro formulações de juízos e categorias de Kant.

Quadro 2:  
*Formulações de juízo e categorias, de Kant*

<b>JUÍZO</b>			
<b>QUANTITATIVO</b>	<b>QUALITATIVO</b>	<b>RELAÇÃO</b>	<b>MODALIDADE</b>
Universais	Afirmativos	Categóricos	Problemáticos
Particulares	Negativos	Hipotéticos	Assertóricos
Singulares	Infinitos	Disjuntivos	Apodíticos
<b>CATEGORIAS</b>			
Unidade	Realidade	Substância	Possibilidade
Pluralidade	Negação	Causalidade	Existência
Totalidade	Limitação	Comunidade	Necessidade

Seguindo o quadro de Kant, é o entendimento lógico do juízo que predispõe a quantificar, qualificar, relacionar e modalizar qualquer fenômeno. Deste juízo decorrem as categorias. A partir da faculdade da imaginação submetida ao entendimento formam-se regras, sob as quais as imagens podem se constituir. Por fim, temos a Razão que, segundo Kant, “se o entendimento é uma faculdade da unidade dos fenômenos mediante regras, a Razão é a faculdade da unidade das regras do entendimento sob princípios”<sup>118</sup>.

A partir dessas duas grandes correntes de construção do pensamento contemporâneo constituímos a valoração e juízos sociais, culturais. São duas correntes distintas, mas que acabam dando base para a formação da sensibilidade social, para a construção de juízos, muito embora, como já afirmamos, um pensamento acaba influenciando e influenciando o outro. Assim, podemos encontrar noções de Aristóteles em Kant, como de Kant em Calabrese.

Apoiado nas categorias de Aristóteles e calcado nas noções do que é Clássico e do que é Barroco, Calabrese chama essa época de Neobarroca. Para

<sup>118</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Victor Civita, 1983. [Os Pensadores]. p. 181.

compreender o conceito Neobarroco, é fundamental basear-se no contraponto Clássico-Barroco. Segundo o autor, quando se fala em Clássico se entende um gosto onde as categorias de valores são estáveis. O Clássico consiste na realização de algumas formas subjacentes aos processos e possuem ordem, estabilidade e simetria. Calabrese diz também que as várias formas de classicismo que surgem na história do homem não significam sempre o mesmo movimento. Todos podem ser vistos como uma nova forma de ordem e eles podem ou não ser constituídos de elementos do passado.

Para Calabrese, no conceito de Clássico:

Permanece idêntica apenas a morfologia interna e a estrutura dos juízos de valores ordenada pela coerência dos termos categoriais positivos e negativos. O que é conforme ao ideal físico torna-se necessariamente também bom, eufórico e belo; o que é disforme torna-se por força também mau, disfórico e grosseiro. Um sistema clássico assim concebido é de modo habitualmente rigorosamente normativo e prescritivo<sup>119</sup>.

O Barroco, por outro lado, gera a excitação, a turbulência e a desestabilização das categorias de valores. Assim, um sistema barroco é formado pela quebra das simetrias e instabilidade na ordem nas categorias de valoração e juízo. Portanto, são menos regulados. Com isto, Calabrese diz que a crise, a dúvida, a experimentação são características barrocas e a certeza é uma característica do clássico.

Calabrese reforça que se pode pensar o clássico como uma forma conservadora.

De facto, da nossa perspectiva, todo o fenómeno “barroco” surge justamente por “degeneração” (ou desestabilização) de um sistema ordenado, ao passo que todo o fenómeno “clássico” surge por manutenção do sistema perante as mais pequenas perturbações. Assim, enquanto o barroco efectivamente às vezes degenera, o clássico produz géneros<sup>120</sup>.

São importantes também, para Calabrese, os conceitos de clássico e barroco que sempre estiveram presentes na construção do social. Para ele, um não vive sem o outro, eles convivem no processo histórico, “[...] um põe necessariamente o outro de modo implícito (ou até explícito)”<sup>121</sup>. O que ocorre é que, em determinadas

<sup>119</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 198.

<sup>120</sup> Ibid., p. 206.

<sup>121</sup> Ibid., p. 206.

épocas, um está em mais evidência que o outro. Vale dizer que, em cada época, uma forma de juízo está em maior relevo que a outra. Assim, em época clássica, o bom é belo e conforme, e isto é positivo: o negativo é disfórico, mau e feio. Em épocas barrocas, nem sempre o que é bom é belo e conforme. Muitas vezes, o positivo encontra-se em formas disformes e o negativo em formas conformes. E as categorias de juízo de Aristóteles são as que sustentam toda a homologação desses juízos.

O Neobarroco, por seu turno, além de trazer todas estas orientações de juízo de valores, em muitas situações suspende por completo toda a valoração. Fica extremamente difícil agenciar valores a determinado gosto estético. Esse agenciamento, convém ressaltar, decorre de todo um sistema de homologações grupais ou individuais.

As homologações acontecem a partir do discurso, ou melhor dizendo, do texto. E esse texto, segundo Calabrese, atualmente apresenta algumas características comuns a outras épocas, mas com alguns pontos que transpassam tal linearidade histórica para as suas construções. Alguns deles são: ritmo e repetição; limite e excesso; pormenor e fragmento; instabilidade e metamorfose; desordem e caos.

Para a conceituação de Neobarroco, o autor observa, ainda, que hoje temos que admitir a Nova Física, pois ela trará modificações para as ciências. As pesquisas do Neobarroco serão realizadas admitindo a desordem, trabalhando sempre entre as oposições:

- ordem – desordem;
- regra – irregularidade;
- causa – caso;
- cosmos – caos;
- perfeição – imperfeição.

Calabrese diz que, neste novo movimento, trabalha-se com a noção de complexidade. Com a descoberta da dualidade da luz, junto com a Física Quântica e a Teoria da Relatividade de Einstein, o autor afirma que os cientistas começaram a ver o mundo de forma diferenciada, não se observando mais aquela clássica visão

de estrutura ordenada. Hoje o pesquisador tem que considerar o processo de desordem que consegue criar a ordem. E isto é paradoxal, dual, mas é o contemporâneo.

Junto com tal instabilidade aparece a metamorfose e a figura do monstro. A metamorfose, na visão de Calabrese, estuda os monstros. No estudo clássico, os monstros são pesquisados pela teratologia, a ciência dos monstros. Esta ciência trabalha com base na estabilidade das categorias de valores. Assim, o juízo de monstro ainda está ligado aos valores negativos, isto é, eles são disformes, malvados, feios e disfóricos. Mas os novos monstros intercalam as categorias de valores. Eles são disformes, feios, por outro lado são bons e eufóricos. Como exemplo, temos o alienígena ET, do filme de Spielberg, e o desenho Monstro S.A.

Calabrese diz também que, além de instabilizar as categorias de valores, os novos monstros abalam a categoria de juízo. “Os novos monstros, longe de se adaptarem a quaisquer homologações das categorias de valor, suspendem-nas, anulam-nas, neutralizam-nas”<sup>122</sup>. O exemplo são os “monstrinhos Gremlins”. Eles nascem bichinhos “positivos” – bonitos, fofinhos, bons, conformes – mas, por um descuido do ser humano, eles transformam-se em monstros, disformes, feios. Muito embora a ambivalência faça parte de sua constituição. Por outro lado, fica difícil classificá-los como maus e disfóricos. Em algumas cenas, eles atacam a vilã da cidade. Assim, podem ser vistos como bons. Também possuem atitudes “chamadas ruins”. Na realidade, como diz Calabrese, depende do ponto de vista do receptor.

Para Benjamin, o sujeito é distraído e adquire valores a partir desta condição. Calabrese fala do sujeito complexo. Complexo frente a todas as provocações e situações a que o contemporâneo o expõe. Estes autores partem sempre da formulação que este receptor não é um mero local no processo comunicacional; é, sim, um sujeito, com sua identidade – muito embora sempre a coloque em dúvida (é o contraditório) –, seu gosto, seu desejo e anseios, inseridos em complexas relações sociais e culturais, transpassadas pelas produções simbólicas oferecidas pelos MCM.

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 108.

Aborda-se tanto o emissor como o receptor, e agora o processo comunicacional é visto não mais como algo fixo, mas em constantes deslocamentos e movimentos. Também é importante reforçar que o juízo de valor é formado por textos e estes textos têm suas construções homologadas por indivíduos ou pelo coletivo a partir de qualquer momento do processo comunicacional. E mesmo que os sujeitos envolvidos no processo tentem transpor algum valor diferenciado, só o ponto de vista de cada sujeito poderá estabelecer ou não ligações às homologações destes juízos, poderá dar o processo de significação. O que se percebe é essa instabilidade e, em muitos casos, fica difícil apontar onde se dá a construção do juízo.

Se levarmos em consideração a noção de teia, tanto microscópica ou macroscopicamente, temos a ligação com nódulos e, como já observamos, toda a construção de juízo dá-se em uma produção cultural. Isto envolverá alguma coisa comunicável, e todo um processo comunicacional, mas o “lugar” do emissor e do receptor depende do ponto de vista de cada um dos sujeitos envolvidos, e é, por natureza, mutante.

Podemos pensar no sujeito de Benjamin, que, a partir da técnica de reprodução, cria uma nova característica de valoração. A partir da repetição não é mais necessária a presença do original. Agora o novo sujeito deixa o *hic et nunc* – aqui, nestas circunstâncias – para a arte considerada culta, ao reconhecimento. Este novo sujeito faz parte da massa e ela quer diversão. Agora é a obra que penetra no público.

Esta é a construção do sujeito ou identidade pós-moderna que, segundo Calabrese, leva ao Neobarroco. Assim, temos as formações de juízos instáveis, voláteis e complexas. O sujeito neobarroco, que desestabiliza as categorias de valores estabelecidas por Aristóteles até aqui, é também responsável pela suspensão de todo e qualquer juízo de valor. E, principalmente, é um sujeito que sabe que está em frente a uma cópia. Por isto, ele pode estar distraído e formar outros padrões ou alterar seus juízos. A questão da autenticidade não está mais em jogo. Esta foi uma responsabilidade do sujeito social moderno.

## 1.1 DAS PEDRAS DA PONTE: O SUJEITO

Mesmo trabalhando apenas com o sujeito como categoria de análise, acreditamos pertinente uma breve teorização sobre o conceito de sujeito, para que, assim, possamos ter a visualização de que contexto estamos abordando o *sujeito semiótico*. O sujeito, que, como já observamos, para Eco, se constitui num fantasma enquanto sujeito humano, *ator* da prática semiótica.

A partir dos primeiros estudos sobre a condição do Ser, sua interpretação abre com a discussão sobre um sujeito fragmentado, corpo e alma, razão/emoção. Divide-se o homem para estudá-lo, em partes; é a razão iluminista compondo um sujeito. A psicanálise, no início do século XX, divide em consciente/inconsciente e, a partir dessa divisão, constrói suas teorizações. Na busca por esclarecer o consciente, temos um ser social que sabe transitar entre o público e o privado, entre a sua vida social e sua vida particular, o seu foro íntimo. No processo consciente, este sujeito sabe reconhecer leis ou normas de conduta social já preestabelecida, que podem ser chamadas de condutas universalizantes. São normas valorativas que mantêm uma sociedade agregada e que pressupõem um processo de evolução humana. Segundo a psicanálise, esse consciente também sabe reconhecer toda a produção de signos que o social apresenta; percebe as estruturas de significação que mantêm a identidade do indivíduo e do coletivo. Por outro lado, percebem-se manifestações que desagregam, que se expressam através do que é chamado de inconsciente. Estas manifestações são lidas como signos avulsos, fragmentados, que formam uma estrutura básica da produção de sentidos humanos. E estes se encontram depositados ou guardados no inconsciente e se manifestam a partir de uma linguagem onírica. Para a psicologia, ao estudar esses fragmentos, é possível conhecer o todo humano.

Esta forma de pensar o homem também parte do princípio de relação entre real/imaginário, público/privado, consciente/inconsciente, parte/todo, e sempre inserido na perspectiva de um sujeito central, histórico, material e em uma visão evolutiva da sociedade. Este humano manifesta-se por intermédio de uma linguagem.

Por exemplo, para Saussure, considerado o fundador da Lingüística Moderna, no início do século XX, o sujeito se forma pela linguagem, e esta se encontra nas expressões ou no conjunto de expressões aceitas em uma coletividade, que tem como base o hábito ou a convenção. É a partir do reconhecimento destes “signos naturais” que se chega ao signo arbitrário e a uma estrutura básica de uma língua. E isto confere a ela, nos estudos de Saussure, um alto grau de importância para se pensar o sujeito e a formação do signo.

Esta leitura pode ser vista como extremamente simbólica, mas é, enfim, a concepção de Saussure. E esses também são questionamentos de base que vão sustentar a formulação teórica dos estruturalistas. Compõem os questionamentos estruturalistas a noção de uma estrutura fundadora, o conhecimento das constantes e das variáveis e a inclusão do campo sócio-histórico. A premissa básica era a manifestação da linguagem, a partir de signos estéticos, em estruturas significantes – sociais, políticas, literárias, ideológicas – que formavam um “sujeito falante”<sup>123</sup>. A grande questão estruturalista, que segundo Kristeva não foi resolvida, era justamente saber “Quem é esse sujeito falante, capaz de diferentes atitudes em relação aos diversos aspectos da mensagem?”<sup>124</sup>

Não há resposta para esta pergunta básica. A própria Kristeva, quando discute a intertextualidade, cria uma “nebulosa do inconsciente” e não consegue apontar outras alternativas dentro das teorias estruturalistas. O que podemos constatar com a idéia de signos, relações de estruturas, é a proposta de um desenvolvimento de significado para uma construção social. Podemos perceber, a partir da psicologia, semiologia e dos estruturalistas, uma visão similar onde se encontra uma estrutura fundadora na concepção do sujeito, isto é, uma construção social.

Seguindo com as teorizações do conceito de sujeito, faremos um grande salto e entramos na pós-modernidade. No pós-moderno, a partir das discussões sobre representações, a preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem fez com que se discutisse a concepção de personalidade. Esta concepção concentra-se no conceito de esquizofrenia. Para Lacan, a esquizofrenia é

---

<sup>123</sup> KRISTEVA, Julia. *Para Além da Fenomenologia da Linguagem*. Local: Editora, data. p. XIV.

<sup>124</sup> Ibid., p. XIV.

uma “desordem lingüística, como uma ruptura na cadeia significativa de sentido que cria uma frase simples”<sup>125</sup>. Quando há quebra dessas estruturas, não há conexões entre o passado, presente e futuro e a experiência biológica. E isto se enquadra na preocupação pós-moderna com o significante, e não com o significado, com a participação, a performance, em vez de com um objeto acabado, mais com as aparências superficiais do que com as raízes.

Deleuze e Guattari são teóricos que também discutem a esquizofrenia. Para eles, a esquizofrenia está relacionada com o capitalismo e a economia. A esquizofrenia faz interligações com o passado, presente e futuro, simultaneamente. Nessa idéia, a seqüencialidade temporal e evolução histórica começa a se perder, pois a ruptura com o tempo acaba rejeitando a ordem de progresso. O pós-modernismo, em Deleuze e Guattari, abandona o sentido de continuidade e memória histórica, afastando-se do projeto iluminista e da dualidade na construção do conceito de sujeito. Com este afastamento, surge uma nova visão estética e crítica, que está ligada também com as novas tecnologias, as novas produções cultural, novas mídias.

Vattimo, outro autor que discute o conceito de sujeito a partir da pós-modernidade, diz que, em uma sociedade transparente e com a interferência das produções simbólicas dos MCM, não funciona analisar o conceito de sujeito a partir de um ponto de vista de “Sujeito Central”<sup>126</sup>, mas a partir de uma autotransparência. Segundo ele, está em jogo a necessidade de reconhecer o sujeito como fragmentado e transpassado pela discussão entre as Ciências Humanas e pelo domínio das tecnologias, em especial, as de comunicação de massa. O sujeito pós-moderno encontra-se nessas “múltiplas confabulações de textos e contextos”<sup>127</sup>. Para Vattimo, “O sujeito pós-moderno, busca em seu interior alguma certeza primeira, não encontra a segurança do *cogito* cartesiano, apenas as ‘intermitências’ do coração proustiano, os relatos dos *medias*, as mitologias evidenciadas pela psicanálise”<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Apud HARVEY, David. Op. cit., p. 56.

<sup>126</sup> VATTIMO, Gianni. Op. cit., p. 105.

<sup>127</sup> Ibid., p. 108.

<sup>128</sup> Ibid., p. 132.

Harvey trabalha com o sujeito social e material, que sofre influências da evolução tecnológica e do capital. É um sujeito histórico e que acaba se adequando a todas as possibilidades tecnológicas e da riqueza. A idéia é sempre um sujeito coletivo e nunca indivíduo com suas características. Esta noção também pode ser vista em Jameson: um sujeito coletivo, social e histórico, por mais paradoxal que seja a sua construção teórica com relação à morte do sujeito moderno e a introdução da fragmentação. A concepção de sujeito nunca é individual. Novamente é o coletivo que tem uma produção histórica e social.

O que se percebe é a permanência de um texto básico, estrutura, linguagem fundadora para poder conhecer este sujeito. Também observamos até agora a existência de um sujeito central, histórico-material. Por outro lado, já vimos o sujeito fragmentado. Em Hutcheon, chegamos a um sujeito consciente que parece ser aquele que, para reconhecer qualquer texto, deve experienciá-lo, mesmo sendo essa uma experiência imaginativa. Hutcheon traz também, para essa discussão, a noção de pequenos grupos, de segmentos/fragmentos. O sujeito feminino aparece: “O sujeito deixa de ser o masculino cartesiano e a experiência humana já não é garantia de sentido, especialmente se for considerada fora do contexto da história das mulheres”<sup>129</sup>. O sujeito surge a partir de uma noção de consciência histórica retrabalhada com visitas irônicas e se fundamenta nas articulações de outros vários sujeitos – mulheres, gays, trabalhadores – entre o presente e o passado ficcional. É uma relação entre o centro e as margens, que aproxima literatura/ficção à história, a partir de uma visita ao passado, sem ser nostálgica, carregada de subjetividade e que tenta acabar com os pressupostos iluministas de ver o sujeito como coerente e contínuo.

Outra grande construção teórica é vista em Foucault. Ao trabalhar o conceito de sujeito, Foucault resgata o termo linguagem, mas difere da visão estruturalista que via, nessa, um sistema de signos básicos que determinariam a construção social e histórica. Para ele, a linguagem não é apenas um sistema de signos; é, na realidade, uma das premissas fundadoras do homem. A linguagem é utilizada para sustentar a existência corporal, isto é, para produzir objeto e utensílios, organizar os sistemas de trocas e consumo, para gerenciar a vida social. Por ter uma linguagem,

---

<sup>129</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 213.

o homem pode construir um universo simbólico que o faz ter consciência do passado, das coisas, dos outros e do seu próprio conhecimento. A partir disso, é um sujeito que, consciente ou inconscientemente, constrói a linguagem por meio de representações, para se fazer enunciar, compreender e buscar a vivência coletiva que, por outro lado, é construída por ele mesmo.

Podemos dizer que, a partir de Foucault, temos um sujeito que, do interior da linguagem, constrói-se como representação e acaba representando a sua própria linguagem. Segundo o autor, o sujeito,

não é esse homem que, desde a aurora do mundo, ou do primeiro grito de sua idade de ouro, está destinado ao trabalho; é esse ser que, do interior das formas da produção pelas quais toda a sua existência é comandada, forma a representação dessas necessidades, da sociedade pela qual, com a qual ou contra a qual as satisfaz, de sorte que, a partir daí, pode ele finalmente se dar a representação da própria economia<sup>130</sup>.

A partir destes conceitos, nos aproximamos dos estudos de Hall que, ao trabalhar o conceito de sujeito no contemporâneo, traz, na realidade, noções de identidades e cultura para essa discussão.

Hall apresenta a discussão do sujeito por intermédio da questão da identidade, afirmando tratar-se de conceito extremamente complexo. Para o autor, há três concepções de identidade<sup>131</sup>, quando nos referimos a sujeito. A primeira é a do Iluminismo, onde o sujeito era visto como uma pessoa centrada, unificada, que tinha consciência e capacidade de ação. A Razão era a característica primeira desse sujeito.

A segunda noção é a do sujeito sociológico. Esse sujeito é o retrato do mundo moderno, onde a discussão sobre interior e exterior teve o seu apogeu, pois se acrescentava a idéia de que o sujeito não era mais tão auto-suficiente como o iluminista. Agora, a relação com outros sujeitos, as interações entre valores, culturas, interferem na construção do sujeito. Assim, o sujeito sociológico é aquele que está sempre em “interação entre o eu e a sociedade”<sup>132</sup>. A identidade, nessa concepção, é formada pela relação entre o mundo pessoal e o mundo público. É um processo de relações, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito tem seus próprios

<sup>130</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Op. cit., p. 370.

<sup>131</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

<sup>132</sup> Ibid., p. 11.

valores e sentidos interiores, também interfere na formação dos valores e sentidos públicos. E a identidade transita nessa relação. Para Hall, será a identidade que manterá o sujeito ligado à estrutura e que acaba estabilizando-o como persona e ao seu mundo cultural.

O terceiro conceito é o do sujeito pós-moderno. Este é derivado das formações anteriores, porém extremamente complexo. Segundo o autor, agora o sujeito não tem apenas uma identidade, mas é composto por várias outras. Tais identidades são resultados das mudanças estruturais e institucionais que se operaram na metade do século XX; o sujeito pós-moderno tem uma identidade móvel, que será formada e transformada pelas inter-relações culturais.

Hall diz:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplica, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente<sup>133</sup>.

A proposta, então, é pensar estas identidades a partir de uma formação cultural. Mas, o que é a formação cultural destes estudos? Para construir o termo cultura, escolhemos o autor indiano Bhabha, que apresenta sua idéia sobre como pensar o contemporâneo e a formação cultural, a partir de conceitos como: além, entre-lugares, hibridismo, diferença, e outros.

O autor refere-se, a todo o momento, à idéia de que, para pensar o presente, há necessidade de se ter uma nova postura, tentar uma nova visão. Segundo ele:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, [...] encontramos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 13.

<sup>134</sup> BHABHA, Homi. **O Local da Cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 19.

Como se pode definir o “além” e o “entre-lugares”? Bhabha diz que, hoje, há um processo teoricamente inovador, que tenta ultrapassar a fase das narrativas de subjetividade e tenta ver o que se passa nos cruzamentos culturais. E tem como método a observação dos processos que são produzidos nas articulações das diferenças culturais, no espaço que se produz nesses cruzamentos e em que se desenvolvem os conceitos de “além” e “entre-lugares”. “Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”<sup>135</sup>. E o “além” é o sinônimo de distância espacial, progresso, futuro. O ato de ir além é irrepresentável, mas viver na expectativa do além, diz o autor, cria diferenças sociais e temporais.

Autores como Bhabha e Hall, preocupados com as transformações estruturais do final de século XX, apontam para as mudanças das noções de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade e também de indivíduo social. Em conseqüência, indiretamente, apontam para a transformação da identidade social desse sujeito.

Segundo Hall: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”<sup>136</sup>. Para o autor, ao mudar a estrutura social, muda também o sujeito, pois há um processo de “sutura”, que estabiliza o sujeito e o mundo cultural. Pelo desenvolvimento tecnológico e pela tendência de globalização, o mundo está caminhando para uma interdependência global.

Os fluxos culturais, entre nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como consumidores para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo<sup>137</sup>.

Assim como Bhabha, Hall também adverte quanto às afirmações conclusivas ou julgamentos seguros sobre essas alegações teóricas, especialmente porque se

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 20.

<sup>136</sup> HALL, Stuart. Op. cit., p. 12.

<sup>137</sup> Ibid., p. 74.

está lidando com fenômenos sociais. O que percebemos, no entanto, é que hoje não podemos pensar o presente com pensamento linear e concreto. Para Bhabha, “estar no além é habitar um espaço intermédio”<sup>138</sup>. Atualmente, diz o autor, “[...] residir ‘no além’ é ainda ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermédio ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora”<sup>139</sup>. Para Hall, “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”<sup>140</sup>.

Este pensamento gera então um “novo”. Envolve teorizar e pensar o passado não como algo que já foi e é a causa inicial, num processo contínuo. Implica pensar o passado renovado, que carrega, é claro, todo o contexto histórico, mas deve ser visto também como um conceito que intervém e inova o presente. “O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”<sup>141</sup>.

E este pensar gera o “entre-lugares” que atua em culturas híbridas, em especial. Híbridas são culturas que trazem a noção de tradição, do nativo, do que nasceu no local, e também a noção de colonizador, aquele que veio de fora. São culturas que trabalham sempre nas fronteiras das diferenças, pois não possuem mais a tradição e tampouco têm a cultura do colonizador. O que essas culturas possuem são signos que se cruzam e formam significados muito complexos. E, principalmente, são culturas em que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem flutuar livremente<sup>142</sup>.

Assim, nessa formação de marcas semióticas, o significante é o que atua na diferença. Como o signo é a produção comunicacional de cada cultura, sua formação, em culturas híbridas, faz com que o significante trabalhe sempre de forma complexa e fique nos “entre-lugares”. Ele não está nem na tradição e nem no outro –

<sup>138</sup> BHABHA, Homi. Op. cit., p. 27.

<sup>139</sup> Ibid., p. 27.

<sup>140</sup> HALL, Stuart. Op. cit., p. 12.

<sup>141</sup> BHABHA, Homi. Op. cit., p. 27.

<sup>142</sup> HALL, Stuart. Op. cit., p. 75.

o colonizador. Isso gera o estranho, e estranhamento é a condição das “iniciações extraterritoriais e interculturais”<sup>143</sup>. O estranho está baseado nas tradições nativas e nos fetiches que se criam frente à nova cultura – a cultura que se apresenta por meio do colonizador. E é nesse espaço, onde se tenta recolocar a vivência, que se dá o estranhamento. Conforme Bhabha:

[...] as banalidades são encenadas – a agitação em torno de nascimentos, casamentos, questões de família com seus rituais de sobrevivência associados a comida e vestuário. Mas é precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racionalizada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar<sup>144</sup>.

Segundo Bhabha, temos que abandonar a visão binária e a visão da diferença vista a partir dos conceitos da teoria crítica e começar a ver a diferença cultural, mas não utilizando o conceito reducionista ou autoritariamente. As diferenças culturais são as que se operam nos espaços de vivência. A cultura híbrida, por exemplo, nasce dessa nova formação: tradição – colonizador – além. E este além é o terceiro na produção de sentido, nem tem lugar fixo, é o flutuante. Fica transitando na ligação entre cultura tradicional e a nova ou híbrida cultura de uma sociedade.

Hoje, ao se falar em minorias e em terceiro mundo, temos que pensar nesta possibilidade, pois acreditamos que é este o lugar do sujeito da comunicação. Não é o “outro”, é o deslocamento cultural que provoca as transformações, e a negociação entre tradição e o outro é que faz aparecer o terceiro, o entre-lugares. Este hibridismo e diversidade é que acaba influenciando na formação de juízo e na estética de cada cultura. Nesta linha de raciocínio, podemos resgatar Benjamin, a partir de seu texto sobre a técnica de reprodução e a noção do novo sujeito. O sujeito que absorve a cultura distraidamente e que é formado na medida em que diminui a significação social de uma arte. Podemos dizer que, para o autor, mudou o comportamento e também mudou a estrutura e o modo que cerca este novo homem.

---

<sup>143</sup> BHABHA, Homi. Op. cit., p. 29.

<sup>144</sup> Ibid., p. 37.

Acreditamos que a noção de sujeito que devemos ter não deve ser reduzida. Não é emissor ou receptor, também não é o sujeito sociológico. É pensar um pouco no sujeito em Foucault que forma e é formado pela linguagem e esta acaba refletindo *na* e *à* cultura e, assim, resgatamos também, de Hall, a idéia de “identidades”. É usar o plural e não o singular. Não um sujeito único, universal, mas sujeitos que forjam identidades, que se formam no cruzamento e na vivência de uma cultura ou das culturas. Por outro lado, significa uma pessoa com vontades, desejos, valores em constante transformação. Acreditamos que tais transformações são motivadas principalmente pelas produções culturais que os MCM proporcionam. Não podemos esquecer que uma das características da pós-modernidade é a velocidade. Assim, observamos que estes valores, desejos, destes indivíduos contemporâneos, estão em mudança constante e com muita velocidade, criando, desse modo, um processo de suspensão e instabilidade nas suas categorias de valores e sentidos.

O que percebemos com essas características é que estamos na época da dúvida, da crise, da experimentação. Estamos em processo de desestabilização de um sistema ordenado, processo que, para Calabrese, pode ser o Neobarroco. Percebemos que estas releituras dos sentidos levam a muitos questionamentos, mas, principalmente, mexem com as categorias de valores. Diferente de outras épocas, estão produzindo o “excesso, metamorfose, instabilidade, caos” internamente. É importante ressaltar que o processo parte de dentro da estrutura. Traz uma grande característica que é o subjetivo e que tem como pressuposto desencadeador de análise as concepções pós-modernas. Ritmo e repetição compõem o elenco das características da pós-modernidade e também do chamado Neobarroco, assim como o sujeito fragmentado que já não observa mais a totalidade, mas sim o detalhe, o pormenor, o fragmento. Este, então, é o processo da formação do novo sujeito da nova valoração estética.

Observando novamente que, nesta pesquisa, estamos trabalhando com um sujeito semiótico, uma categoria de análise, e que apresentamos esta breve reflexão para apontar que, como diz Eco, “não se está negando a existência e a importância dos sujeitos empíricos individuais e materiais que, quando comunicam, obedecem

aos sistemas de significação e ao mesmo tempo os enriquecem, criticam e mudam”<sup>145</sup>. Mas que, em

semiótica não pode senão definir esses sujeitos no interior de seu quadro categorial, da mesma maneira que, falando dos referentes como conteúdos, não nega a existência das coisas individuais e dos estados reais do mundo, mas atribui suas verificações (e suas análises em termos de propriedades concretas, mutações, verdades e falsidades) a outros tipos de indagações<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> ECO, Umberto. *Tratado Geral da Semiótica*. Op. cit., p. 257.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 257.

## 2 A TRAVESSIA DA REPETIÇÃO, DO FRACTAL, DO FRAGMENTO E DO PORMENOR

A primeira noção que devemos esclarecer é a questão do ritmo atual. O conceito de ritmo, de Calabrese, foi extraído do conceito musical e significa um movimento ou uma cadência que se repete com regularidade ou não. Para o autor, o ritmo clássico era harmônico, tinha uma regularidade bem marcada e era carregado por uma única condução. Já o ritmo atual é de variação, de policentrismo, havendo uma irregularidade regulada. É visto ainda como ritmo insensato e isto nos remete aos valores barrocos. A ligação das características faz-nos pensar em parentescos, e é indiscutível a junção de ritmo e repetição: um não existe sem o outro.

Para Calabrese, estamos na estética da repetição e ela não significa um aspecto de má qualidade ou deformação do original. Afirma que a visão de que a obra de arte degenera com a reprodução, não é mais possível: “[...] uma atitude deste tipo é ao mesmo tempo confusa, ultrapassada e inadequada aos fenômenos da produção de objetos estéticos dos nossos dias”<sup>147</sup>.

É interessante apresentar aqui a estrutura da característica neobarroca da repetição vista por Calabrese. Vale lembrar que este autor trabalha sempre com a noção de processo comunicacional que envolve sujeitos, conteúdos, meios, códigos, e parte desta organização para construir o conceito. Para ele, há três noções de Repetição. A primeira é ligada à produção em série, a partir de uma matriz. Esta nos leva ao conceito de standardização e ao processo mecânico, que se desenvolveu com a Revolução Industrial. Esta noção também nos remete à questão econômica,

---

<sup>147</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 42.

pois é ela que propulsiona a produção. A segunda é a concernente à própria estrutura do produto. Por exemplo, em seriados televisivos, não se tem apenas a repetição das aventuras, mas se repetem os temas, os cenários. Nessa noção é fundamental a questão do tempo. E, para Calabrese, o tempo é utilizado como variação cronológica de séries televisivas, dividido em duas categorias: a *acumulação* e a *prossecução*.

Nesta segunda noção de repetição temos, então, o nosso primeiro encontro com o tempo. Ele, em uma série televisiva, pode ser de *acumulação*, o tempo relatado, onde as aventuras se desenrolam sem nunca pôr em dúvida o tempo integral da série. A de *prossecução*, onde cada episódio da série apresenta um objetivo final, e o tempo integral da série é sublimado pela lentíssima narrativa.

A segunda noção, além da divisão do tempo, também envolve outras três situações. O primeiro caso ocorre quando um protótipo é multiplicado em situações diversas, e nunca coloca em risco o tempo integral da série. No segundo, são produtos que nascem diferentes de um original e acabam idênticos, como exemplo, o *Incrível Hulk*, a *Guerra nas Estrelas*, *Dallas* e *Dinastia*. Observamos, nestes exemplos, a existência de um tempo integral na série, que pode ser posto em cheque, conforme vai se desenvolvendo a trama. O terceiro caso é ligado à Semiótica, pois envolve a repetição icônica: os heróis têm olhos azuis, mocinhas loiras, etc.; um modo temático, bons e maus, vida no campo, vida na cidade; e um modo narrativo de superfície, como os cenários-tipo, encenações-tipo, a perseguição, o beijo, etc.

A terceira noção de repetição é referente ao receptor, aquele que investe na esfera do consumo. Este pode ser *consolador*, consome por hábito; há o *culto*, aquele em que o telespectador participa dos espetáculos, exemplo *Rocky Horror Picture show*; e o terceiro é o da *síndrome do botão*, consiste na obsessiva mudança de canais.

Eco também teoriza acerca da questão do tempo, em especial o tempo na obra de arte e o tempo da série. Para o autor, quando está falando de tempo, ele se refere “em quantos sentidos o componente ‘tempo’ contribui para definir o nosso

relacionamentos com a arte”<sup>148</sup>. E como bem observa, sem discutir o que é arte e tampouco uma teoria do tempo na arte, apenas estabelece “em quantos sentidos é lícito falar de tempo na arte”. Para isto, o autor apresenta um esquema:

Tempo de expressão:

- a expressão se desenvolve no tempo;
- a expressão requer um tempo de percurso por parte do observador;
- a expressão requer um tempo de recomposição.

Tempo de conteúdo:

- tempo do enunciado;
- tempo da enunciação.

No primeiro, tempo de expressão, a expressão se desenvolve no tempo, o autor remete à idéia de consumo físico. Para ele, a obra de arte é um objeto e, como tal, independente de como as pessoas a consumem, vive no tempo como objeto físico que é. E isso compreende as artes conceituais também; são as que se concluem em um gesto, uma citação ou uma resposta mental. E todos são submetidos à lei da física do consumo.

O segundo item, a expressão requer um tempo, é a relação do fluxo sintagmático e o tempo de percurso da obra. Na relação do fluxo sintagmático, diz Eco, “a temporalidade concerne, antes de mais nada, ao modo pelo qual a expressão se desenvolve diante dos nossos olhos”<sup>149</sup>. Há diversas dinâmicas de percepção da expressão. Por exemplo, um filme se desenvolve no tempo como expressão e, também, fala de acontecimentos que se desenvolvem no tempo. Uma forma diversa se dá com a música ou com um *móvil*. Ou ainda: na música o tempo de expressão coincide com o tempo do consumo. Há também obras que são imóveis e, independente de seu conteúdo, elas requerem um tempo de “circunavegação”. Exemplos são as estátuas e as construções arquitetônicas em que os consumidores necessitam de um tempo mínimo para a “circunavegação”. A dimensão e os

---

<sup>148</sup> ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 110.

<sup>149</sup> Ibid., p. 112.

ornamentos acabam criando situações de observações, ampliando o tempo da observação.

Há obras que exigem um tempo de recomposição, como um quebra-cabeça, que exige um tempo operativo e manual, “uma intervenção manipuladora que deve tomar tempo”<sup>150</sup>. Assim, “não se consegue usufruir da obra se não se trabalha manipulando a expressão”<sup>151</sup>, pois o objeto não tem valor, o que valora é a interpretação, a execução ou manipulação do objeto.

Outro ponto do esquema é o tempo do conteúdo, dividido em tempo do enunciado e da enunciação. O tempo do enunciado não se refere apenas às artes, cujo conteúdo é uma narrativa temporal dos fatos, mas trata também de obras como a poesia, o cinema e a pintura, que contam um acontecimento e contam uma seqüência de acontecimentos: um antes e um depois. Por outro lado, o tempo da enunciação é o tempo de quem narra ou “fala”, seja um texto verbal ou visual. O tempo de enunciação é a forma como o autor conduz a sua obra, seja escrevendo muitas páginas para descrever uma paisagem, seja empregando muito tempo para impor um ritmo de leitura. Ou acelerando ou diminuindo o tempo da história. É interessante observar que, para Eco, é aqui que o autor constrói o seu leitor, quer seja um leitor ingênuo ou um leitor crítico. Muitos autores negociam com o leitor essa experiência. Exemplo é o livro de Agatha Christie, **O Assassino de Roger Ackroyde**, onde a autora conduz a uma série de previsões, todas destinadas a serem desmentidas, pois o assassino é o próprio narrador. Ao final do romance, o narrador diz ao leitor que o enganou e convida-o a uma segunda leitura. Assim, segundo Eco, estabelece-se o leitor ingênuo, a primeira leitura, e o leitor crítico, a releitura. Para o autor, esse tipo de obra é feita para “estimular uma dupla leitura e esse distanciamento temporal foi levado em consideração pela autora e pelo próprio texto”<sup>152</sup>.

Por fim, o tempo da série. “Aqui, independente da temporalidade da expressão (série televisiva) ou da temporalidade tanto do enunciado como da enunciação, entra em jogo uma sensibilidade temporal própria do espectador”<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 114.

<sup>151</sup> Ibid., p. 114.

<sup>152</sup> Ibid., p. 117.

<sup>153</sup> Ibid., p. 117.

Para Eco, a obra serial apresenta diversos tipos de temporalidade, como: a obra enuncia um percurso temporal e ele é “mascarado”; a obra faz o espectador sentir que ela se desenvolve no tempo, exemplo são as telenovelas onde o espectador sugere alterações no andamento da trama; a obra impõe um certo ritmo de leitura, determinando paradas e estabelecendo os pontos de expectativas; a obra impõe ao leitor recordar tudo o que já sabe de capítulos anteriores; no dialogismo, o tempo do espectador se transforma no tempo da sua competência de reconhecer as citações. “Quando um texto cita um texto anterior, este impõe ao receptor uma inspeção na própria competência intertextual e no próprio conhecimento do mundo (ou seja, em conjunto, na própria competência enciclopédica)”<sup>154</sup>, a isto chama-se *tempo da citação*.

Para Eco, com a série também surge um duplo leitor crítico (Leitor Modelo), aquele capaz de vivenciar a obra de duas maneiras. Vivencia primeiro o tempo do enunciado mais rapidamente; em segundo, mais lentamente, para revisitar as estratégias do discurso. Assim, para o autor, o conceito de temporalidade “se estende, do tempo do enunciado e do tempo da enunciação, ao tempo psicológico do consumidor e ao tempo histórico, ou seja, ao tempo da cultura”<sup>155</sup>.

Retornando ao conceito de Repetição. Assim como Calabrese, Eco também teorizou a respeito dela. Observamos que os dois partem do mesmo ponto para desenvolver a questão da repetição: o processo comunicacional. Eco diz que a pós-modernidade e os MCM trazem a característica da repetição e adverte que, com ela e em função de todos os elementos que ela possui, nós, muitas vezes, apresentamos e consumimos coisas como originais e diferentes, mas no fundo são repetições de estruturas que já conhecíamos. Para Eco, por exemplo, os Meios de Comunicação de Massa nos apresentam formas como originais, mas, na realidade, são repetições de formas conhecidas. Ele explica que, provavelmente, compramos os produtos com essas formas exatamente por isso.

Eco, ao teorizar acerca da estética contemporânea, diz que produções como o livro de Orwell (1984) nos apresentam uma discussão em dialética com a estética tradicional, onde ela, a discussão, se desenrola entre o prazer do “quê” e o prazer do

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 118.

<sup>155</sup> Ibid., p. 119.

“como”. Observa que, agora, o “como” é modesto e o “quê” mais do que sabido em razão das suas inúmeras referências/repetições. Porém, a natureza do “quê”, neste tipo de obra, nos impede de limitá-la à estética e nos remete ao “que se pretendia, antigamente, diante da impressão do sublime, que é diferente do belo”<sup>156</sup>. Para Eco, o que surpreende é, ao ler este tipo de obra, que o leitor não questiona por que a obra foi escrita, mas, sim, possa questionar que alguma coisa no gênero que foi escrito possa acontecer a ele.

Para o autor, esta nova vivência estética nos remete a Kant:

Então, como recordava Kant a respeito do prazer do sublime, não estamos gozando de uma regularidade sem lei, de uma finalidade sem objetivo, de um universal sem conceito e de um prazer sem interesse, mas sim da desproporção entre razão e imaginação, de alguma coisa que pertence (inquietantemente) às profundezas da nossa alma e não à superfície ou às profundezas do objeto<sup>157</sup>.

Em função desta discussão, Eco questiona a validade das categorias criadas pela sociologia para a literatura para identificar o que se intitulou “estética mais aristocrática”, porque, para o autor, frente a esta nova construção ou nova produção de textos, neste contemporâneo complexo, fica difícil identificar o agradável com o não-artístico.

Podemos ainda identificar o consolador com o que satisfaz o horizonte de expectativas do fruidor e que, portanto, não inova e não provoca? Ou, até mesmo, podemos ainda colocar de um lado o consolador, o não-inovador, o esperado, e de outro o inesperado, o informativo, o provocador, o que, em suma, produziria um prazer de ordem superior, e não banal? E que significa satisfazer ou provocar um horizonte de expectativas?<sup>158</sup>

Para o autor, então, este é o momento de se dirigir ao público, ao leitor, e não aos aspectos “objetivos” de um texto, pois é o conhecimento enciclopédico do público que irá reconhecer o que o texto apresenta. Nesta transposição deve-se reconhecer que este conhecimento é relativo ao “patrimônio do saber do público”, que nos propomos a traduzir como cultura. Eco, ainda, adverte que, se, nestas produções, não entendermos a relatividade das categorias que estão sendo usadas, corre-se o risco de não ganhar nada e perder tudo. Assim, observar a cultura, o momento e as formas como estas produções ou textos aconteceram é que é

<sup>156</sup> Ibid., p. 102.

<sup>157</sup> Ibid., p. 102.

<sup>158</sup> Ibid., p. 103.

pertinente para não se esgotar as análises estéticas, pois, do contrário, estas análises não poderão ser vistas como complementares, mas sim excludentes.

Eco, no texto *A inovação no seriado*<sup>159</sup>, finaliza-o com a seguinte questão: “O que teria a estética a dizer sobre o problema do seriado de televisão?”. E inicia este mesmo texto com um subtítulo: “O problema do seriado nos meios de comunicação de massa”. Para o autor, a resposta passa pelo que ele denomina “estética moderna”. Esta se firmou, para Eco, com o Maneirismo e se impôs definitivamente do Romantismo às posições das Vanguardas do século XX. Também adverte que, para a estética moderna, “obra de arte” é aquela onde o seu objeto se apresenta como único, isto é, não-repetível. Também é conceito desta estética a noção de original, entendendo originalidade como um modo de fazer que põe em crise as expectativas do leitor, que apresente uma nova imagem do mundo e que renove as experiências deste Leitor.

Esses conceitos, aplicados às obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, definiu-as como objetos produzidos em série, carregando-as com uma premissa extremamente pejorativa. Na realidade foram mais longe, a serialidade dos meios de comunicação de massa foi considerada mais negativa que a da indústria. Às produções em série foi negado qualquer valor artístico. Para Eco, para entender essa “natureza negativa” da série é necessário distinguir entre “produzir em série um objeto” e “produzir em série os conteúdos de expressões aparentemente diferentes”.

Outra questão desenvolvida por Eco diz respeito à valoração dos produtos em série da chamada “alta cultura”. A questão da valoração dos objetos produzidos em série foi resolvida, pela “cultura alta”, com a noção de artesanato. Assim, não se negou a estes um valor estético, mas agregou-se a idéia de uma “arte menor”. Com isso, esses objetos podem ser considerados “belos”, pois são repetições perfeitas de um mesmo tipo ou matriz, concebidos para terem uma função prática. Esse conceito, segundo Eco, foi obtido a partir da idéia dos gregos e romanos do *techné* ou *ars*, isto é, “a habilidade em construir objetos que funcionassem de modo ordenado e perfeito”<sup>160</sup>. Assim, os objetos reproduzidos pela indústria carregam valor e são

---

<sup>159</sup> Ibid., p.120-139.

<sup>160</sup> Ibid., p. 121.

reconhecidos como belos ou agradáveis, pois o valor de excelência era atribuído ao modelo e as suas reproduções carregavam o valor, pois não tentavam parecer originais. Eco lembra ainda que, para a estética moderna, muitas obras de arte podiam ser originais usando a produção em série. Exemplos: a arquitetura, com os materiais pré-fabricados, e a poesia tradicional, com o uso dos esquemas. Mas o principal destas obras é que elas pretendiam provocar a inovação ou a invenção; provocar uma reação do receptor. Com essas premissas, esses objetos ganhavam o caráter de artístico e, assim, não feriam a “cultura alta”, não desagradavam ou feriam ninguém e resolvia-se o caso das produções em série.

O problema, diz Eco, é quando surgem as obras que “fingem” ser diferentes, mas na realidade transmitem o mesmo conteúdo. É o caso das produções dos meios de comunicação de massa, “onde se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova, enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história”<sup>161</sup>. É essa repetição que foi considerada, segundo Eco, pela “cultura alta” como “serialidade degenerada e insidiosa”. Por outro lado, lembra o autor, este tipo de serialidade sempre esteve presente em muitas fases da produção artística do passado. Exemplos encontram-se na música destinada ao entretenimento, como o minueto; a *commedia dell’arte*, “onde, com base num esquema preestabelecido, os atores improvisavam, com variações mínimas, as suas representações que contavam sempre a mesma história”<sup>162</sup>.

A discussão, então, é refletir sobre em que medida o serial dos meios é diferente das formas artísticas do passado, e em que medida ele está apresentando formas de arte que levam a uma nova estética ou, como diz Eco, uma “estética pós-moderna”. Para isto, Eco elenca uma tipologia de repetição que os meios de comunicação de massa apresentam. Mas, primeiro, o autor esclarece a noção de repetição que devemos ter ao teorizar sobre o tema. Diz que devemos pensá-la tal e qual o dicionário corrente: “repetir” ou “dizer ou fazer alguma coisa de novo”. Lembrando: “de novo”, na noção de novamente. Na indústria, diz Eco, é fácil reconhecer a repetição,

[...] do ponto de vista da produção industrial de massa, definem-se como réplicas dois *tokens* ou ocorrências do mesmo *type*, dois objetos que,

---

<sup>161</sup> Ibid., p. 121.

<sup>162</sup> Ibid., p. 121.

para uma pessoa normal com exigências normais, na ausência de imperfeições evidentes, dê no mesmo escolher entre uma réplica ou outra. São réplicas do mesmo tipo duas cópias de um filme ou de um livro<sup>163</sup>.

A teorização que é pertinente, diz Eco, é com relação às produções que à primeira vista não parecem iguais a qualquer outra coisa. “[...] São os casos em que alguma coisa nos é apresentada (e vendida) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso”<sup>164</sup>.

A retomada, o decalque, a série, a saga e o dialogismo intertextual são as formas de repetições que o autor apresenta como exemplos da repetição que ocorre nos meios de comunicação de massa. A retomada nada mais é do que a continuação de um tema de sucesso. A retomada é uma decisão comercial e é ocasional o fato da continuação ser melhor ou não do que o primeiro. O decalque é reformular uma história de sucesso sem informar. Quando o decalque é explícito ele é um *remake*, mas na maioria dos casos ele pode ser considerado um plágio.

A série, por sua vez, é a repetição da estrutura narrativa, onde há uma situação fixa e um número fixo de personagens principais e em torno deste gravitam situações e personagens secundários que mudam. Segundo Eco, são estes últimos que dão a sensação de que a história seguinte é diferente da anterior. A série pode ser considerada consolativa, porque o leitor consegue prever o que irá acontecer e “saboreia” a previsão.

Na série, o leitor que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas [...]. A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o *retorno do idêntico*, superficialmente mascarado<sup>165</sup>.

Há variações nas séries. Tem a estrutura em *flash-back*, onde se volta ao passado para contar situações do personagem. A estrutura em espiral, onde aparentemente sempre acontece a mesma coisa, mas a cada repetição há um enriquecimento do personagem. Por fim, a estrutura motivada pela natureza do ator.

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 122.

<sup>164</sup> Ibid., p. 122.

<sup>165</sup> Ibid., p. 123.

São atores tão personalizados em alguns personagens, que, muitas vezes, por mais que o ator se esforce, o público sempre o reconhece na mesma maneira.

A Saga é uma série mascarada. Ela conta a história de envelhecimento de um personagem. Diferente da série, pois os personagens mudam conforme vão envelhecendo, ela repete, com o passar do tempo, na realidade, a mesma história, a mesma estrutura narrativa. Por fim, o dialogismo intertextual<sup>166</sup>, que se caracteriza por uma situação complexa, pois ele remete à repetição que entrelaça várias estratégias de repetições. Não se refere a uma obra única, como a novela, ou um filme, mas sim de “textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame”<sup>167</sup>. Exige-se, então, uma enciclopédia intertextual, parecido com o que acontecia com a arte experimental, que presumia a existência do leitor modelo culturalmente muito elevado. Há algumas variações de dialogismo encontrados nas séries. O primeiro é quando a citação é imperceptível, em que o autor sabe, mas o leitor não, isto é o plágio. Há também a paródia ou a homenagem, a citação irônica, e, também, a obra que fala de si própria, ironiza-se a si mesmo, procedimento muito comum hoje nos meios de comunicação de massa.

O dialogismo<sup>168</sup>, nesta perspectiva, será caracterizado pela presença de leitores de segundo nível. Esses seriam os leitores com a capacidade de reconhecer todas as referências e as citações. Muito embora, como observa Eco, o leitor ingênuo, aquele que, por outro lado, não reconhece todas as citações, acaba superando a sua frustração e se transforma em crítico ao apreciar o modo como foi passado para trás. E, muitas vezes, os próprios meios de comunicação de massa produzem ou reforçam as informações referentes aos textos citados para suprir a enciclopédia do leitor.

Eco propõe, então, a leitura, sob uma estética moderna, das suas tipologias de repetições, para dar um valor estético a estas produções, já que, obedecendo às características da estética moderna, nada impede que a serialidade possa ter valor

---

<sup>166</sup> É importante esclarecer que não iremos aprofundar a teorização sobre intertextualidade. Aqui ela é vista apenas como uma das formas de repetição proposta por Eco.

<sup>167</sup> ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Op. cit., p. 127.

<sup>168</sup> Este conceito foi bastante trabalhado por: FRANÇOIS, Frederic. Dialogismo e Romance, ou Bakhtin visto através de Dostoievski. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin** – Dialogismo e Construção de Sentido. Campinas: Unicamp, 1997. p. 187-208.

estético. Lembra também que uma mensagem esteticamente *bem organizada*, segundo o padrão estético moderno:

- deve realizar-se uma dialética entre ordem e novidade, ou seja, entre esquematismo e inovação;
- essa dialética deve ser percebida pelo destinatário. Ele não só deve captar os conteúdos da mensagem como deve captar *o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos*<sup>169</sup>.

Seguindo estas premissas, a retomada pode ser realizada com ingenuidade ou com ironia. A ingenuidade ou a ironia são características e critérios estéticos estabelecidos para as valorações modernas. Elas também caracterizam critérios e noções de arte para uma crítica rica e complexa da repetição proposta. Assim, a retomada pode ser valorada com valor estético a partir do reconhecimento do jogo da ironia ou não estabelecido na produção da retomada.

Neste mesmo processo de valoração pode ser analisada a série. Para Eco, toda série constrói e pressupõe um duplo Leitor-Modelo<sup>170</sup> ou leitor de segundo nível. O primeiro é aquele que se deixa seduzir pelas estratégias do autor; o outro avalia a obra como um produto estético e avalia as estratégias do autor em transformá-lo justamente em leitor de primeiro nível. E é este leitor que se empolga com as estratégias das variações que o autor propõe para a serialidade parecer sempre diferente perante o mesmo. Estas séries tanto podem ser sofisticadas, em termos de variações, como podem ser banais. Elas tanto podem ser produzidas para entretenimento ou gastronômicas, como para uma avaliação crítica. Por outro lado, são os leitores que terão a autonomia para se transformarem em críticos ou ingênuos, querendo ou não vencer os desafios de reconhecerem as variações e observarem criticamente ou não uma estrutura serial.

As séries, muitas vezes, diz Eco, arriscam tudo no leitor crítico e são estes que passam a valorá-las esteticamente. Muitas vezes o valor recai no esquema-

---

<sup>169</sup> ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Op cit, p. 129.

<sup>170</sup> O conceito de leitor-modelo não será desenvolvido aqui. Para este texto abordaremos a noção de sujeito como uma categoria mais ampla, trabalharemos a partir de Benjamin com a noção do novo sujeito até chegar a Calabrese com a noção de um sujeito complexo e que deve ter uma nova habilidade para absorver cultura. Para saber mais sobre leitor-modelo, indicamos: ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

gravata: “nada é mais ‘serial’ do que o esquema-gravata, e contudo nada é mais personalizante do que uma gravata”<sup>171</sup>. E é a enorme variação entre a estética esquema-gravata e o alto valor artístico do serial inovador que produzirá um *continuum* de estratégias. São múltiplas as variações possíveis de serem combinadas a partir deste processo. Para Eco, o problema da estética do serial não é reconhecer ou não as variações, mas, antes, é reconhecer que o valor artístico e o valor estético destas produções só poderão ser dados a partir da análise do tecido cultural onde elas estão inseridas.

Existe uma estética das formas seriais que não deve caminhar separada de uma sensibilidade histórica e antropológica pelas diferentes formas que em tempos e países diversos a dialética entre repetitividade e inovação assumem. [...] Enquanto onde nós vemos inovação, talvez em formas seriais do passado ocidental, os usuários originais não estavam absolutamente interessados nesse aspecto e, inversamente, apreciavam a recorrência do esquema<sup>172</sup>.

Eco observa ainda que, para confirmar a afirmação ou a valoração, a *Comédia Humana*, de Balzac, representa “um bom exemplo da saga ramificada”, tanto quanto *Dallas* (série norte-americana). Para Eco, Balzac é esteticamente mais interessante, muito embora afirme: ambas usam o mesmo esquema narrativo.

Por fim, o dialogismo intertextual. Para o autor, o dialogismo é o que menos precisa ser explicado, pois ele já nasceu no “âmbito de uma reflexão, estética e semiótica ao mesmo tempo, sobre a arte chamada alta”<sup>173</sup>. Muitos exemplos já são encontrados nas produções dos meios de comunicação de massa e também na produção popular. Exemplo típico desse procedimento de dialogismo encontra-se na arte “dita” pós-moderna, que é o reconhecimento da citação entre aspas. As aspas são inseridas para o leitor reconhecer um texto diferente daquele da trama que está sendo desenvolvida. Um dos riscos, diz Eco, “é o de não conseguir pôr em evidência as aspas, de modo que o que é citado – e muitas vezes cita-se não a arte mas o *Kitsch* – é recebido pelo leitor ingênuo de primeiro nível como invenção original e não como citação irônica”<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Op. cit., p. 130.

<sup>172</sup> Ibid., p. 131.

<sup>173</sup> Ibid., p. 131.

<sup>174</sup> Ibid., p. 131.

O exemplo que o autor apresenta para essa situação é o filme *ET*. Há neste filme uma citação. O filme *ET*, de Spielberg, faz uma homenagem a um outro filme: *O império contra-ataca*, de Lucas. O diretor insere uma cena onde o *ET* é levado a um *halloween* e lá encontra um gnomo, Yoda, que é um personagem do filme de Lucas. Aqui, se o espectador não souber da origem da produção dos filmes, não conseguirá entender o que aconteceu, mas de qualquer maneira sentiu o prazer do filme. Porém, fica ao leitor de segundo nível, conhecedor do mundo e dos textos, reconhecer a homenagem, a paródia ou a ironia na inserção de dialogismo nos textos.

Para concluir esta “tentativa” de aproximação entre a construção de valor proposto pela estética moderna e a arte dita serial, Eco aponta:

- primeiro: cada repetição apresentada aqui pode ser encontrada na história da criatividade artística. O plágio, a citação, a paródia, a retomada irônica, o jogo intertextual são exemplos da tradição artístico-literária;
- segundo: muita arte foi e é serial. O conceito de originalidade nasceu no romantismo, pois a arte clássica era plena de serial;
- terceiro: o mesmo procedimento serial pode produzir excelência ou banalidade; ainda, diz Eco, “uma tipologia da repetição não fornece os critérios para estabelecer diferenças de valor estético”<sup>175</sup>;
- por fim, será aceitando que os vários tipos de repetição formam constantes do procedimento artístico que se poderá estabelecer e produzir critérios de valor a partir desses mesmos procedimentos.

Mas essas são considerações que poderão ser observadas sob a ótica moderna de ordem e inovação. Para Eco, ao se teorizar sobre a série, temos que ser mais radicais e pensar em uma noção de estética que não fique reduzida às categorias “moderno-tradicionais”<sup>176</sup>.

Como pensá-la? Para o autor, o serial traz uma nova questão: se, sob o olhar da estética moderna para valorar a serialidade usa-se o conceito de “infinidade

---

<sup>175</sup> Ibid., p. 133.

<sup>176</sup> Expressão produzida pelo próprio autor: ECO, Umberto. Ibid.

do texto”, agora o problema é verificar que dentro do próprio esquema se possa variar ao infinito. Então, se antes se observava as variações das séries dentro de um esquema, agora é o próprio esquema que está produzindo variações e, nesse processo, há todas as características de repetição e pouquíssimas de inovação. Assim, a série inaugura uma nova estética ou, pelo menos, uma nova forma de se pensar a estética. Para Eco,

o que aqui é celebrado é uma espécie de vitória da vida sobre a arte, tendo como resultado paradoxal que a era da eletrônica, ao invés de acentuar o fenômeno do choque, da interrupção, da novidade e da frustração das expectativas, produziria um retorno do *continuum*, do que é cíclico, periódico, regular<sup>177</sup>.

O que se tem é uma nova proposta para pensar estas produções: se antes a valoração ainda era pensada entre repetição-inovação/esquema-variação, agora a ênfase recai sobre “o nó inextricável” do mesmo esquema; porém, a variação não influi no esquema e muito pouco ocorre o contrário. Para Eco, estamos frente a uma nova sensibilidade estética.

Triunfo de uma estrutura de encaixes independentes, que vai ao encontro das exigências – primeiro receadas, depois realisticamente reconhecidas como dado de fato, agora finalmente proclamadas como nova condição de esteticidade – do “consumo na distração” [...] <sup>178</sup>.

Para Eco, não devemos ser ingênuos e acreditar que os autores não enxerguem o quanto há de comercial e “gastronômico” em propor histórias que contam sempre a mesma coisa e sempre se fecham circularmente; o detalhe é que, com o seriado, deve-se conceber uma audiência capaz de fruir a produção desse modo. E só assim pode-se se pensar em nova estética. Pensar o seriado, não mais como um parente pobre da arte, mas uma forma de arte que satisfaz uma nova audiência, uma nova sensibilidade estética.

Uma das respostas apontadas por Eco é o Neobarroco de Calabrese. A base do Neobarroco é segmentar os componentes de um texto e codificá-los para estabelecer um sistema de invariantes. Tudo o que não encaixa é tido como “variáveis independentes” e, sob esta ótica, nos seriados, essas variáveis não são as mais visíveis, mas são as microscópicas. “[...] Como uma solução homeopática onde

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 134.

<sup>178</sup> Ibid., p. 136.

a porção é bem mais potente quando por sucessivas manipulações, as partículas do produto medicinal quase desaparecem”<sup>179</sup>. E essa é uma estética neobarroca, que funciona não apenas nos produtos cultos, “mas também e principalmente nos mais aviltados”<sup>180</sup>, diz Eco. Como a série dos meios de comunicação de massa.

Para esta nova estética, Calabrese aponta a existência de uma nova postura ou nova configuração da cultura. Para ele, é pensá-la a partir da noção da complexidade e não apenas no âmbito da emissão, mas, principalmente, repensar a recepção<sup>181</sup>. Trabalhar com uma nova ordem estética a partir da recepção, compreendendo-a mais ativa, porém com uma visão fragmentada ou com um pensamento fractal. Para Calabrese,

em sentido intuitivo, entende-se por “fractal” qualquer coisa cuja forma seja extremamente irregular, extremamente interrompida ou descontínua, seja qual for a escala em que a examinemos. Um “objecto fractal” é, pois, um objecto físico (natural ou artificial) que mostra intuitivamente uma forma fractal<sup>182</sup>.

Para o autor, o fractal é uma das produções teóricas das disciplinas científicas, como a cartografia, a hidrologia, a botânica, a anatomia, a informática, entre outras, em que o resultado de suas produções altera a percepção dos fractais e carregam-no ao limiar da estética e das comunicações de massa. Há, para este processo, três propriedades que recebem uma valorização estética e que fazem a ligação disciplinar acontecer. A primeira, é o seu caráter *casual*, mas não no sentido de impossibilidade de previsão, antes, sim, no significado científico de pseudo-aleatoriedade, como é definido nos cálculos das probabilidades em que é artificialmente introduzido em qualquer sistema simulado. Então, o acaso acaba sempre sendo ordenado e previsto estatisticamente. A segunda, é o seu caráter *escalante*. Isto é, o objeto fractal tem uma forma ou uma estrutura irregular, mas esta se repete sempre quase igual “tanto no conjunto como nas suas partes”, observa Calabrese. E a terceira, é o seu caráter *teragónico*. O fractal tem sempre uma forma poligonal monstruosa.

---

<sup>179</sup> Ibid., p. 135.

<sup>180</sup> Ibid., p.135.

<sup>181</sup> As questões de recepção são muito trabalhadas junto aos Estudos Culturais. Na perspectiva deste estudo serão propostas somente no viés semiótico-metodológico.

<sup>182</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 135.

Os fractais são “monstros particulares”<sup>183</sup>, que possuem uma elevadíssima fragmentação figurativa, são dotados de ritmo e repetitividade escalar, mesmo na sua irregularidade. E são monstros cuja forma se deve ao acaso, “mas só como variáveis equiprováveis de um sistema ordenado. Poderia então dizer-se que também as formas descontínuas casuais e de dimensão de investimento de valor”<sup>184</sup>. Para o autor, há períodos em que eles sofrem um tratamento de “desfavor” e, noutros, atribuem-lhes o “epíteto de belas”. E, ainda, essas três propriedades pertencem a uma mesma área estética.

Para Calabrese, temos também que recordar que a turbulência é uma das formas em que o caos se apresenta e que, por outro lado, ambos compõem a noção da complexidade e podem ser aplicados a qualquer fenómeno comunicativo ou qualquer fenómeno cultural.

Para o desenvolvimento das nossas metáforas culturais podemos então concluir que qualquer fenómeno comunicativo (ou qualquer fenómeno cultural) que tenha ou uma geometria irregular ou uma turbulência no próprio fluxo é um fenómeno caótico. Não só objectos, portanto, mas também o seu processo de produção e de recepção<sup>185</sup>.

Para o autor, na cultura contemporânea, facilmente se identifica o fractal, também a turbulência e o caos. “Objetos fractais, produções comunicativas irregulares, fluxos turbulentos constituem o horizonte de uma estética irregular e de dimensão fractal”<sup>186</sup>.

Porém, Calabrese sinaliza que esta nova valoração estética, a produzida pelo fractal, só torna o fractal em “objeto estético” quando há uma valorização de um sujeito<sup>187</sup>, individual ou coletivo, e esta valoração passa pelo carácter estético do maravilhoso. Para Calabrese, as obras que se propõem a essa valoração estética constituem-se de uma versão sofisticada e tecnológica do caleidoscópio. É um objeto que tem “por definição surpreendente” em certas épocas; em outras não. São então os sujeitos ou o coletivo que fazem a valoração. A estética do fractal pode ser vista em muitos artistas que buscam objetos descontínuos como materiais para a

---

<sup>183</sup> Esta denominação é dada pelo próprio Calabrese

<sup>184</sup> Ibid., p. 138.

<sup>185</sup> Ibid., p. 140.

<sup>186</sup> Ibid., p. 140.

<sup>187</sup> Lembrando sempre que não aprofundamos a teorização sobre o conceito sujeito, aqui ele é apresentado como sujeito semiótico-metodológico.

arte. Há obras que utilizam como suporte um écran quer televisivo ou de computador; ou ainda as produções sonoras fragmentadas, como o americano John Cage e a sua musicalidade minimalista.

Mas há produções deste gênero também nas comunicações de massa. Exemplos são as vinhetas ou siglas televisivas que utilizam a abstração da imagem até gerar um efeito caótico. Para Calabrese, a própria inserção da publicidade televisiva é um processo caótico, onde a introdução da publicidade interrompe a emissão. Com isto, esta última já é produzida numa dimensão traduzida. Há, também, nas grandes produções cinematográficas, a utilização de efeitos de realidade. Com os fractais é possível produzir imagens como se fossem a própria natureza: costas irregulares, superfícies de planetas, árvores, florestas, sistemas de nuvens, etc. “Em geral, todos os filmes de ficção científica utilizam a produção fractal computadorizada de imagens, que resultam muito menos trucadas do que adoptando grandes cenografias no estúdio”<sup>188</sup>.

Para Calabrese, a turbulência e a regularidade “governam” a produção de objetos com valor estético em quase todos os níveis de sofisticação cultural, passando pelas práticas dos meios de comunicação até as galerias de arte ou das salas de concertos. Porém, o que há de novo, realmente, neste “horizonte estético fractal”, é a nova estética no âmbito da recepção. Segundo Calabrese, estaríamos no conceito de “consumo produtivo”:

Por consumo produtivo, pelo menos apoiando-nos nas diversas formulações sociológicas que dele se propõem, entende-se uma forma de consumo que não permanece passiva, mas que, no próprio acto de consumir um objecto cultural, produz uma interpretação que muda a própria natureza do objecto. Por exemplo, um consumo particularmente lúdico dos chamados “filmes trampa” (precedentemente vituperados enquanto muito aquém da qualidade dos filmes de gênero) pode transformar esses filmes noutra tipo de espetáculo<sup>189</sup>.

Esse novo comportamento da recepção é nominado por Calabrese como “um modo neobarroco” ou também como manifestação “efêmera”. São recepções não-passivas, repetitivas, descontínuas, recortadas, que fragmentam o fluxo da ação. São ações de fracionamento do fluxo comunicativo, ligadas a uma nova

---

<sup>188</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit, p. 148.

<sup>189</sup> Ibid., p. 143.

recepção estética. Exemplo desse comportamento é a “síndrome do botão”<sup>190</sup>, onde o telespectador já não consegue permanecer em um mesmo canal, mas salta de canal para canal de forma, até mesmo, obsessiva, formando o que Calabrese chama de palimpsesto individual. O palimpsesto é o resultado, a soma, de várias imagens fragmentadas.

Obtém-se provavelmente uma recepção que já não segue uma interpretação linear dos textos, porque o texto obtido é completamente diverso, e funciona por ocasionais, rapidíssimas e também casuais abordagens de imagens, mais do que de conteúdo completos. Uma recepção descontínua deste tipo, que se torna uma colagem de fragmentos, pode igualmente transformar-se num comportamento estético, que lota o micropalimpsesto obtido com novos significados e novos valores<sup>191</sup>.

Para Calabrese, funda-se, então, uma ordem nova de comunicação. Esta destrói a ordem chamada normal da comunicação e propõe uma nova percepção, ou, como Calabrese anuncia, “uma espécie de mutação perceptiva”, onde a percepção tradicional, estática, já não dá conta desta nova realidade das produções e recepções das comunicações de massa. Necessita-se agora de uma nova “destreza perceptiva” e de mais velocidade. Para Calabrese, esta seria a estética do caos, que dá conta das produções contemporânea, e que, segundo o autor, é mais adequada “às jovens gerações, fisiologicamente dotadas de mecanismos necessários para a sua realização e compreensão”<sup>192</sup>. Para Calabrese, esta última observação é provocativa, pois nos leva a perguntar se as mudanças dos valores estéticos também estariam ligadas às mudanças generacionais. Aqui lembramos de Benjamin que, bem antes de toda as discussões sobre o novo receptor, já falava de um novo sujeito e de uma nova percepção da recepção: o sujeito que absorve cultura distraidamente e que requer uma nova percepção, até mesmo física, deste novo sujeito.

Para o autor, como já observamos no primeiro capítulo, a obra de arte, quando se depara com a era da técnica, despoja-se do seu sentido cultural, mítico, perde sua condição de única e exige uma nova percepção, uma nova forma de observá-la. Agora a produção em série exige um sujeito coletivo. Este não tem o mínimo de concentração que a arte exige. É um sujeito que se relaciona com ela de

<sup>190</sup> Já observamos, no início do capítulo, como uma das formas de repetições, na esfera da recepção.

<sup>191</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 144.

<sup>192</sup> Ibid., p. 144.

forma fugaz, meio desligado e até de indiferença, que acaba entrando em conflito com a atitude contemplativa que a aura exige. Por outro lado, é um sujeito livre, independente, e que valora a obra de forma diferenciada. Agora a obra perde a noção de distância, de inigualável e de inatingível. O sujeito da era técnica constrói a estética a partir da proximidade, da não-ambigüidade; a arte é absorvida sem choque, sem distância. Para Benjamin, o sujeito de comportamento distraído é o sujeito do tempo da técnica e cujo comportamento frente à arte é de diversão ou entretenimento; é um crítico distraído que valora a partir da sua rotina, pelo seu cotidiano. É um receptor que precisa recriar a sua fruição a partir das novas relações que estabelece com a máquina, com a imagem, com os fragmentos que a velocidade tecnológica apresenta em uma cidade.

Neste viés de leitura encontramos o fragmento e o pormenor, que, segundo Calabrese, ajudarão a compor a estética desse novo sujeito, seja pelo corte ou pela ruptura. Para entender esses procedimentos, devemos explicá-los na sua origem. O autor explica que, para transpormos diferenças teóricas, é preciso apresentar algumas premissas para demonstrar que, a partir de um determinado nível semântico, há base para poder articular diferentes léxicos, como é o caso da noção de pormenor e fragmento, pois com esses conceitos pretende-se não apenas demonstrar as práticas de análises ou de produção de sentido, mas também como eles podem ser vistos como efeitos estéticos, e observá-los a partir das produções e recepções dos meios de comunicação de massa.

Para o autor, o pormenor e o fragmento apresentam a possibilidade de teorizar e de experienciar a nova vivência estética do receptor, pois esses, o pormenor e o fragmento, são motivadores de uma manifestação e também de um investimento de valor. O valor, segundo Calabrese, até pode versar apenas à obra, mas o seu critério de formação reside na estratégia e na valoração utilizada pelo sujeito; também os observando como níveis de codificação dos textos visuais, em especial os textos icônicos dos fragmentos, onde nos níveis topológicos se pode encontrar duplas metonímias com funções de identificações: a asa da xícara identifica a xícara; a lata de leite em pó identifica o leite; as passas da uva identificam a videira.

Para compreender a estratégia é preciso conhecer a etimologia dos termos. O termo pormenor pode ser lido como detalhe. Detalhe vem do francês renascentista, com base no latim, “*de-tail*”, isto é “talhar de”. Pressupõe então um sujeito que talha, corta um objeto. Para Calabrese, “na palavra se manifesta um programa de acção interno: a acção que mudará a relação entre sujeito e objeto do talho”<sup>193</sup>. Para o autor, a preposição “de” remete à idéia de um inteiro e de que um talho foi realizado. O verbo “talhar” foca a ação do sujeito; um detalhe é dado pela ação de um sujeito. O detalhe é definido pela ação do sujeito sobre um inteiro. Essa ação é motivada pelo olhar do sujeito. É como se o sujeito usa o recurso do *zoom*. A idéia de aproximar, para ver melhor, um pedaço do todo. Isto sugere a existência de um corte. Com isto muda a relação entre sujeito e objeto. O detalhe depende do ponto de vista do sujeito, da ação do sujeito. “Quando se lê um inteiro pelo detalhe torna-se claro que o objetivo é uma espécie de ver mais”<sup>194</sup>. Importante também é saber que o detalhe reconstitui todo o sistema.

De acordo com Calabrese, quando se “lê” um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objetivo é uma espécie de “ver mais” no interior do “todo”. Até a ponto de descobrir características do inteiro, não-observáveis “à primeira vista”. Assim, a função do pormenor ou detalhe é a de reconstituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo leis ou detalhes que, antes da intervenção do sujeito, não se revelavam. A partir do detalhe pode-se retornar ao inteiro, pois o pormenor depende de uma ação explícita de um sujeito sobre um objeto. Fica clara a intenção de “ver mais”.

Diverso é o fragmento. Fragmento deriva do latim *frangere*, ou seja, “quebrar”. De *frangere* também derivam fração e fratura. Todos esses vocábulos remetem à idéia de que constituem parte em relação a um todo. Calabrese explica que a fração é um ato divisório, assim como a fratura, é uma “potencialidade de rotura não necessariamente definitiva”. Portanto, o fragmento remete antes à idéia de um objeto e após a noção de sujeito. Então, diferente do detalhe, o fragmento, embora pertencesse a um inteiro, agora, após a fratura, a quebra não contempla mais a presença do todo. O fragmento não é definido, mas, antes, observado pelo sujeito.

---

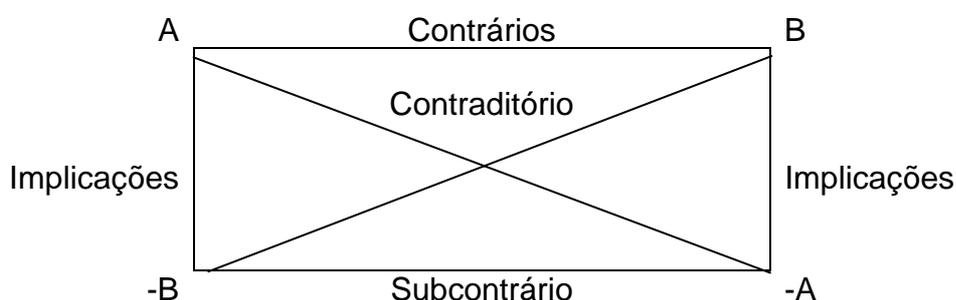
<sup>193</sup> Ibid., p. 86.

<sup>194</sup> Ibid., p. 99.

Outro ponto de vista importante é que, se no detalhe o sujeito aproximava para ver melhor e conseguia voltar ao inteiro, agora, no fragmento, não há como fazer a reconstituição do inteiro, mas sim reconstruir e sempre pela linha da hipótese. Na realidade, enquanto os pormenores são utilizados para ver detalhadamente um inteiro, os fragmentos são matérias novas. “O fragmento mantém a forma fractal, mas não é reconduzido ao inteiro e sim mantém uma nova forma autônoma”<sup>195</sup>.

Para Calabrese, o detalhe é pensado como uma porção do conjunto que permite, diante de uma ação do sujeito para chegar mais perto, reler o “sistema global” de que foi “provisoriamente extraído”. O fragmento, por outro lado, remete à idéia de uma porção “que reenvia para um sistema suposto como ausente”. O fragmento carrega a noção de que o tempo destruiu o inteiro e só restaram pedaços para poder reconstruí-los. Segundo o autor, com essa teorização consegue-se sustentar o uso do fragmento e do pormenor como prática analítica que contempla uma pressuposição de valor, logo, estético.

Para compreender o fragmento e o pormenor como categoria de apreciação estética, Calabrese utiliza-se do quadrado semiótico<sup>196</sup> de Greimas. Esse quadrado é um esquema lógico com quatro posições; configurado segundo dois eixos de termos contrários (horizontais), dois termos contraditórios (diagonais) e dois de implicações (verticais)<sup>197</sup>:



Para trazê-lo ao processo estético, partindo do par parte/todo e utilizando os conceitos de fragmento e pormenor, Calabrese reconstrói o quadrado. Para uma

<sup>195</sup> Ibid., p. 101.

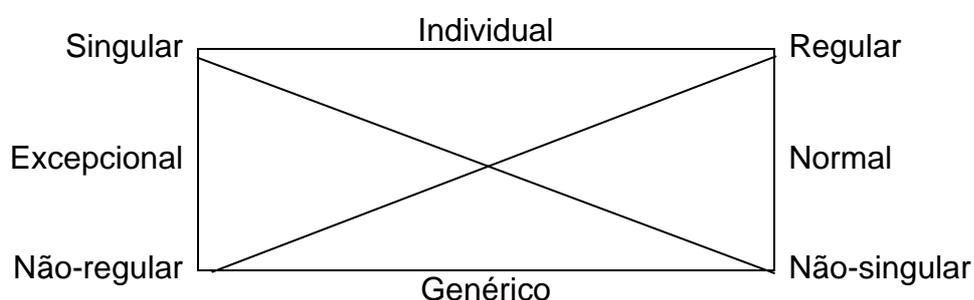
<sup>196</sup> Este quadrado semiótico, Greimas recupera da filosofia clássica de Apuléio e este esquema lógico será aqui apenas utilizado a partir das leituras de Calabrese.

<sup>197</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 36.

avaliação estética, “no caso do pormenor, de facto, teremos uma tendência para sobreavaliar o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema: o detalhe então, por assim dizer, ‘excepcionalizado’”<sup>198</sup>. No fragmento ocorre o contrário, segundo o autor. Pelo fato dele ocorrer por acidente, agora pela hipótese tenta-se reconstruir o todo e reconduzi-lo a uma “normalidade”. Assim, temos “excepcionalidade” contra “normalidade”; duas posições do quadrado ou duas categorias para exercer o uso do pormenor e fragmento.

Para aprofundar a construção estética a partir do quadrado semiótico, Calabrese propõe uma metáfora científica. Trabalhando com os eixos de ordenadas e abscissas para formar uma função, retiradas da matemática aplicadas à topologia, o autor utiliza a noção dos pontos regulares, para aqueles que obedecem, apenas e somente, à sua lei da função representada pela curva. E pontos singulares, àqueles pontos que, embora obedeçam às leis da função, também seguem uma outra função estabelecida. Temos então as regularidades e as singularidades, categorias também aplicadas aos fenômenos culturais, segundo Calabrese.

Com essas quatro categorias pode-se, então, organizar o quadrado semiótico para uma orientação estética a partir dos conceitos de pormenor e fragmento. Calabrese inicia pelos termos: singular e regular; para ele, esses são os contrários principais que geram os contraditórios: não-singular e não-regular. O não-regular com o singular formam o excepcional; o regular e o não-singular formam a normalidade.



Com base no quadrado, analisa-se a estratégia do pormenor e do fragmento. O pormenor é uma operação de passar um fenômeno da individualidade para a excepcionalidade, da polaridade singular regular para: singular, não-regular,

<sup>198</sup> Ibid., p. 92.

pois o detalhe traz a noção de “pôr em relevo”, ser excepcional. Diferente é o fragmento que faz o caminho inverso. Ele surge como excepcional, mas o que se busca é uma normalidade, a origem do sistema ou fenômeno do qual o fragmento fazia parte.

Mas, como valorar a partir da combinação excepcional ou normal, pois “em si e por si” não são necessariamente dotadas de valor estético? Para Calabrese, a resposta passa pela aprovação ou reprovação de um sujeito, individual ou coletivo. Exemplos claros da proposição de Calabrese são as vanguardas do início do século XX, que contribuíram para a valorização da excepcionalidade contra a normalidade. Também nos filmes de ação ou no jornalismo impresso ou televisivo encontramos exemplos da busca do detalhe ou do pormenor para transformá-los cada vez mais autônomos, deixando para trás o inteiro. São os casos das matérias, sensacionalistas ou não, que buscam apenas um detalhe, deixando a integralidade da informação fora da produção da notícia. No cinema também temos exemplos, como o filme *Blow Up*, de Antonioni. Neste filme o detalhe de um crime foi descoberto por acaso por um fotógrafo e esse detalhe se torna excepcionalidade, não deixando o filme regressar ao conjunto, ao inteiro.

As telenovelas também são exemplos de produção estética de valorização do detalhe. Nelas há uma dilatação do tempo, no âmbito do conteúdo narrativo, e os detalhes trabalham e avançam para a sua “autonomização”, toda a trama avança por pormenores minúsculos.

Por outro lado, a estética do fragmento também encontra lastro nos meios de comunicação de massa. Exemplos são os programas de domingo à tarde, que apresentam uma produção fragmentada, mas que sempre são reconduzidas a uma “recomposição final” pelo apresentador. Isto significa, diz Calabrese, que nos encontramos frente a um modelo tradicional: o fragmento é reconduzido ao próprio inteiro. Há uma outra possibilidade. O exemplo é o filme *True Stories*, de David Byrne, que juntou uma variedade de recortes de jornais que falavam de fatos da vida cotidiano dos americanos, sem qualquer relação entre si, e filmou-os. O filme reunificou-os, mas essa reunificação se dá pela voz, rosto ou o próprio David Byrne,

pois não há moldura ou trama para agrupá-los. A reunificação se dá na justaposição dos pedaços e “o prazer está na descrição sem unicidade”<sup>199</sup>.

Há também na estética do fragmento a noção de “espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso”. Exemplo dessa construção é o texto de Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Com isso, “o fragmento como matéria criativa corresponde também a uma exigência formal e de conteúdo. Formal: exprimir o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo a escrita. De conteúdo, evitar a ordem das conexões, afastar para longe o ‘monstro da totalidade’”<sup>200</sup>.

O fragmento é então autônomo, muito embora seja importante dizer que, quando uma obra se propõe a ser obra fragmentária, a valoração é diferente, pois a tônica recai sobre a irregularidade, tem o sentido de “estar em pedaços”. Assim, o que se tem é que, em uma obra, “a suspensão da fragmentaridade bloqueia o caminho para o normal e deixa intacto o excepcional: a autonomia do pormenor faz, pelo contrário, que se torne hiperexcepcional o normal. O sistema estético que dele deriva é um sistema eternamente em excitação”<sup>201</sup>.

Mas toda essa teorização dá conta de uma ponta: a base da produção. É relevante também apresentar a outra relação, a que se situa na esfera da recepção. Como Calabrese já havia observado, também há uma valoração estética, do fragmento e do pormenor, realizada na recepção, na forma como o sujeito ou o fruidor absorve as produções.

Para Calabrese, há duas estéticas da recepção. A primeira é a chamada “estética da alta-definição”, “e direi que se trata de uma valorização do prazer da perfeita reprodução técnica de uma obra”<sup>202</sup>. Para o autor, o detalhe é sempre o isolamento de uma porção da obra, assim e sempre uma reprodução. Logo na estética do pormenor, o prazer está na qualidade da reprodução, onde o fruidor poderá perceber sempre o melhor do pormenor. São inúmeros os instrumentos, hoje, que provocam essa estética: o gravador profissional, o *écran* plano – tela plana –, a televisão de alta definição – digital –, o *zoom* das máquinas

---

<sup>199</sup> Ibid., p. 100.

<sup>200</sup> Ibid., p. 101.

<sup>201</sup> Ibid., p. 102.

<sup>202</sup> Ibid., p. 102.

fotográficas, os aparelhos digitais, entre muitos outros existentes hoje. São todos aparelhos que aprimoram a percepção do detalhe. De acordo com Calabrese, essas evoluções tecnológicas já vêm acompanhadas “por autênticas mutações nas atitudes perceptivas e de gosto”. A fruição de fato está prevista, e até mesmo inscrita, nas próprias obras, como fruição aproximada e atenta ao pormenor.

A segunda estética da recepção<sup>203</sup> está baseada no fragmento. “Esta consiste na quebra casual da continuidade e da integralidade de uma obra, e no gozar das partes assim obtidas e tornadas autônomas”<sup>204</sup>. Exemplo banal, segundo o autor, é a já abordada “síndrome do botão”. Para Calabrese, este ato que, em outro local, poderia ser chamado de neurótico, aqui inaugura um novo programa estético de consumo.

O prazer consiste na *extracção* dos fragmentos dos seus contextos de pertence e na eventual recomposição dentro de uma moldura de “variedade” ou de multiplicidade. Assim sendo, trata-se sempre da perda de valores de contexto, de gosto pela incerteza e casualidade dos confins da obra assim obtida. E de aquisição de novas valorizações provenientes do *isolamento* dos fragmentos, da sua entrada em cena<sup>205</sup>.

Como observamos, há toda uma produção teórica que nos leva a pensar o pormenor e o fragmento como leituras valorativas de uma estética contemporânea. Essa estética, como também já vimos, ocorre na base da produção, mas, principalmente, recai sobre um novo receptor. Recai sobre o gosto do receptor e toda a sua carga avaliativa frente a este novo investimento estético. Então, estamos frente a uma nova noção de sujeito, que, individual ou coletivo, valora tanto o pormenor quanto o fragmento, ou ainda através do fractal tem apenas uma percepção do todo. Essa valoração ocorre, contudo, pela perda da noção de totalidade, só com a noção do fragmento ou do detalhe, sem medo de estar frente a uma cópia ou uma reprodução. É o sujeito que absorve a arte distraidamente, como diz Benjamin. E, como bem observa Eco, muitos vezes, compra a série justamente por este motivo.

---

<sup>203</sup> Vale lembrar que a estética da recepção aqui não diz respeito aos estudos encabeçados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

<sup>204</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 103.

<sup>205</sup> Ibid., p. 103.

Assim, na busca de uma resposta, mas sem conseguir responder com toda certeza às questões suscitadas por Eco, no texto *A inovação no seriado*<sup>206</sup>, reproduzimos aqui, não a resposta, mas as questões que também nos perturbam.

Em outras palavras, como seria lido um “trecho” de uma série se o resto da série permanecesse ignorado?

Antecipo a objeção: o que nos impede de ler assim, agora, os produtos seriados?

A resposta é: nada. Nada nos impede. Aliás, talvez façamos, com frequência, exatamente assim.

Mas assim procedendo, fazemos o que fazem os espectadores normais da série? Acho que não.

E então, última pergunta, quando tentamos interpretar e definir a nova estética do seriado, situando-nos como intérpretes da sensibilidade coletiva, temos certeza de estar lendo como os outros (os “normais”) lêem?

E, se a resposta fosse negativa, o que teria a estética a dizer então sobre o problema do seriado de televisão?<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Op. cit., p. 120-139.

<sup>207</sup> Ibid., p. 139.

### 3 OS ARCOS DO ESTÉTICO

Estético<sup>208</sup>, segundo Iser, foi definido em 1735 por Baumgarten como “a ciência de como as coisas podem ser conhecidas [cognise] pelos sentidos’, implicando com isso que ela tinha um componente tanto cognitivo como emotivo”<sup>209</sup>. Para Iser, isto suscita uma grande questão:

[...] ela é uma interpenetração das faculdades, iluminada pelo <conhecimento sensorial>, ou opera como um agente intermediário para o corpo e a mente, iluminado por uma relação recíproca que ela põe em movimento? É algo que se possa agarrar ou é uma função?<sup>210</sup>

Para Iser, na tentativa de responder essa questão e buscar a “natureza” do estético, muitas construções teóricas foram levantadas, debatidas, algumas à exaustão, e chegaram ao século XX com a elaboração de um conceito de estético peculiar à realidade cotidiana. Inicialmente, segundo o autor, estético é pensado como um julgamento em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Após, chega ao domínio da filosofia da arte, onde é elevado ao patamar da metafísica e da ética. Por fim, ao chegar ao século XX apresenta-se como um estudo do espírito, que busca uma autoconsciência, onde esta é observada a partir das manifestações contextuais apresentadas nas obras de arte.

No século XX, para Iser, há uma “certa configuração” do estético que deve ser observada: “é basicamente um movimento de jogo operando entre os sentidos

---

<sup>208</sup> Importante esclarecer que não iremos apresentar toda a trajetória e os debates teóricos acerca do conceito de Estética. Estaremos abordando-o a partir de Wolfgang Iser.

<sup>209</sup> ISER, Wolfgang. O Ressurgimento da Estética. In: ROSENFELD, Denis (Org.). *Ética e Estética* – Revista Filosofia Política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 35.

<sup>210</sup> Ibid., p. 36.

do sujeito e aquilo que lhe é dado perceber ou conceber”<sup>211</sup>. Está sempre associado a algo e também faz com que aconteça algo: um juízo, uma idéia, um processo imaginativo ou “um lampejo da plenitude vindoura”. Todos estes são resultados do estético; logo, o estético pode se manifestar como uma possibilidade do sentir, do perceber, do conhecer.

Para Iser, por outro lado, o estético não é uma entidade que flutua livremente, porque está sempre conectado a algo. Para o autor, ao se perceber que o estético era teorizado como tantas possibilidades, agregou-se, então, uma outra, a qualificação de aparição. A intenção é envolver o estético na idéia de ir além do objeto. É como um surgimento. O estético é o que surge, e “a aparição dá forma a algo que aparece ao preceptor potencial como uma ilusão daquilo que foi forjado”<sup>212</sup>. Então, o estético se apresenta como uma aparência, uma sensação, um estado de espírito, podemos dizer também uma qualidade. Com isso “não pode mais ser confinado à obra de arte, mas começa a espalhar-se e tende a ‘esteticizar’ quase tudo que existe”<sup>213</sup>, observa Iser.

Para o autor, porém, o estético tem dois sentidos. A operação desenvolve um jogo recíproco entre um objeto e um sujeito que percebe as formas impostas aos objetos e aos sentidos requisitados do sujeito. Para Iser, em sua leitura de Immanuel Kant, nesse caso, um princípio básico da concepção de Kant do estético ainda se sustenta: “a operação estética não é a cognição do sujeito de um objeto, mas a presença do último para a <intuição íntima> do sujeito. E para que isso aconteça, todos os sentidos devem estar engajados”<sup>214</sup>. O estético, então, “orquestra” um entrelaçamento entre as disposições humanas, os sentidos, e os objetos. Para Iser, nesta visão, esses objetos são “desfamiliarizados”<sup>215</sup>, isto é, devem ser retirados dos seus padrões habituais com a intenção de treinar a percepção e permitir ao sujeito de ver o mundo de forma diferente. Podemos, aqui, resgatar Benjamin, que propôs um novo sujeito, capaz de perceber o mundo de forma diferenciada, a partir da experiência da técnica sobre o objeto. Então, estamos frente um novo sentir estético.

---

<sup>211</sup> Ibid., p. 39.

<sup>212</sup> Ibid., p. 41.

<sup>213</sup> Ibid., p. 41.

<sup>214</sup> Ibid., p. 41.

<sup>215</sup> Segundo Iser, conceito utilizado pelos formalistas russos, no início do século XX, “implicando que a desfignação de um objeto protraía sua percepção”. Ibid., p. 41.

Um estético motivado por um “ar do tempo” que a técnica proporciona ao reproduzir objetos idênticos.

Conforme ainda a visão de Benjamin, da qual Iser faz uso, o estético é, assim, uma “abstração a partir de processos da percepção, da concepção e da imaginação humana feitos com propósito de forjar algo e, por outro lado, um modo operacional que faz com que o objeto forjado ricocheteie contra os sentidos”<sup>216</sup>. Já para Eco, nesse ponto é a noção de receptor ideal que aparece, pois ele, o receptor ideal, saberia reconhecer todas as citações e todas as propostas que o produto apresenta. Neste aspecto, já não estamos no primeiro nível de leitura, ou percepção, mas sim em um segundo nível, já reconfigurado; logo, com outra sensibilidade estética.

Para Iser, essa dualidade é o estético no contemporâneo, que põe em movimento

um circuito de retroalimentação (*feedback loop*), através do qual os sentidos são expostos àquilo que foi extrapolados deles. Desse modo, o estético não pode ser identificado nem com o molde extrapolado, nem com o efeito sobre os sentidos exercidos pelos objetos forjados, nem com a geração subsequente de formas sempre novas de perceber, conceber e imaginar. No melhor dos casos, ele se apresenta como um desempenho (*performance*) do qual todas essas coisas surgem<sup>217</sup>.

A partir dessa visão, isto resulta em um processo de oscilação, de movimento pendular, que leva a uma contínua estimulação dos sentidos, pois, ao se retirar do habitual ou do familiar o objeto, ocorre uma expansão desse que extrapola a sua forma e, mesmo que tenha se fixado em uma forma definitiva, ele continua ativando o modo de como o sujeito visualiza o mundo. Essa ativação será efetuada recorrendo a todos os sentidos humanos ao mesmo tempo. Assim, neste aspecto, podemos pensar o estético como qualidade, aquela que está, é a primeira, a sensação. “Assim como os moldes extrapolados não se confinam a um sentido particular às expensas de outros sentidos, mas tiram proveito de todos eles, do mesmo modo os sentidos incitados à ação pelo circuito de retroalimentação são levados a interpenetrarem-se”<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Ibid., p. 42.

<sup>217</sup> Ibid., p. 42.

<sup>218</sup> Ibid., p. 42.

Para Iser, desta forma, o estético não pode ser identificado nem com o molde extrapolado, nem como o efeito dos sentidos sobre o objeto, nem com as novas formas de conceber, perceber e imaginar. Para o autor, o estético é então a intermediação, qualificado como oscilação, que é uma das marcas do estético atual. Essa oscilação gera uma tal expansão que ativa todo um modo diferenciado do sujeito visualizar o mundo. Essa ativação é efetuada por todos os sentidos humanos mais ou menos simultaneamente e direcionada aos objetos esteticamente imaginados. Há, então, a oscilação, intermediação, pois, ao mesmo tempo em que as formas não se fixam em um sentido, utilizam todos os sentidos ativados e estes realimentam o circuito do perceber, conceber e imaginar<sup>219</sup>.

Então, esse processo de oscilação rompe com a idéia clássica de escolha entre bem ou mal, certo ou errado, feio ou bonito. Provoca um rompimento deste padrão e traz a opção de uma terceira possibilidade, a ambigüidade. Para Eco, esta ambigüidade não está na visão da dúvida, mas sim, em uma opção dialética e dialógica. O sujeito receptor “cria” o seu modelo. Produz uma estética vivida. Vivida pelo sujeito em seu contexto histórico. É uma experiência da terceira voz, onde o sujeito vê o todo contemporâneo, numa perspectiva estética, desconcentrado, distraído, como aponta Benjamin. E, nessa estética, desconcentrado, os sentidos encontram-se submersos numa imensidade de sensações, que provêm também desse contexto contemporâneo imerso em tecnologia e midiático.

Neste aspecto, nos aproximamos de Calabrese e Eco quando, os dois, ao abordarem a questão da repetição, apresentam a *tchené* e a velocidade como o motivador da transformação estética. Podemos pensar várias imagens com atração visual desconectada, com lacunas, onde o sujeito é forçado a completá-las através da apreensão cognitiva, mas sempre com a predisposição de “evocar a idéia da insuperável excelência daquilo que é oferecido”<sup>220</sup>. Com essas produções, observa Iser, o estético hoje revela a prioridade da embalagem sobre o produto, pois

---

<sup>219</sup> Para o autor, essa formação estética pode ser observada nos atuais anúncios publicitários televisivos. O produto é apresentado através de uma imagem, mas de uma forma com que o espectador não a perceba apenas como um objeto, mas sim, mantida à distância da própria visão e inibindo o fechamento da “gestalt perceptual”, estimula-o a “atos de ideação”, levando-o a conceber o que é proposto, embora não apresentado. Assim, o conceber ganha fruição quando a imaginação é ativada e esta, sozinha, pode formar a intenção a ser comunicada. Por exemplo, são anúncios que, através da velocidade e da fragmentação, fazem com que as imagens sejam reconfiguradas em contornos rápidos, levando o espectador a questionar o que o produto possui realmente para ele.

<sup>220</sup> ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 43.

somente a mercadoria esteticamente estruturada prende a atenção do receptor potencial.

Esse fascínio tende a ganhar força quanto mais sentidos humanos estiverem envolvidos. A diversidade sofisticada da embalagem ressalta um <entrincheiramento> contemporâneo estético, uma vez que até ao nível cotidiano da publicidade produzir uma “roupa” é essencial a fim de gerar vários modos de transmitir a qualidade da mercadoria<sup>221</sup>.

A visão estética contemporânea, assim, é livre e autônoma, opera como um intermediário. É a intermediação, vista junto com a mediação dos meios da cultura comunicacional, modelando o que está dado, com o propósito de prender os sentidos do destinatário, e não apenas na publicidade, mas permeia toda a vida contemporânea, observa o autor. O estético, então, se molda através das múltiplas possibilidades que a imaginação do sujeito pode desencadear. Ou seja, o sujeito produz inferências abduativas que possibilitam a configuração de mundos possíveis.

Podemos pensar esse processo de mediação como um modelo:



<sup>221</sup> Ibid., p. 43.

<sup>222</sup> Dizem-se do Sujeito do fazer e do Sujeito do dizer: “no âmbito do enunciado elementar, o sujeito surge, assim, como um actante cuja natureza depende da função na qual se inscreve. O surgimento da lingüística discursiva obriga-nos, entretanto, postular a existência, ao lado desse sujeito frasal, de um sujeito discursivo que, mesmo sendo capaz de ocupar, no interior dos enunciados – frases, posições actanciais diversas (vale-dizer, mesmo as de não-sujeito) –, consegue manter, graças sobretudo aos procedimentos de anaforização, sua identidade ao longo do discurso (ou de uma seqüência discursiva)” (GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 446).

O que temos é então uma oscilação, onde se forjam simulacros a partir do material dado, gerando as mediações dadas, não só pelos MCM, mas pela atualização do conceito de estética, tudo dentro de um contexto de produção entre o emissor-receptor, que acaba formando sujeitos: o sujeito do fazer (emissor e intermediários até a mensagem emitida) e sujeito do dizer (receptor e intermediário até a mensagem recebida). Essa produção toda transpassada, em outro nível, pela vivência cultural, sempre operando em circuito e se retroalimentando.

Esta visualização revela duas características do estético atual: o movimento de aceleração<sup>223</sup> e a finalidade aberta, que dissemina. Essas características jogam ao sujeito a forma como ele irá solucionar ou lidar com as possibilidades esteticamente geradas. Para Iser, “é do subsídio da imaginação que vivemos e o estético é o agenciamento que torna a imaginação operacional”<sup>224</sup>. É uma operação dual que provoca um circuito: a imaginação forja o material dado “e desafia os sentidos humanos ao induzi-los a configurar o que a modelagem está destinada a comunicar e mesmo atingir”<sup>225</sup>. Neste circuito, o perceber, conceber, sentir e conhecer são os canais para a imaginação operar, e faz com que todos os sentidos humanos entrem em funcionamento e façam com que a imaginação entre em jogo consigo mesma.

Essa estrutura recursiva (*recursive*) construída dentro de um entrincheiramento contemporâneo do estético torna impossível identificar o estético com objetos definidos ou com estado de coisa, como haviam sido o caso no passado. Nem o belo, o sublime, nem o feio e a aparição da verdade, nem qualquer outra coisa que se tenha aclamado como de caráter estético pode ainda ser equiparado ao último no mundo contemporâneo<sup>226</sup>.

Como resultado dessa teorização, o estético se dissemina em vários domínios da vida, segundo Iser. O que vale é saber que o estético não fica restrito às artes, envolve os sentidos humanos, mexendo com a imaginação, moldando e extrapolando, a partir de visões diferenciadas do habitual, os objetos dados. Por outro lado, isto nos faz lembrar das teorizações de Benjamin quando, ao abordar a discussão sobre a condição do sujeito frente à sua história, observa que este sujeito acaba sendo o resultado da sua construção histórica e, ao mesmo tempo, forma a

<sup>223</sup> Aceleração e abertura já presentes nos estudos de Walter Benjamin e nos primeiros de Umberto Eco, em especial, ***Obra Aberta***.

<sup>224</sup> ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 46.

<sup>225</sup> Ibid., p. 46.

<sup>226</sup> Ibid., p. 46.

sua própria construção histórica. Também vale lembrar que o sujeito contemporâneo é um crítico distraído e é o resultado contingente do desenvolvimento técnico. Para Benjamin, nesses novos tempos, “é necessário um Sujeito apto a ingressar na contingência do tempo, possibilitando a simultaneidade do tempo e do acontecimento, do conhecimento e da experiência”<sup>227</sup>.

O sujeito contemporâneo é, então, a soma da complexidade com a concretude iluminista, gerando multiplicidades ou até mesmo a suspensão de valores que, a partir de seus sentidos, estimulando a imaginação, acaba por produzir uma valoração estética individual ou coletiva. Complexo, paradoxal, como é a discussão contemporânea; e com múltiplas interpretações frente à análise de obras seriais. Recorrendo, para isso, na maioria das vezes, à semiótica, como um mecanismo de análise dos produtos culturais contemporâneos.

Para a realização de uma análise semiótica, é importante observar alguns pressupostos: primeiro, lembrar que todo o serial pode ser analisado como um produto estético, pois, se estético, envolve toda a vida contemporânea, uma embalagem serial pode estimular a imaginação, logo, produzir um estético através dos sentidos; segundo, para Eco, toda a leitura estética é pertinente teoricamente, do contrário empobreceria o fazer semiótico; terceiro, é através de um sujeito distraído que, no contemporâneo, a cultura é absorvida.

Porém, para Eco<sup>228</sup>, um dos problemas atuais é aquele de fixar a referência. Diz ele que, muitas vezes, o problema não é fixar o referente, mas reconhecer aquilo a que se está referindo: o ato da referência. A solução, segundo o autor, faz-se através de um contrato. “Fixar a referência do enunciado significa mais uma vez explicitar uma cadeia de interpretantes intersubjetivamente controláveis.”<sup>229</sup>. Então, saber de onde se está partindo, o que é dado e o que é recebido, enfim, formar uma cadeia de negociações entre as partes e, a partir daí, fixar um contrato, é um primeiro para o conhecer do mundo. Mas, mesmo com este contrato, segundo Eco, ainda poderiam existir brechas. “Somente através daquele contrato expresso os

---

<sup>227</sup> Apud MATOS, Olgária Chaim Feres. A Rosa de Paracelso. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p. 241.

<sup>228</sup> ECO, Umberto. *Kant e o Ornitorrinco*. Op. cit.

<sup>229</sup> Ibid., p. 243.

mensageiros estariam razoavelmente seguros de que Montezuma<sup>230</sup> estava se referindo à mesma coisa a que pretendiam se referir quando diziam *maçatl*<sup>231</sup>.

Dessa forma, se pensa em um contrato entre emissão e recepção. Logo, se a indústria cinematográfica apresenta uma série para entretenimento, a recepção, no mínimo, deverá lê-la desta forma. Muito embora, se quiser estabelecer um outro contrato de leitura, ela poderá, desde que, é claro, reconhecendo as referências, sair do espectador de primeiro nível e transformar-se, num segundo nível, num espectador leitor crítico. Aquele que tentará observar como o autor construiu a série para “pegá-lo” como leitor ingênuo. E formar o seu estético, a partir do que é proposto, ativando os seus sentidos e sua fruição, a partir de suas vivências.

Neste caminho, o espectador se depara com uma outra ocorrência, segundo Eco<sup>232</sup>: o *ratio facilis* e o *ratio difficilis*. Por *ratio facilis*, entender e reconhecer todas as imagens icônicas apresentadas ou dadas a partir do conhecimento enciclopédico. Para Eco, “tem-se o *ratio facilis* quando uma ocorrência expressiva concorda com o seu tipo expressivo, conforme foi institucionalizado por um sistema da expressão e – como tal – previsto pelo código”<sup>233</sup>. Por sua vez, o *ratio difficilis* é a própria enciclopédia, diz respeito em reconhecer o conteúdo. “Digamos que se tem *ratio difficilis* quando a natureza da expressão é motivada pela natureza do conteúdo”<sup>234</sup>.

O *ratio facilis* regula todo o reconhecido dos códigos estabelecidos e “socialmente registrados”, não importa se o texto é complexo ou tosco. Por outro lado, o *ratio difficilis* é a relação de concordância que se estabelece entre uma “ocorrência expressiva” e o seu conteúdo. Esses acabam dependendo de duas situações: primeiro, a expressão deverá, necessariamente, estar relacionada com o

---

<sup>230</sup> Umberto Eco, quando se dedica a uma teoria da cognição, na obra ***Kant e o Ornitorrinco***, exemplifica as formas de conhecer os objetos a partir de uma situação hipotética entre colonizador e colonizado na costa do Pacífico Sul da América Latina. Os colonizadores ao desembarcarem trazem cavalos, animais muito conhecidos para eles, mas absolutamente desconhecidos pelos futuros colonizados. Ocorre então todo um processo de negociação entre os mensageiros e o rei asteca Montezuma sobre este novo ser. Os mensageiros, inicialmente, fizeram um processo de comparação e buscaram no seu conhecimento algo próximo ao cavalo: acharam o *maçaltl*, palavra que era usada para quadrúpedes em geral, mas em especial para cervos. Mas não eram cervos. Há então uma negociação entre mensageiros e Montezuma até firmarem um contrato e fixarem a referência; só assim os mensageiros se sentiram um pouco mais seguros sobre o que Montezuma imaginou (Ibid., p. 241-244).

<sup>231</sup> Ibid., p. 243.

<sup>232</sup> ECO, Umberto. ***Tratado Geral de Semiótica***. Op. cit., p. 162.

<sup>233</sup> Ibid., p. 162.

<sup>234</sup> Ibid., p. 162.

conteúdo; o problema, diz Eco, é que a expressão é facilmente replicável e adquire outras características com o tempo, transformando-se, assim, em *ratio facilis*. Segundo, é que, em muitas situações, a expressão é uma espécie de “galáxia textual ou nebulosa de conteúdo”; nestas situações, é o *ratio difficilis* que regulará os códigos, e poderá ocorrer que o interpretante não consiga interpretar todo o conteúdo; assim, ele inventará novos códigos para se fazer entender; ele usará de sua criatividade e buscará correlações para produzir a expressão.

Eco ainda adverte: “se o tipo de conteúdo é complexo, também as regras de transformações deverão ser igualmente complexas”<sup>235</sup>, e muitas vezes fogem à identificação. Assim, quanto mais novo e estranho é o tipo de conteúdo, mais o produtor deverá solicitar do receptor uma posição de leitura que ele teria caso a expressão fosse de um objeto concreto. Sob esses aspectos é que o estético pode ser pensado como novas formas de perceber, onde o consumidor agencia o seu gosto a partir da oscilação, da intermediação; aceitando a ambigüidade e não a dúvida. O estético é, então, uma opção do sentir, do perceber, do gosto de cada sujeito, a partir de suas experiências.

---

<sup>235</sup> Ibid., p. 168.

#### 4 A EXPERIÊNCIA DE UMA PASSAGEM: A ANÁLISE

A partir do que já anteriormente foi exposto faz-se importante ressaltar que a análise que propomos realizar neste trabalho se dará a partir de uma produção já dada/embalada, isto é, um produto serial cinematográfico, qual seja: a trilogia produzida por George Lucas, dirigida por Steven Spielberg e protagonizada por Harrison Ford: *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (1981), *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984) e *Indiana Jones e a Última Cruzada* (1989).

Assim sendo, frente às teorizações aqui propostas, poderemos observar que, uma produção cinematográfica de entretenimento sempre será um *ratio facillis*, mas, também, poderá apresentar-se como *ratio difficilis*, desde que alguma informação dada não seja reconhecida pelo seu receptor/espectador. Assim, este acabará buscando a interpretação ou a compreensão da obra junto à sua produção ou ao seu próprio conhecimento enciclopédico para a confirmação ou não da sua formatação e concretização plena de sentido.

Também, para esta análise, temos que recordar que estamos perante uma tessitura serializada, produzida para o leitor de primeiro nível. Caberá ao leitor crítico, porém, através de sua enciclopédia, a possibilidade de reconhecer as estruturas narrativas, as referências, as gags, os fragmentos, as intencionalidades da obra. A saber: reconhecer as múltiplas citações, sem praticar leituras aberrantes.

Como acentuamos a partir da metodologia, iremos trabalhar a partir da adaptação, para a prática comunicativa, do modelo de Umberto Eco, adaptação esta feita por Eliana Pibernat Antonini, que a define em seis níveis. Resumidamente: nível

da manifestação linear, nível da cooperação do leitor, nível das estruturas narrativas e discursivas, nível dos passeios inferenciais, nível dos mundos possíveis e nível das fisionomias culturais e ideológicas. Portanto, são estes os níveis que iremos aplicar ao produto serial Indiana Jones<sup>236</sup>, trabalhados em separado ou em seu conjunto.

Como já visto, *Indiana Jones* é uma trilogia, produzida por George Lucas e dirigida por Steven Spielberg. George Lucas e Spielberg são parceiros nas produções cinematográficas, compartilham muitas idéias e, praticamente, dividiram-nas nestas produções, desde a realização dos enredos, as discussões das locações, da escolha do elenco até detalhes, tais como os bichos que comporiam cada ambiente. O produto final será uma série com situações de ação hilariantes, com muito movimento, personagens-tipo e situações de comédia interagindo com gags, como já teoriza Calabrese, nas produções características dos seriados, visto que estas se estruturam sempre com o mesmo esquema, fazendo com que o receptor perceba facilmente a sua construção repetitiva, o que leva a um resultado: um receptor reconhecendo as gags e os tipos.

Mas a movimentação cinematográfica e a direção de Spielberg fazem com que todas as cenas, que parecem típicas, provoquem uma sensação ou uma fruição de “sentir pela primeira vez”; há uma suspensão, como propõe Calabrese no seu clássico Neobarroco. Assim, mesmo prevendo o que irá acontecer, o receptor frui a obra como uma espécie de “experiência única”, característica das obras modernas e hiper-modernas. Mas este receptor, como bem observava Benjamin, sabe que, na realidade, está em frente a uma repetição e a uma produção de entretenimento e passa a apreciá-la justamente por estas premissas, pois, ainda conforme Benjamin, o público do cinema é um examinador, mas um examinador que se distrai. Se distrai frente a repetições e não deixa de valorar ou não pelo fato de estar frente à cópia.

Nessa produção, temos, então, a experiência das repetições, da utilização de cenas-padrão, cenas-tipo, também personagens-tipo, da presença de detalhes e pela fragmentação da obra. Só ao final do terceiro filme parece que o receptor consegue ter a totalidade da personalidade da sua personagem central, Indiana

---

<sup>236</sup> As informações sobre os filmes e a produção foram obtidas através do site oficial: <<http://www.indianajones.com>>. Acesso em: 10 de maio de 2006.

Jones. Porém, cada parte da série constrói um pouco das características e levam ao todo da obra e das personagens. Ou seja, a partir de efeitos inferenciais e, portanto, abduativos, pouco a pouco se delineiam as personagens e o enredo.

*Indiana Jones* narra as aventuras de um arqueólogo do início do século XX. Suas aventuras estão, nas três obras, relacionadas com as grandes questões do Cristianismo. No primeiro filme, busca a Arca Sagrada. A Arca onde se encontram as palavras divinas: são as tábuas (ou pedras) dos mandamentos de Deus dadas ao profeta Moisés para a humanidade saber viver em comunhão e na fé em um só Deus. No segundo filme, ele se depara com pedras sagradas; pedras que agregam uma comunidade, que transmitem a força da natureza, da renovação, da alegria e da prosperidade e cuja missão será devolver estes valores a uma comunidade. Por fim, o Santo Graal, o artefato mais procurado por todas as obras, clássicas ou não, que falam de fé e de espiritualidade. A busca do cálice sagrado, que contém a vida eterna e o caminho para chegar a Deus, é a busca da fé interior, de saber reconhecer em um único Deus a vida eterna. É o cálice que Jesus bebeu na sua última ceia e foi com ele que José de Arimatéia recolheu o sangue de Jesus quando este foi crucificação. Novamente, Indiana é posto à prova na procura e resgate de artefatos sagrados.

Assim, aqui introduzimos as seqüências da análise metodológica por ordem:

#### 4.1 MANIFESTAÇÃO LINEAR: ONDE TODOS OS ELEMENTOS ESTÃO MANIFESTOS

Neste nível estão reunidos todos os dados informativos de uma produção. É aqui que se apresenta todo o conhecimento trazido pelo vestuário, cenários, personagens, as relações entre eles, onde se reconhece o enredo, vago, da trama. É o primeiro nível, o comunicacional, ou, como apresenta Barthes<sup>237</sup>, o sentido óbvio. Para o autor, este sentido é aquele que vem à frente, que vem ao nosso

---

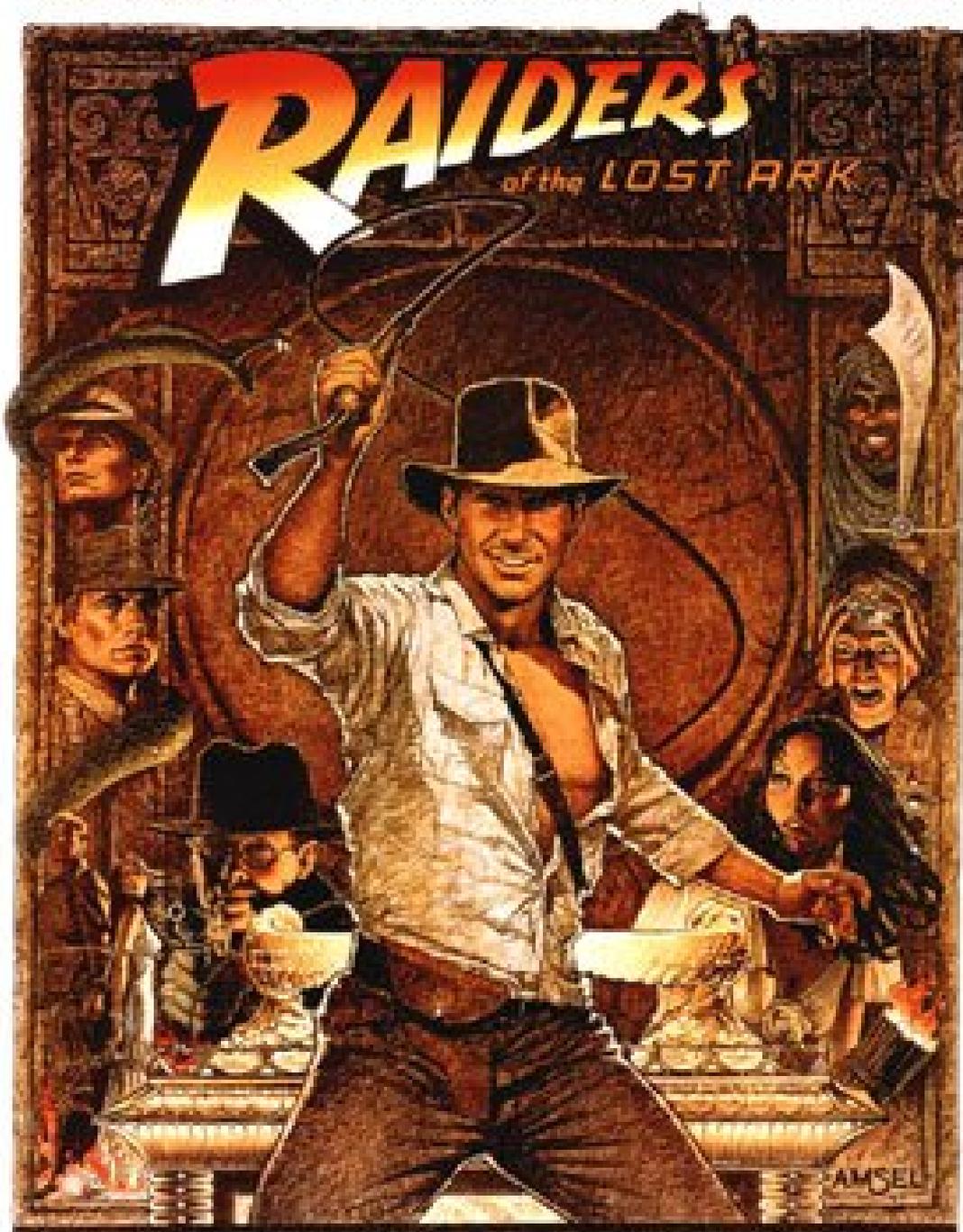
<sup>237</sup> Essa teorização encontra-se no texto: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Apresentamos esta discussão, pois observamos que ela vai ao encontro e nos auxilia na explicação das análises propostas por Eco, muito embora reconheçamos um campo da semiótica textual, mas, como bem observa Barthes, este nível estaria localizado na primeira semiótica, aquela da mensagem; assim, percebemos uma pertinência destas teorizações à nossa análise.

encontro, aquele que se apresenta naturalmente, onde a recepção tem todo o conhecimento informativo que se reúne de uma dada produção. É nele que o receptor percebe as repetições, as construções dos cenários-tipo, as personagens-tipo, as tramas. Também é neste nível que se estabelece uma relação com a realidade ou com o que se pode chamar de “verdade” da obra, da direção. Assim, ele é o primeiro, onde a análise se apresenta no início, no primeiro eixo semiótico, para Eco, aqui se tenta reconhecer os códigos e as suas referências, observam-se as determinadas mensagens e os níveis de significado que uma produção apresenta.

Para a nossa análise linear, reduzimos este primeiro nível em dois aspectos:

- apresentaremos a ficha técnica e a descrição de cada filme;
- observaremos a construção das personagens-tipo – Indiana Jones e o mesmo; Indiana Jones e as personagens femininas; Indiana Jones e seus oponentes.

## The Return of the Great Adventure.



HARRISON FORD  
 KAREN ALLEN BILL PATRICK RENE OLIVER JOHN RHYS-DAY'S ORSAM FLOTT  
 JOHN WILLIAMS GEORGE LUCAS HOWARD KOSOVE LIMPING MADON GEORGE LUCAS PHILIP KALFFMAN  
 ITAR MARSHALL SCOTT SPILBERG  
 A GEORGE LUCAS PRODUCTION  
 A STARBUCKS FILM  
 RAIDERS OF THE LOST ARK

Figura 1: Cartaz do filme *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*

**Nome do filme:** *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*

**Título original:** *Indiana Jones Raiders of the lost Ark*

**País:** Estados Unidos

**Ano:** 1982

**Diretor:** Steven Spielberg

**Elenco:**

Harison Ford – Indiana Jones

Karen Allen – Marion Ravenwood

Paul Freeman – Rene Belloq

Ronald Lacey – Arnold Thot

John Rhys-Davies – Sallah

Denholm Elliott – Marcus Brody

Alfred Molina – Sapito

Wolf Kahler – Coronel Dietrich

Don Fellows – Coronel Musgrove

William Hootkins – Major Eaton

Fred Sorenson – Jock – piloto

Anthony Higgins – Gobler

**Descrição:**

Em 1936, o professor e arqueólogo Indiana Jones é contratado pelo serviço secreto do exército dos Estados Unidos para recuperar a Arca Sagrada, pois o exército alemão, através da Gestapo, ordenado por Adolf Hitler, está em busca da mesma. Segundo as escrituras sagradas, a Arca da Aliança conteria os Dez Mandamentos que Moisés trouxe do Monte Horeb; ela agora estaria em Tanis, no delta do Nilo, no Egito. E, segundo a lenda, o exército que a encontrar será invencível. Assim, Hitler almeja as palavras sagradas de Deus para ter um exército imbatível para dominar o mundo. Cabe, então, a Indiana Jones recuperá-la para os Estados Unidos. Indiana parte para o Nepal, onde encontra Marion Ravenwood, filha de Abner Ravenwood. Abner, um conceituado arqueólogo e egiptólogo com quem Indiana trabalhou em uma de suas escavações, encontrou um artefato que dizia da altura do cajado para localizar a Arca na cidade sagrada de Tanis. Indiana parte, então, em busca deste artefato no Nepal. Ao chegar lá, descobre que Abner já

morreu, mas deduz que Marion está com a peça, que é um medalhão. Marion e Indiana, na época em que Indiana era aprendiz de Abner, tiveram um romance e o pai dela não gostou. Assim, Abner sai dos Estados Unidos e vai para Nepal com a filha. É aí que Indiana reencontra Marion, às voltas com o exército alemão que também quer o artefato. Claro que os dois conseguem fugir e chegam ao Egito, onde ocorre uma sucessão de eventos. Marion é feita prisioneira do exército alemão. Indiana parte na pesquisa do local apropriado para as escavações. Acha a arca, mas o exército alemão descobre a sua pesquisa e acaba fazendo-o prisioneiro também, não sem antes passar por várias situações de perigo e ação. Marion e Indiana acabam, dessa forma, como prisioneiros, participando do ritual de abertura da arca. René Belloq, francês, arqueólogo, chefe da expedição do exército alemão e mercenário, acaba sendo seduzido pela possibilidade de contemplar as palavras de Deus. Propõe, então, um ritual para abrir a arca antes de entregá-la a Hitler. A alegação da realização do ritual é para a certificação de que a arca realmente tinha o material sagrado. O ritual começa e aparece a “luz de Deus”, que acaba destruindo todos os inimigos: o arqueólogo francês, René Belloq, e também todos os agentes do exército alemão que estavam realizando a cerimônia de abertura da arca. Marion e Indiana se salvam, pois Indiana diz que devem permanecer com os olhos fechados. Assim, eles conseguem passar ilesos pela luz de Deus e a arca é recuperada. Voltando aos Estados Unidos, Indiana quer deixá-la no Museu Nacional, pois ela representa um grande marco na história da humanidade, mas os agentes do exército dizem que não. Indiana explica que ela é muito valiosa e que deve ser armazenada com muito cuidado, por isso um museu seria o local ideal. Mas, o Coronel Musgrove e o Major Eaton garantem que ela estará guardada em um local secreto e que passará por cuidadosa análise dos especialistas do exército. Na verdade, a arca acaba sendo guardada em um depósito do exército, junto com milhares de outras mercadorias, sob o número: 9906753.



Figura 2: Cartaz do filme: *Indiana Jones e o Templo da Perdição*

**Nome do filme:** *Indiana Jones e o Templo da Perdição*

**Título original:-** *Indiana Jones and the Temple of Doom*

**País:** Estados Unidos

**Ano:** 1984

**Diretor:** Steven Spielberg

**Elenco:**

Harison Ford – Indiana Jones

Kate Capshaw – Willie Scott

Jonathan Ke Quan – Short Round

Chua Kah Joo – Chen

Amrish Puri – Mola Ram

Roshan Set – Chattar Lal – Primeiro ministro de Maraja

Philip Stone – Capitão Blumburt

Ruy Chiao – Lao Che

David Yip – Wu Han

Ric Young – Kao Kan

Philip Tan – Chefe Henschamna

Dan Aykroyd – Weber

Raj Sing – Maraja Zalim Singh

Steven Spielberg – turista no aeroporto

**Descrição:**

Em 1935, em uma casa noturna, na China, o arqueólogo Indiana Jones está com uma família chinesa de *gangsters* para recuperar um raro diamante rosa, mas para isto ele deverá entregar um artefato histórico, Nurhachi, que contém os restos mortais de um grande imperador. Nesta casa noturna, a namorada do chefe mafioso, Willie Scott, canta e dança. Após o número, ela irá até a mesa, onde ocorre um tumulto, para recuperar o diamante e o artefato. Indiana e Willie conseguem fugir, com a ajuda de Short Round, órfão que Indiana estava ajudando. Eles embarcam em um avião, que é da máfia, e acabam caindo em uma aldeia, na Índia. Na aldeia, eles são recebidos com festa e devoção, pois os aldeões acreditavam que eles eram os salvadores que o deus Shiva mandou do céu. A aldeia está pobre e sem crianças; o líder da aldeia explica que a pedra sagrada, Sankara, foi roubada e era

ela que mantinha a prosperidade e a alegria do seu povo. Explica que o exército do templo de Pankot raptou todas as crianças e, agora, pede a Indiana para recuperar a pedra, para trazer a prosperidade de volta à aldeia. Indiana, Willie e Short Round vão em busca da pedra, encontram o palácio em prosperidade, mas descobrem que no subterrâneo do palácio ocorrem cerimônias de sacrifício humano. Neste subterrâneo é que se encontram as pedras de Sankara. Segundo uma lenda local, são cinco as pedras, e quando as cinco pedras forem encontradas e reunidas, aquele que as reuniu terá poder eterno. Mola Ram, o líder que busca a força das pedras, encontra três e sabe que no subterrâneo do palácio há as outras duas; assim, ele faz as crianças das aldeias prisioneiras para escavarem em busca das duas pedras perdidas. Indiana Jones, Short Round e Willie, após múltiplas situações de perigos e peripécias, libertam as crianças e resgatam a pedra da aldeia. Na luta pelo resgate, que se passa em uma ponte pênsil sobre um precipício, Mola Ram morre e as outras pedras caem no rio abaixo da ponte. Este rio é profundo, com uma correnteza muito forte e de difícil acesso e, assim, as pedras se perdem. Quando Indiana e sua trupe retornam à aldeia de Madripoor com a pedra sagrada, todos estão felizes e prósperos.

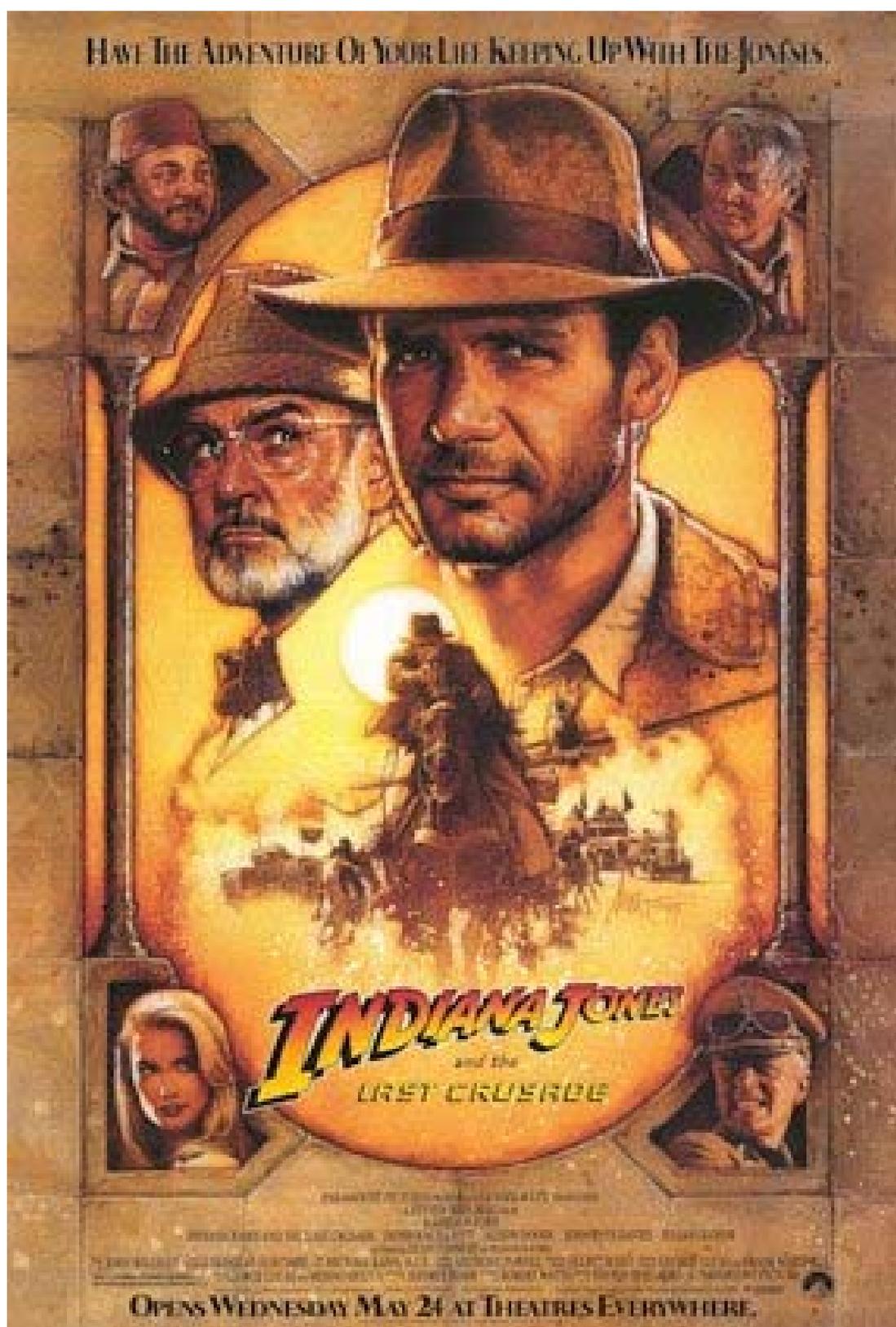


Figura 3: Cartaz do filme: *Indiana Jones e a Última Cruzada*

**Nome do filme:** *Indiana Jones e a última cruzada*

**Título original:** *Indiana Jones and the last crusade*

**País:** Estados Unidos

**Ano:** 1989

**Diretor:** Steven Spielberg

**Elenco:**

Harison Ford – Indiana Jones

Sean Connery – Prof. Henry Jones (pai de Indiana)

Denholm Elliott – Marcus Brody

Alison Doody – Dr<sup>a</sup> Elsa Schneider

John Rhys-Davies – Sallah

Julian Glover – Walter Donovan

River Phoenix – Jovem Indiana Jones

Michael Byrne – Vogel

Kevork Malikyan – Kazim

Robert Eddison – guardião do graal

**Descrição:**

As cenas iniciais começam com as primeiras ações de Indiana Jones, quando ele ainda era escoteiro, que tenta tirar das mãos de ladrões peças sagradas do Novo México. Ocorrem situações de perigo, e ele não consegue ficar com a peça. O tempo passa e temos o professor Indiana Jones convidado por um milionário industrial norte-americano, Walter Donovan, a procurar o cálice sagrado. Indiana observa que ele buscou o Jones errado. Donovan explica que há uma expedição, em Veneza, procurando o caminho do Santo Graal e que o chefe da expedição sumiu. Indiana então deverá achar o chefe da expedição e também o caminho para o cálice sagrado. Neste ponto, Indiana Jones descobre que o chefe da expedição que sumiu era o seu pai, o professor Henry Jones. Junto com Marcus Brody, ele parte para Veneza à procura da localização do Santo Graal e do pai. Lá encontra a Dr<sup>a</sup> Islã Schneider, contratada por W. Donovan como assistente nas buscas. Os dois, Indiana e Elsa, encontram nas catacumbas da biblioteca de Veneza o túmulo de um dos três irmãos, cruzados, que sabiam a localização do Santo Graal. Neste túmulo, encontram a tábuca de pedra que contém toda a localização e os

procedimentos para achar e chegar ao cálice sagrado. Neste meio tempo, Indiana Jones, ao tentar salvar seu pai, descobriu que este fora feito prisioneiro pelo exército alemão. O exército também buscava o cálice, junto com Walter Donovan, e prendeu o pai de Indiana em um castelo ao norte da Alemanha. Ao chegar e tentar salvá-lo, também é feito prisioneiro e descobre que a Dr<sup>a</sup> Schneider é colaboradora do exército nazista. Assim, os Jones especulam que tanto Hitler quanto Donovan queriam beber do cálice sagrado para ter a imortalidade. Após muitas peripécias, os Jones conseguem fugir e partem para Berlim para buscar o diário do pai de Indiana que caiu nas mãos dos nazistas. O diário contém as principais peças e indicações para se chegar ao cálice. Indiana consegue recuperar o diário e acaba ficando cara-a-cara com Hitler, quando este estava distribuindo autógrafos. Indiana nada mais fez do que oferecer o diário para Hitler autografar. Assim, partem para a busca do cálice. Ao chegar no templo de pedra, na Jordânia, após muitas peripécias com o exército alemão, Indiana é forçado a buscar o cálice, já que seu pai fora baleado no estômago e só a água sagrada do Santo Graal poderia salvá-lo. Indiana passa pelos três segredos para chegar ao cálice; Walter Donovan e a Dr<sup>a</sup> Schneider também chegam e se deparam com o último dos três irmãos, que ainda estava vivo para proteger o cálice. Este avisa que, para obterem a vida eterna, devem escolher o cálice certo, pois, se beberem do cálice errado, morrem. Donovan, através da escolha da Dr<sup>a</sup> Schneider, bebe com o cálice errado e morre. Indiana pega o verdadeiro cálice e salva seu pai da morte. Um terrível terremoto começa a pôr abaixo todo o templo. Dr<sup>a</sup> Schneider cai no precipício junto com o cálice, que nunca mais será encontrado. Sallah, os Jones e Marcus Brody saem do templo e cavalgam com a certeza de terem encontrado o verdadeiro significado do Santo Graal: a busca da fé interior.



Figura 4: Bastidores da filmagem do filme *Os caçadores da Arca Perdida*



Figura 5: Cena do filme quando ocorre o bote da serpente



Figura 6: Cenas da escavação da Arca Perdida, no Egito



Figura 7: A personagem Marion com as cobras



Figura 8: Bastidores da filmagem de *Indiana Jones e o Templo da Perdição*



Figura 9: Cena da luta final para resgatar as pedras em uma ponte pênsil



Figura 10: A personagem Willie coberta pelos rastejantes



Figura 11: A cena inicial com a personagem Willie protagonizando um musical

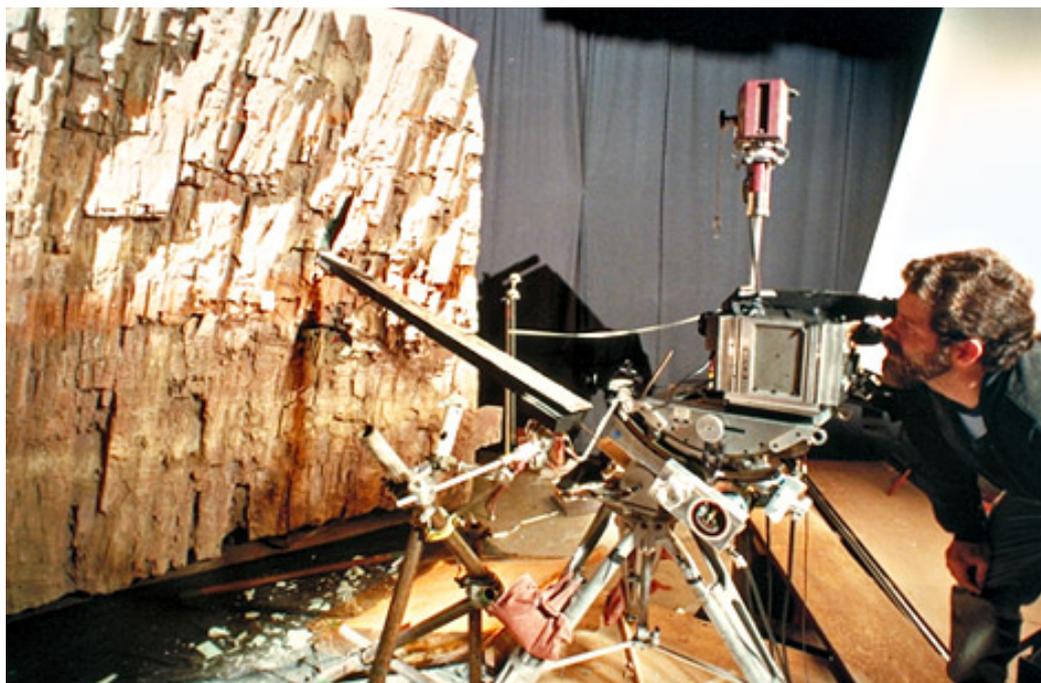


Figura 12: Bastidores das filmagens de *Indiana Jones e a Última Cruzada*



Figura 13: A personagem Indiana Jones com o professor e o amigo Marcus Brody



Figura 14: A personagem Drª Elsa com os ratos



Figura 15: Indiana Jones e o pai fugindo de uma perseguição nazista

## 4.2 PERSONAGENS TÍPICAS

O típico é um recurso padronizado para informar e sensibilizar sobre um sentimento que já se encontra na memória do receptor. Para Eco, o tipo se constitui do resultado da ação narrada ou representada, onde a ação ou a personagem bem realizada, individual, convincente, permanece na memória. “Pode ser reconhecida como típica uma personagem que, pela organicidade da narrativa que a produz, adquire uma fisionomia completa, não apenas exterior, mas intelectual e moral”<sup>238</sup>. São situações criadas para as personagens e estruturadas em emoções que já se encontram na carga emotiva do receptor. Essa carga emotiva é a memória construída e adquirida através de vivências e experiências culturais e formam toda uma bagagem histórica psicológica que o fará aceitar ou não a emoção gerada. O tipo é a situação que chega ao receptor e este se identifica ou não com aquilo que se encontra em um modo de expressão da personagem. É através dos gestos, da construção da personalidade e dos modos de reagir e agir sobre as coisas e a maneira de ver o mundo que se reconhece uma personagem-tipo.

Para Eco, a personagem-tipo pode se transformar em uma personagem estética. Isso acontece quando um autor consegue apresentar os problemas de seu tempo através da personagem; ela, através do enredo, vivencia esses problemas, mesmo os mais abstratos e individuais, e o que se apresenta, para Eco, não é uma tipicidade ontológica, mas, sim, sociológica, pois “resulta da relação de fruição entre personagem e leitor, e um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza diante da personagem”<sup>239</sup>. Assim, através das vivências da personagem, o leitor identifica as suas próprias vivências, mesmo as mais abstratas e individuais. Também pode ser considerada categoria estética a personagem que, mesmo não apresentando reflexões sociológicas, produz uma sensação ou uma fruição diferenciada no receptor.

Para Eco, a discussão do típico ser estético ou não, passa pela fruição do receptor pela personagem. Para o autor, é na esfera da recepção que se estabelece a estética da personagem típica contemporânea, pois é na forma como ela é fruída, onde a recepção crê que se reconhece e se identifica, que se produz um

---

<sup>238</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Op. cit., p. 219.

<sup>239</sup> Ibid., p. 217.

modelo cultural. Este modelo é, então, o tipo. Há modelos clássicos e idealistas de difícil reconhecimento, exigindo um receptor culto, e há o outro modelo, um tipo utilizável e não mais um modelo idealista, com suas categorias rígidas e de difíceis vivências pela recepção ou leitor: são os modelos de consumo. Para Eco, são personagens topoís, isto é, “fáceis de convencionalizar e empregáveis sem compromissos”<sup>240</sup>.

Em uma obra, encontramos personagens típicas, que são aquelas que permanecem na memória do receptor e auxiliam em suas vivências, mesmo as mais abstratas; são os tópicos, topoi, personagens inventivos, imaginativos, que a narração se socorre para deixar sua obra dinâmica. São temperamentos, tipos, caricaturas, construídas em torno de uma única idéia ou qualidades facilmente reconhecíveis ao longo da trama; principalmente, são sempre previsíveis e facilmente lembráveis. Há também os secundários, que auxiliam na estrutura da narrativa. Elas produzem, na narração, o que Eco chama de módulos imaginativos: “úteis e inocentes, eles [...] se consomem na impressão não-aprofundada, e seu emprego tem algo da felicidade inventiva com a qual de um lampejo de vida se extrai uma situação narrativa”<sup>241</sup>. Eco também chama de “papéis vicários”. São personagens de segundo plano, cuja função só se explica se forem vistas como variação de um dos caracteres principais. Assim, não carregam uma estrutura individual, intelectual, forte, que possa carregar e transformar a recepção, mas funcionam como portadores de características que mantêm relação com a personagem principal.

São essas construções que apresentaremos a seguir: Indiana Jones x e o mesmo, Indianas Jones e as personagens femininas e Indiana Jones e os seus oponentes. Veremos as estruturas fixas que constroem essas personagens na série, através das caracterizações das personagens nas invariáveis mais visíveis.

---

<sup>240</sup> Ibid., p. 232.

<sup>241</sup> Ibid., p. 232.

## **Indiana Jones x Indiana Jones:**

A personagem Indiana Jones é construída com uma caracterização invariável no figurino e na gestualidade e são essas duas formas que fixam a personagem em um tipo. Essas invariáveis ainda são divididas em duas tipologias: Indiana Jones arqueólogo aventureiro e Indiana Jones arqueólogo professor. Essa divisão se aplica tanto no figurino quanto na gestualidade.

### **Indiana Jones e a invariável: figurino**

#### **Indiana Jones professor**

A personagem professor é apresentada nos moldes clássicos de um professor universitário da década de 30. Terno, completo, nas cores cinza ou caqui escuro. Com gravata tradicional ou gravata-borboleta com leve contraste. Com o terno caqui escuro, a camisa é listrada, branca e azul bebê, e a gravata é borboleta bordô escuro com poá azul do tom da camisa. Com o terno cinza, a gravata é tradicional, num tom mais forte, cinza escuro, e a camisa é branca, mas um branco opaco, meio amarelado. As camisas são engomadas. Ele usa óculos de grau arredondado, os cabelos estão bem penteados com gel e barba bem feita. Esses são os figurinos utilizados nos três filmes da série.

#### **Indiana Jones aventureiro**

Já a personagem Indiana Jones aventureiro transforma-se. O figurino é composto de uma jaqueta de couro marrom escuro, uma camisa caqui claro, muito amarrotada, calça cor marrom, tipo algodão e com bolsos faca, amarrotada também. Compõem o figurino um chapéu de couro, no mesmo tom da jaqueta, um chicote e uma bolsa de couro usada atravessada no peito. Bota de couro da cor da jaqueta e do chapéu.

Os cabelos estão sempre despenteados e a barba sempre por fazer.

## Indiana Jones e a gestualidade

### Indiana Jones professor

Os movimentos corporais do professor são comedidos e requintados. Os gestuais das mãos são poucos e junto ao corpo, passando um ar de ingenuidade e reserva. Com movimentos fechados, os braços muito próximos do corpo, transmitindo a informação de uma pessoa reservada. Também é uma pessoa tímida, que se surpreende com as investidas de sedução das alunas.

### Indiana Jones aventureiro

Indiana Jones aventureiro é tudo o que o professor não é: nada tímido, despreocupado, decidido, corajoso, astuto. Com um gestual de grandes movimentos, mãos e corpo movendo-se sempre e em movimentos amplos e abertos. E, principalmente, é uma personagem muito sedutora. Enquanto o professor foge de alunas, o aventureiro seduz todas as mulheres com quem contracena.

A personagem Indiana Jones<sup>242</sup> pode ser apresentada como uma personagem típica de ação e aventura. A transmutação de um simples professor e arqueólogo de gabinete para um aventureiro, com encontros fantásticos e peripécias hilariantes, faz a fantasia e a imaginação de receptores produzirem processos de identificação e fruição muito íntima e individual entre a realidade desejada e a narração serial de *Indiana Jones*. A noção de personagem típico que Eco apresenta, onde a recepção se reconhece e se projeta na personagem, pode ser visualizada na série.

---

<sup>242</sup> Essa personagem foi inspirada na vida de Howard Carter (1874-1939), arqueólogo que não teve uma educação formal e saiu pelo mundo em busca de aventura. Chegou ao Egito, conheceu e se apaixonou pela arqueologia e, em sua busca incansável, descobriu a tumba mais famosa da arqueologia egípcia, a Tumba de Tutancâmon, em 1922, patrocinado pelo milionário George Herbert, quinto Lord de Carnarvon, um apaixonado pela arte egípcia. Howard Carter é uma figura quase lendária na arqueologia; podemos fazer um paralelo e dizer que Indiana Jones possui essa característica. Foi através da personalidade irreverente de Carter que Lucas deu vida a Indiana. Na “biografia” de Indiana, ele, na realidade, conhece a arqueologia através de Howard Carter. Para George Lucas, Indiana ajuda Carter nas escavações na tumba de Tutancâmon.

## Indiana Jones e as personagens femininas:

As mulheres de Indiana Jones são típicas personagens de aventura: bonitas, com pitadas de humor, mas frágeis, sempre dependendo do herói. Gritam muito, se assustam com tudo, mas, junto ao herói, enfrentam qualquer aventura. Pulam de um avião em queda livre com um bote inflável, ou andam por subterrâneos lotados de ratos, ou ainda andam por entre cobras nas tumbas egípcias. São meigas e perdoam tudo o que Indiana faz. Podemos dizer que não são personagens inteligentes, independentes. Na realidade, a única personagem feminina com estas características transforma-se na vilã da história. Observamos que elas são personagens construídas para a diversão. As personagens femininas de Indiana Jones são todas elas vicárias, ao manter uma relação de dependência ou sujeição ao Indiana aventureiro. Na série, com relação aos papéis femininos, o que observamos é a presença da invariante amor-ódio.

A relação é sempre entre amor-ódio. Ódio, no caso da personagem Marion, por tê-la abandonado na adolescência, mas é também uma relação de amor, de Eros, princípio de prazer, que a liga ao Indiana aventureiro; juntos, procuram a Arca Sagrada. Assim como a relação de Willie, misto de Eros e ódio, princípio de prazer e raiva por estar exposta a situações de perigo na selva. Com a personagem Elsa ocorre o mesmo, porém a relação é obscura. Ela mantém a mesma predisposição de Amor pelo pai de Indiana. Cria-se assim uma situação de jogo de sedução entre as personagens. Mas, dominadas por Indiana, as personagens femininas estão condicionadas à sujeição, assumindo o papel vicário de Indiana. O esquema comum a todas é:

1. a jovem, é bela e bondosa;
2. tornou-se dura e ambiciosa pelas difíceis provas que passou na vida;
3. isso a condicionou a viver em busca de ambição e/ou dinheiro;
4. através do encontro com Indiana, realiza-se em toda a sua plenitude humana;
5. Indiana a possui, mas no final a deixa.

Esse currículo é comum a Marion, Willie e Elsa. É o que observamos na descrição das personagens:

Marion Ravenwood vive em um lugar inóspito nas montanhas do Himalaia e deve abandonar o seu bar, herança do pai, The Raven, para acompanhar Indiana. A personagem é apresentada em uma cena hilariante: há um duelo entre uma mulher bonita e magra, Marion, e um homem gordo, castanho claro e com as bochechas gorduchas, cliente do bar. A disputa, paga em dinheiro, é para ver quem bebe mais. O copo é igual ao que se bebe cachaça, aqui no sul, em bares populares, o líquido pode ser cachaça ou qualquer aguardente do gênero. É claro que a personagem feminina vence. Assim, Marion é apresentada. Destemida, dura, que faz qualquer coisa para sobreviver e ter mais dinheiro, mas aos poucos se revela frágil e meiga, como toda personagem vicária, ligada a Indiana. Um tópico fácil de ser reconhecido e também de ser empregado. Tanto que as personagens femininas de Indiana Jones nunca são as mesmas, sempre há personagens diferentes, mas são vicárias. São sempre facetas de um envolvimento de Indiana Jones, elas são apenas produções para dar movimentação. Como observa Eco: úteis e inocentes.

A outra personagem é Wilhelmina “Willie” Scott, cantora do Club Obi Wan<sup>243</sup>. Ela inicia o filme com um musical, estilo Broadway. Cantando *Anything Goes*, de Cole Porter. Linda, em um vestido vermelho bordado em lantejoulas e pedrarias, ao estilo da década de 30. Também revela sua personalidade de ganância: é “louca” por diamantes (referência a Marilyn Monroe e seu musical). Na cena inicial, de ação no bar, enquanto Indiana tenta fugir dos tiros dos bandidos e procurar o antídoto para sobreviver ao veneno que bebeu, ela procura o diamante que cai no chão. Este acaba misturando-se com o gelo, que também é derrubado, e não se consegue diferenciar entre gelo e diamante. Os dois conseguem fugir da família chinesa do bar, sem o diamante, mas com o antídoto. Novamente a personagem feminina parte nas aventuras com Indiana Jones, e começa a sua construção de frágil, mas pronta para toda a ação, estando ao lado do herói, como, por exemplo, cair, em queda livre, de um avião em um bote salva-vidas, inflável. Outra personagem vicária.

Por fim, Dr<sup>a</sup> Elsa Schneider. Loira, belíssima, inteligente, sem medo de enfrentar riscos e ambiciosa. Aventura-se pelos subterrâneos de uma biblioteca

---

<sup>243</sup> Esta é uma citação a outra produção e personagem de George Lucas: *Star war*.

cheia de ratos com Indiana, claro que acaba “um pouco” histérica. Mas quem não ficaria com um rato enroscado no cabelo? É sedutora: tem um relacionamento amoroso com o pai de Indiana Jones e com ele também. Porém, ela não poderia ser perfeita: é a vilã da história. Mas, para manter na personagem o papel vicário, ela demonstra, em dois momentos, o seu lado frágil e meigo de personagem feminina tipo. No primeiro, ela salva o diário do pai de Indiana de ser queimado pelos nazistas. Nesta mesma cena, ela chora ao ver todos os livros da lista negra de Hitler serem queimados e ao mesmo tempo está chorando sua situação de descoberta do amor e do abandono de Jones. Em outro momento, ela oferece o cálice errado para um dos vilões beber da água sagrada e, com isto, ele morre, demonstrando o abandono do ódio e a entrega do amor a Indiana. Mas, é claro, a sua ambição leva-a à morte ao tentar pegar o cálice no precipício. Como ela é uma personagem vilã, logo não pode sobreviver, e o vicário se fecha, pois ela não teve “forças” o suficiente para abandonar o mal e o ódio, diferente das outras personagens que sobreviveram e tiveram finais felizes: Marion montou um bar em Nova Iorque e Willie se tornou uma cantora de sucesso.

Como observamos, as personagens femininas são personagens vicárias que servem para divertir, apresentar situações imaginativas, conduzir a personagem principal em situações de intensidade, mas elas próprias não alcançam tal profundidade.

### **Indiana Jones e seus oponentes:**

Também as personagens dos oponentes são vicários, repetições de construções imaginativas, para dar movimentação e interações com a personagem principal, e nenhum consegue se construir tão fortemente para transpor o limiar entre a personagem principal e a sua própria personagem. No primeiro e terceiro filme, o oponente é o exército de Hitler, sempre visto caricaturalmente, ora com situações de violência, ora com a banalização da força deste exército. Um exército comandado por Hitler, que nos filmes é dado como um lunático/místico que, no primeiro filme, quer ouvir a voz de Deus e se aproximar de seu poder e, no segundo, quer a vida eterna. No primeiro filme, os oponentes, representantes do exército de Hitler, são

duas equipes da Gestapo, uma bem caracterizada com um sobretudo preto e a outra com um terno de linho bege claro, revelando ambigüidade de tratamento: a primeira é violenta, mas caricatural nos movimentos e nas ações; a segunda não é tão violenta, porém mais realista nas suas ações de prender e torturar. No segundo filme, o inimigo é um guru indiano que quer obter a força da natureza e dominar o mundo, representado também bem caricato, como um guru indiano, com os trajes indianos longos, olhos bem desenhados com cajar<sup>244</sup> e lunáticos. Figura tópico para atualizar um topos do mal, visto, inclusive, em histórias infantis: os gênios malvados ou os místicos em *Aladim e a lâmpada mágica*.

A outra invariante que se observa na estrutura do filme são os figurinos. Eles são construídos para ajudar a delimitar, e muito bem, a época em que se passa a trama, assim como estimular a imaginação da recepção. Eles possuem uma constante nas três séries, pois é através deles que é ativado o mecanismo de memória de construção de época. A principal constante é o terno completo masculino que caracteriza a época, visto tanto em Indiana Jones quando ele é professor, quanto nos representantes dos exércitos, americanos e alemães, assim como em todas as personagens masculinas secundárias que são apresentadas. As figuras femininas também direcionam a estrutura com a invariante feminina: *tailleur*.

---

<sup>244</sup> Cajal é uma tinta escura, preta, utilizada pela cultura indiana para proteger os olhos. Ele é muito utilizado em crianças, mulheres e em homens para purificar o olhar, mas também é usado como pintura de contorno dos olhos tanto para mulheres quanto para homens.

## FIGURINOS

### *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*

O filme apresenta o figurino da época, década de 30, os cenários configuram a época. Principalmente com o figurino do exercito alemão e americano. Há dois grupos que são apresentados com costumes diferentes. O primeiro usa roupas pretas e um sobretudo preto, a outra equipe veste um terno de linho creme ou gelo bem claro, deixando bem caracterizado as duas equipes da gestapo – exército de Hitler. As personagens masculinas como as roupas do representante do museu, amigo de Indiana, Marcus Brody, cujo figurino é um terno completo e a do próprio Indiana quando é professor, com seu terno completo, também são bem características da década de 30. Por fim, o figurino de Marion ao final do filme, um *tailleur*, saia abaixo do joelho e blazer acinturado, moldando o corpo feminino, exemplo de vestimenta utilizada na época.

### *Indiana Jones e o Templo da Perdição*

O filme começa com um musical, bem característico dos filmes das décadas de 30 em Hollywood. Não deixa dúvidas da época em que se passa a trama, muito embora, após as cenas iniciais do bar, o grupo chega na Índia e aí fica difícil caracterizar a época, pois o figurino são as roupas típicas da Índia: sari para as mulheres e punjabe para os homens. Os saris são compostos por três peças: uma saia, uma blusa curta e um manto longo, mais ou menos de 5 metros com que a mulher “enrola” seu corpo e deixa um pedaço caído no ombro, chamado palú, para proteger a cabeça quando sai de casa. O punjabe é uma vestimenta tradicional masculina, composta por uma camisa longa, até o meio da perna, e uma calça comprida por baixo. Os tecidos do punjabe são de algodão e leves. Os saris são de seda e muito ornamentados. Todavia, o figurino que mais caracteriza a época que se passa o filme é o musical. Assim, este é o contrato para reconhecer a época do filme.

### *Indiana Jones e a Última Cruzada*

Aqui, como no primeiro filme da série, as roupas do exército e o figurino da personagem feminina denunciam a época: década de 30, em particular o ano de 1937. Novamente, são destinados para os homens os ternos completos e para as mulheres o conjunto de saia justa, abaixo do joelho com um blazer acinturado do mesmo tecido da saia. Nesse filme, o figurino, segue o mesmo esquema do primeiro. Aqui, na realidade é onde se fixa a estrutura invariante dos figurinos da série.

#### 4.3 NÍVEL DA COOPERAÇÃO DO LEITOR: ONDE SE PREENCHEM OS PRIMEIROS VAZIOS E NÍVEL DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS E DISCURSIVAS: OS TÓPICOS TEXTUAIS

Esses processos de análise serão realizados em conjunto, pois entraremos no nível da significação, que é uma semiótica mais aberta e trabalha com os processos simbólicos. É a partir destes níveis que os contratos de leituras são firmados, levando à construção de leitores tanto de segundo nível quanto de leitura de consumo.

Aqui estamos tratando, então, do enredo. A primeira teoria sobre o enredo é de Aristóteles e é aplicado à tragédia, porém todas as teorias das narrativas recorrem a este modelo. Para Aristóteles, o enredo fala da imitação de uma ação (seqüência de acontecimentos) e isto gera um enredo, ou uma seqüência narrativa. De acordo com Aristóteles, o estilo ou a escrita e a construção psicológica ou a construção dos caracteres são acessórios para a elaboração de um enredo. Neste ponto, acreditamos ser pertinente trazermos as categorias apreciativas de Aristóteles, já trabalhadas anteriormente, onde o valor positivo está em oposição ao valor negativo; assim, temos: na estética: o belo x o feio; na ética: o bom x o mau; na morfológica: conforme x disforme e na tímica: eufórico x disfórico. É importante retornar esta estrutura, pois o que observaremos será que, em toda a série de *Indiana Jones*, segue essa estrutura clássica entre o bom *versus* o mau, entre o belo *versus* o feio, pois as personagens representantes do bem, Indiana Jones e as suas personagens femininas, são sempre belas e boas. Por outro lado, as personagens do mal, os oponentes, são sempre feios e terríveis, com uma aparência física disforme e com a própria estrutura tímica disfórica. Isto denota uma estrutura clássica na construção do enredo e na construção das personagens. Assim, o próprio modelo clássico de Aristóteles, bom x mau, é uma invariante no enredo da série.

Observando, então, a construção clássica que foi estruturada por Aristóteles e que até hoje serve de referência, Eco<sup>245</sup> observa, ainda, que, muito embora essa teoria seja aplicada à tragédia e não ao romance, para ele pode-se trabalhar com ela em todos os modelos, pois ela, a teoria ou o modelo de narrativa proposta por

---

<sup>245</sup> ECO, Umberto. **O Super-homem de Massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Aristóteles, se adequa a qualquer forma de narrativa. Para Eco, a teoria aristotélica é uma estrutura simples, e são as estruturas simples que perduram. Eco apresenta o que ele chama de “receita” dessa formação de narrativa:

[...] tomem uma personagem com que o leitor possa identificar-se, não decididamente ruim mas tampouco excessivamente perfeita, e façam com que lhe aconteçam casos tais que ela passe da felicidade à infelicidade ou vice-versa, através de peripécias e reconhecimento. Retesem o arco narrativo além de todo limite possível, de modo que o leitor e o espectador experimentem piedade e terror a um só tempo. E quando a tensão tiver atingido o auge, façam intervir um elemento que desate o nó inextricável dos fatos e das conseqüentes paixões – um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação e um castigo imprevisto; que daí sobrevenha, de algum modo, uma catarse [...] que encontra finalmente uma solução aceitável, coerente com a idéia que temos sobre a ordem lógica (ou fatal) dos eventos humanos<sup>246</sup>.

Assim, nos três filmes, já nas primeiras cenas firma-se o contrato de leitura, de *ratio facilis*, onde a ação e o entretenimento são as tônicas. Remetendo-nos à narrativa clássica de Aristóteles: no primeiro, Indiana Jones está em plena selva peruana, no templo Chachaoyan, resgatando uma estatueta da deusa da fertilidade, e consegue passar por muitas armadilhas feitas para que ninguém conseguisse alcançar a estatueta; no segundo filme, há inicialmente um musical, para situar a época, e após muita ação para recuperar um antídoto do veneno que Indiana Jones tomou com uma taça de champanhe quando estava trocando o artefato pelo diamante; no terceiro filme, Indiana Jones, ainda adolescente, passa por uma situação de perigo para resgatar das mãos de ladrões peças sagradas dos astecas, mas sai sem problemas, sem as peças. Novamente aventura e ação.

A estrutura invariante, nas narrativas iniciais nos três enredos da série, é apresentada como tópicos:

**Primeira narrativa:**

- situação inicial – Indiana Jones na busca um artefato arqueológico -
- conflitos de interesses – perseguições – Indiana perde o artefato, mas sobrevive.

---

<sup>246</sup> Ibid., p. 20.

### **Segunda narrativa:**

- situação inicial – Indiana Jones trocando um artefato arqueológico por outro – conflitos de interesses – perseguições – Indiana perde o artefato, mas sobrevive.

### **Terceira narrativa:**

- situação inicial – Indiana Jones resgatando um artefato arqueológico – conflitos de interesses – perseguições – Indiana perde o artefato, mas sobrevive.

Podemos reconhecer que, nas três instâncias, um mesmo elemento narrativo permanece invariável. Apenas as situações de circunstâncias se alteram para dar o colorido e as nuances específicas de cada filmatografia. As narrativas se conjugam no mesmo nível: simpatizam quando recuperam artefato e antipatizam quando perdem o artefato. Em Foucault, “a identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante”<sup>247</sup>. São espaços onde há reencontros, onde as figuras reaparecem com suas singularidades sempre em mobilidade, em alternância, ora simpatia ora antipatia. Uma não existe sem a outra. Assim, o movimento do artefato ora é mágico e mitificado e, em outro, não carrega mais uma narrativa mágica de mito antropológico.

Retomando a estrutura narrativa de Aristóteles, temos uma personagem com quem o leitor identifica-se e uma estrutura de enredo clássica: não é uma personagem “decididamente ruim, mas tampouco excessivamente perfeita”, acontecem situações em que ela passa da felicidade à infelicidade ou vice-versa, através de peripécias. Neste caso, o arco narrativo é retesado ao máximo para o suspense e ação. “E quando a tensão tiver atingido o auge, façam intervir um elemento que desate o nó inextricável dos fatos e das conseqüentes paixões – um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação e um castigo imprevisto; que daí sobrevenha, de algum modo, uma catarse [...] que encontra finalmente uma solução

<sup>247</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Op. cit., p. 41.

aceitável, coerente com a idéia que temos sobre a ordem lógica (ou fatal) dos eventos humanos<sup>248</sup>. É essa a tônica do enredo principal de *Indiana Jones*. A aventura inicial tem como constante a perda do artefato, Indiana não consegue alcançar o seu intento, mas sobrevive. Sobrevive e com mais vontade para a próxima busca, a principal: a procura do artefato sagrado.

Para o enredo principal, temos a seguinte estrutura invariante:

1. Indiana Jones é solicitado para a busca de um artefato sagrado;
2. IJ encontra a parceira feminina em situação de perigo;
3. IJ encontra com os vilões também em situações de conflitos e de perigo;
4. IJ e a parceira fogem dos oponentes, mas não recuperam os artefatos;
5. IJ e a parceira são perseguidos pelos vilões,
6. IJ detém a posse do artefato sagrado;
7. IJ e a parceira sobrevivem;
8. IJ entrega o artefato;
9. IJ volta a ser professor;
10. IJ sozinho.

As três narrativas envolvem, contudo, a busca de um artefato arqueológico, sagrado, que detém em si mesmo mistério, magia e poder:

1. poder para se comunicar com Deus;
2. poder na busca da Arca Sagrada;
3. poder de dominar o mundo;
4. poder de alcançar da prosperidade, com as pedras Sankaras;
5. poder de busca da eternidade;
6. poder de conhecer o Santo Graal.

---

<sup>248</sup> ECO, Umberto. *O Super-homem da Massa*. Op. cit., p. 20.

Conclui-se, pois, que esta pode ser considerada uma outra estrutura narrativa absolutamente repetitiva, onde o Poder se configura como uma linha isotópica na composição da série. Portanto, nessa construção do Poder observamos uma possível dicotomia entre o Sagrado e o Profano, apresentados no enredo, que terá sua confirmação nos cenários. A configuração tencionada entre sagrado e profano, tipificada atualmente na cultura de massa e altamente explorada pela linguagem cinematográfica, revela:

**Na primeira narrativa:**

- **sagrado** – o Egito e os seus mistérios (a Arca contém os 10 mandamentos);
- **profano** – as cobras e as metáforas que delas se originam.;

**Na segunda narrativa:**

- **sagrado** – a Índia e a sua cultura milenar;
- **profano** – bichos peçonhentos (baratas, lacraias e outros).

**Na terceira narrativa:**

- **sagrado** – o Santo Graal e sua pretensa localização em Veneza, Itália;
- **profano** – catacumbas associadas a esqueletos, detritos e decomposição (ratos).

O esquema se pretende invariante, uma vez que os elementos que presentificam em cada filme são:

- IJ recupera o artefato arqueológico, mas não consegue (aventuras iniciais);

- Nova aventura – trama principal: IJ busca um artefato sagrado;
- IJ e a personagem feminina, vicária – para rir e provocar situações hilariantes;
- IJ e os vilões. Situações de perigo; é neste ponto que Indiana e a personagem feminina entram em contato com o profano, os bichos. As cobras, em um salão descoberto numa escavação no Egito; as rastejantes, num subterrâneo sagrado na Índia; os ratos, nas catacumbas em Veneza. As personagens femininas são constantes na presença do profano;
- IJ e a personagem feminina localizam o artefato;
- Os vilões conseguem reaver o artefato, sempre muita ação e situações hilariantes;
- IJ e a personagem feminina enfrentam novas situações de perigo;
- IJ e a personagem feminina recuperam o artefato sagrado;
- IJ e a personagem feminina dominam o poder maléfico dos vilões;
- as tramas são solucionadas: a Arca Sagrada fica no depósito do exército norte-americano; a pedra de SanKara volta para a aldeia; e o cálice cai na fenda que se abriu na terra, aonde ninguém mais pode pegar;
- as personagens femininas têm seu final: Marion abre um bar em NY; Willie vira cantora famosa e Elsa cai na fenda com o cálice e morre.
- Indiana Jones e a situação inicial.

Essas são as invariantes que podem ser visualizadas a partir da decupagem do filme *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*, apresentada em apêndice, ao final desta tese.

Esta série caracteriza-se, então, pela aventura e ação. A estrutura narrativa utiliza o esquema/gravata ou a narrativa clássica de Aristóteles, como observa Eco.

Mesmo assim, o serial está caracterizado por pequenas variações no próprio esquema, que transforma cada episódio em único. Remete à idéia do fractal, onde se consegue ver cada filme isoladamente, pois na parte se tem o todo, e, com isto, não o descaracteriza. Uma das principais alterações da série é a apresentação cronológica. Ao assistir a série inteira, percebe-se que há uma alteração: o primeiro filme ocorre em 1936, o segundo em 1935 e o terceiro em 1937, mas, neste último, as cenas iniciais apresentam a adolescência de Indiana e as principais características da personagem: seu medo de cobras e o fato de ser exímio no manuseio com o chicote. Faz-se possível pensar no fractal: assistir isoladamente cada um dos episódios da série e não se perder de vista o todo. E, ao ver a série completa, tem-se, então, a totalidade. Para Eco, aqui encontramos um tipo de temporalidade, um tempo “mascarado”, pois a obra faz o espectador sentir que ela se desenvolve linearmente, muito embora não seja o tempo transcorrido, linear, e só ao visualizar as três produções é que a temporalidade se acha completa.

Outra discussão apresentada por Eco é a questão de que a obra impõe um certo ritmo de leitura, determinando paradas e estabelecendo os pontos de expectativas. E esta série é rica nestes procedimentos, como já observamos nas construções de invariantes. Também podemos falar do tempo do espectador, que será sua competência de reconhecer as citações; aqui, por sua vez, é o espectador quem dirá o seu tempo. Como já observamos, para Eco, através da série, surge o leitor crítico, aquele capaz de vivenciar a obra de duas maneiras: vivencia primeiro o tempo do enunciado mais rapidamente; e em segundo, mais lentamente, revisita as estratégias do discurso. E esta série possibilita essas muitas leituras.

O que observamos, nestas três histórias, é sempre o mesmo enredo: a personagem-tipo sempre em situações de muita ação, em uma seqüência de ações que se repetem para construir as características, o estilo da personagem, sempre com uma aderência ao verossímil e a um sistema de expectativas direcionadas ao espectador. Para Eco, são repetições produzidas para o entretenimento, são funcionais e, por mais paradoxal que possa parecer, é justamente por estas repetições, pela “narração clássica”, que o espectador consome uma obra ou se entrega a ela. São as repetições, as memórias que tornam as narrativas “com um fascínio ao qual nos é impossível fugir, o que torna humanamente legível o revival

que a coloca hoje como objeto de nosso interesse, dividido entre desconfiança e admiração”<sup>249</sup>.

O que temos em *Indiana Jones* é exatamente isto: a repetição à exaustão de modelos que acabam se transformando em algo fascinante. São três histórias muito bem montadas, com repetições conhecidas de dicotomias de topo: bom x mau, sagrado x profano, o poder, as personagens femininas belas e dependentes, opositores em busca de poder, cenas-tipo de perseguição e um personagem principal que, conforme Aristóteles, “não é decididamente ruim mas tampouco excessivamente perfeito”, ou seja, muitos processos previsíveis (perseguições, desfechos, etc.) proporcionam um prazer na narrativa construídos para agradar ao leitor mais ingênuo e também para instigar a uma segunda leitura.

#### 4.4 NÍVEL DOS PASSEIOS INFERENCIAIS: AS LEITURAS DO ESPECTADOR; NÍVEL DOS MUNDOS POSSÍVEIS: PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DAS FISIONOMIAS CULTURAIS E IDEOLÓGICAS: NÍVEL DO SENTIDO PLENO

Nestes últimos níveis, faremos alguns passeios pelos mundos possíveis de *Indiana Jones*, alguns com um olhar mais detalhado nas produções, outros apenas a fim de apresentar pequenas curiosidades que são despertadas quando se sai a passear, ainda que de forma teórico-crítica. Optamos, novamente, pela junção dos níveis de análise, por entendermos que, com eles, podemos ir um pouco mais além da fronteira analítica e trabalhar com o que Barthes proporciona, quando diz que essas análises pertencem “à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas, enquadra-se na categoria do carnaval”<sup>250</sup>.

Como passeios descompromissados, podemos verificar que, um primeiro, já referendado, é com relação à utilização de animais peçonhentos (cobras), ratos e insetos (baratas, lacraias e centopéias). Em cada civilização em que Indiana busca um artefato ele se depara com alguma situação que provoca o asco e a repulsa e que, ao mesmo tempo, constrói uma narrativa da superação dos medos. Antipatias e

<sup>249</sup> Ibid., p. 28.

<sup>250</sup> BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Op. cit., p. 48.

simpatias cristalizadas nas produções míticas de sagrado e profano, do bem e do mal, que, neste caso, podemos pensar, nos remetem à questão da dicotomia entre os medos do inconsciente e a segurança quiçá provida pelo consciente, onde Indiana Jones será, então, a representação da consciência e a sua segurança de enfrentar e desbravar os medos provindos do contraponto: o inconsciente, um contrato clássico e repetitivo de inconsciente sempre obscuro. No Egito, a personagem enfrenta-o em um salão, encoberto pela areia do templo sagrado, repleto de cobras e serpentes. Em Veneza, nos subterrâneos, depara-se com milhares de ratos. E na Índia, no subterrâneo do palácio, deve transpor as baratas, lacraias e outros insetos. Aqui, mais um passeio possível: cada civilização tem a sua praga, ou os seus seres profanos, para contrabalançar com os sagrados. E isto é característico da representação construída da e pela própria história do homem. Quem não lembra das serpentes de Cleópatra? Europa sem ratos, não é Europa. Índia sem sujeira e sem insetos também não é Índia. Onde, para Foucault,

[...] todo o volume do mundo, todas as vizinhanças de conveniência, todos os ecos da emulação, todos os encadeamentos da analogia são suportados, mantidos e duplicados por esse espaço da simpatia e da antipatia que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las a distância. Através desse jogo, o mundo permanece idêntico; as semelhanças continuam a ser o que são e a se assemelharem. O mesmo persiste o mesmo, trancafiado sobre si<sup>251</sup>.

Por outro lado, “O homem é também o lugar do desconhecimento”<sup>252</sup>, diz Foucault. O homem é o resultado do jogo do cogito e do transcendental, do empírico com o imaginário. Tudo será o contrabalançar daquilo que ele é e o que pensa que é. A afirmação e a negação, o pensamento e o não-pensamento. É um modo de ser, aberto, que reflete o seu ser, o homem, e seu duplo, o mesmo, que pode se libertar de todas as amarras e ser livre para ser pura representação. Também é esta natureza que, em dois filmes, *Os caçadores da Arca Perdida* e *A última Cruzada*, observamos quando percebemos a referência direta à figura emblemática do nazista Adolf Hitler, um homem real, formado por uma linguagem, por um trabalho e por um processo histórico, mas também um ser imaginário, do ficcional, da ordem da representação. Conseguimos perceber que, no primeiro filme, o exército americano afirma que Hitler, uma das personagens do grupo dos vilões, é aficcionado por

<sup>251</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Op. cit., p. 41.

<sup>252</sup> Ibid., p. 339.

materiais sagrados, enquanto no segundo filme ele busca o Santo Graal para alcançar a imortalidade. Verdade ou não-verdade, reflexos de um mesmo no espelho, o duplo do empírico com o transcendental ou pura representação? O certo é que, para a cultura tradicional indiana, a cruz suástica nada mais é do que o símbolo milenar de uma divindade, representada por uma criança com cabeça de elefante, chamada Shri Ganesha. Divindade da pureza, da alegria, da inocência e do que os indianos acreditam ser o puro conhecimento. Ganesha é o senhor dos Ganas, conhecidos pelos católicos pela nomenclatura de anjos. A suástica, por sua vez, é muito utilizada no oriente para abençoar e proteger os lares. O vermelho e a suástica são usados, miticamente, para sustentar e proteger a criação e a vida. Retomando a possibilidade de um contrato possível, encontramos uma das faces de Hitler: ao ter contato com lamas tibetanos praticantes de magia, apodera-se destes símbolos para, através da orientação destes lamas, pervertê-los e usá-los de forma incorreta para seus propósitos. O que Hitler fez foi girar a suástica e com isto obter o efeito do poder da conquista. O que se sabe é que, ao girar uma suástica, obtém-se o poder, porém um poder de destruição. O mítico e o mágico, sagrado e profano, simpatia e antipatia.

Se essa produção de fisionomias culturais é da esfera do real ou do imaginário, essa é uma questão complexa de responder. O que observamos é que são construções de uma representação, de uma linguagem e, como tal, precisam de um contrato prévio de leitura, como observa Eco, para se reconhecer ou ter uma relação de concordância entre a referência ou uma “ocorrência expressiva” e o seu conteúdo.

Aqui temos, então, um *ratio difficilis* na obra analisada. Como vimos, ela acaba dependendo de duas situações: primeiro, a expressão deverá, necessariamente, estar relacionada com o conteúdo. O problema, para Eco, é que a expressão é facilmente replicável e acaba adquirindo outras características com o tempo, transformando-se assim em *ratio facilis*. Segundo, em muitas situações a expressão acaba sendo uma espécie de “galáxia textual ou nebulosa de conteúdo”. Nestas, será o *ratio difficilis* que regulará os códigos. E aqui o interpretante, ao não reconhecer todo o conteúdo, poderá inventar novos códigos para se fazer entender; usará de sua criatividade e buscará correlações para produzir a expressão. Voltando ao contrato: esta é uma série de ficção, de entretenimento; mas, até onde a

representação é da esfera do histórico e do vivido, ou até onde é da esfera do imaginário?

Para provocar ainda mais o contrabalançar da representação, um outro contrato possível: Indiana Jones nasceu em 1º de julho de 1899<sup>253</sup>, em Princeton, é filho de Henry e Anna Jones. Cresceu à sombra de seu “estimado” pai que o chamava, britanicamente, de Júnior. Porém, Henry Jones Júnior começou a usar o nome de Indiana, pois não gostava da forma como o seu pai o tratava. Assim, apropria-se do nome do cão da família. Deste fato, nasce uma primeira “rebelião” contra o conservadorismo do pai.

Em 1908, o pai, professor da Princeton University, parte para uma viagem, por dois anos, palestrando sobre o Cálice Sagrado, assunto de grande interesse para ele. Indiana, a mãe e Helen Seymour, sua tutora de Oxford, percorreram todos os países, onde aprendem sobre diferentes culturas. Indiana também esteve no Egito e com Howard Carter<sup>254</sup> pesquisou sobre a cultura egípcia e sobre os novos conhecimentos sobre o Cairo. Indiana observa que este foi o seu primeiro contato com a arqueologia e as maravilhas da Antigüidade.

Depois, a família foi a Paris, onde conheceram Picasso<sup>255</sup>. Em Viena, Indiana conheceu a princesa Sophie e o seu irmão arquiduque Franz Ferdinand<sup>256</sup>. No ano seguinte, todos visitaram a África, em Nairóbia, com o presidente Teddy Roosevelt<sup>257</sup>. No ano seguinte, seu pai explana na Ásia. Assim Indi, como também é chamado, aprende sobre várias religiões e sobre a medicina oriental, bem como viaja por toda China.

Em 1912, retornam para os Estados Unidos: sua mãe morre de febre escarlata; o pai muda-se para Utah e trabalha na Universidade de Lãs Mesas. Em 1913, Indiana e sua tutora, Helen Seymour, escapam do desastre com o Titanic. E foi em Utah, com uma expedição dos escoteiros, que nosso herói percebe a importância da arqueologia e das peças arqueológicas. Por outro lado, a partir da

---

<sup>253</sup> Informações retiradas do *site* oficial <<http://www.indianajones.com>>. Acesso em: 10 de maio de 2006.

<sup>254</sup> Vale lembrar que este é o arqueólogo que Lucas se inspirou para construir a personagem Indiana.

<sup>255</sup> Pintor modernista.

<sup>256</sup> Personagem histórica da Família Real Austro-Húngara que foi assassinada e com este incidente desencadeou a I Guerra Mundial.

<sup>257</sup> Theodore Roosevelt, presidente norte-americano, de 1901-1909.

morte da mulher, Henry Jones se dedica a pesquisar sobre o Santo Graal, com seu filho sempre à sombra. Cada vez mais o pai se fecha em sua pesquisa e Indiana percorre o mundo em busca de aventura e conhecimento.

No Novo México, acaba envolvendo-se com a revolução mexicana e faz um curto passeio com o General Francisco Villa<sup>258</sup>. Após, retorna à Europa com o exército da Bélgica, passando por várias situações, para acabar na África lutando contra os alemães. De volta para a Europa, trabalha com espionagem e o serviço de inteligência para a separação da Áustria. Também participou para o serviço de inteligência da Romênia, no norte da Itália, e em Istambul. Em 1919, participa da Conferência Mundial pela Paz.

No final da Primeira Guerra Mundial, Indiana retornará à América, concluindo sua graduação na Universidade de Chicago, muito embora, por toda a sua experiência de vida, sentia-se à margem das questões e vivências de seus colegas. Em 1920, nas férias de verão, como gostava muito de Jazz e tinha um saxofone soprano, foi convidado para ir a Nova Iorque participar de um musical da Broadway. Gostou e acabou atravessando o país até a Califórnia, onde trabalhou como dublê nos filmes de John Ford<sup>259</sup>.

Ainda em 1920, foi à Sorbonne<sup>260</sup> fazer um curso de graduação em Lingüística. Conheceu Dorian Belecamus, e com ela a Grécia, e estudou o Oráculo de Delphi. Jones teve seu primeiro emprego como professor na London University, no departamento de Arqueologia. Lá conheceu Joanna Campbell, e com ela foi até a Escócia, estudar a lenda de Merlin. Lá conheceu a irmã de Joanna, Dierdre, que foi um grande amor. Mas, em 1926, em uma expedição pelo Brasil, o avião cai e Dierdre morre.

Continua estudando arqueologia e conhece o professor Abner Ravenwood, um grande arqueólogo e egiptólogo, com quem aprendeu muito. Porém, a amizade foi rompida quando Indiana se envolve emocionalmente com Marion, filha de Abner. Eles se reencontram em 1936 quando irão, juntos, procurar a Arca Sagrada.

---

<sup>258</sup> Personagem emblemática da Revolução Mexicana, de 1910.

<sup>259</sup> Diretor de cinema norte-americano que se notabilizou pelas produções da conquista do Oeste e da filmatografia que questiona a forma como foram tratados os índios norte-americanos, em especial.

<sup>260</sup> Tradicional Escola Francesa.

Indiana, em suas aventuras, procura as pedras de Sankara; após, a Arca e, por fim, o Cálice Sagrado. Depois destas grandes aventuras continua sua vida de professor. Em 1950, envolve-se no resgate de relíquias sagradas dos índios norte-americanos. E, com 93 anos, ainda é visto, com um tapa olho, lendo, tranqüilamente, no quintal de sua casa. Esse é um *ratio faccilis*, mas ao mesmo tempo proporciona um *ratio difficilis* quando a representação se dá livre de todas as amarras. É um contrato onde, para Eco, tem-se uma ocorrência expressiva que “concorda com o seu tipo expressivo, conforme foi institucionalizado por um sistema da expressão e – como tal – previsto pelo código”<sup>261</sup>. Porém, por outro lado, também abre processos de intervenções criativas quando entre leitores não há o reconhecimento de todos os códigos, do que é e do que não é, pois o que percebemos são construções de fácil consumo, mas de um *ratio difficilis*, se observada a alternância entre o real e o imaginário, visto que são personagens permeados de construções míticas que a representação do vivido reconstrói.

Nessas duas últimas inferências, podemos, então, observar produções simbólicas que proporcionam uma produção de sentido que nos remete à esfera dos mundos possíveis e das fisionomias culturais e ideológicas. Elas podem nos proporcionar a leitura de que a obra de Spielberg e Lucas são processos que evocam uma fantasia, traduzem uma produção de valor do herói mítico e a criação do mito Indiana que “luta” pelo bem contra o mal, onde se confirmam valores opostos: valores clássicos do bem, do conforme e do belo, já vistos nas categorias de Aristóteles, e o ocultismo transcendental, da ordem do obscuro, do disforme, do mal. São produções para uma leitura de consumo. Mas, também, como vimos, proporcionam o *ratio difficilis*, jogando à enciclopédia do leitor reconhecer a ordem da representação, já que temos em Hitler uma figura do real, mas ao mesmo tempo uma personagem do imaginário; por sua vez, em Indiana, uma personagem do imaginário, mas com representações ancoradas em figuras e situações do real. Mundos possíveis da ficção onde a realidade se funde na construção de uma narrativa tão cheia de detalhes como é a de *Indiana Jones*.

Detalhes e fractais também percorrem todo o enredo de *Indiana Jones*. E os detalhes são tantos que só a tecnologia faz com que se descubra as referências.

---

<sup>261</sup> ECO, Umberto. *Tratado Geral da Semiótica*. Op. cit., p. 162.

Muitos detalhes produzidos pela técnica, que possibilitam passeios e descobertas do terceiro sentido, do obtuso, onde só um segundo ou terceiro olhar conseguem transpor. Uma estética da recepção, que, para Calabrese, é a Estética da alta-definição, que se produz pelas evoluções tecnológicas e estas, por sua vez, já vêm acompanhadas por mutações de atitudes perceptivas e de gosto, pois a fruição já está prevista, mas necessita do recorte, do isolamento de uma porção para a sua descoberta. E esta é uma reprodução que só a qualidade tecnológica oferece e é através desta que o fruidor poderá perceber, assim, sempre o melhor do pormenor.

Vejamos alguns:

- o hidromotor que aparece no primeiro filme tem como registro a sigla “OB-CPO”. É uma homenagem aos personagens Obi-Wan Kenobi e o robô C-3PO, da saga *Guerra nas Estrelas*, outra grande série produzida e dirigida por George Lucas;
- também, neste filme, no Egito, nos hieróglifos encontrados por Indiana, no Poço das almas, podem-se ver inscrições com as palavras R2-D2 e novamente C-3PO, outra referência ao filme *Guerra nas Estrelas*;
- no segundo filme, outra referência à saga de George Lucas, o clube onde a personagem feminina Willie dança chama-se “Club Obi-Wan”;
- no primeiro filme, a primeira cena, que é de uma montanha, é uma referência à montanha da Paramount, produtora do filme. A cena começa com a marca da Paramount, mas aos poucos vai fazendo uma fusão até chegar a uma montanha semelhante, porém agora é a da selva onde se passam as cenas iniciais do filme;
- para a realização da cena das cobras no Egito, foram utilizadas 7 mil cobras não-venenosas. Porém, uma era serpente e foi utilizada com um vidro para proteger o ator. Harrison Ford conta que ela acaba dando um bote e suja todo o vidro, logo na primeira tomada, e a cena foi realizada rapidamente para não perturbar ainda mais a serpente. Neste caso era uma cobra Naja, considera a segunda cobra mais venenosa do mundo.

Temos, aqui, o exemplo de uma construção de simulacro a partir de um dicionário, que Eco chama de dicionário de base<sup>262</sup>, onde aparecem os postulados de significado minimais. Para Eco, são as leis de implicitação ou um conhecimento elementar que já se encontra no dicionário mínimo do leitor. Primeiro, pensemos que, neste primeiro contrato ou dicionário de base, a informação é de que a cobra é igual a um animal peçonhento e perigoso. Logo, o postulado de leis implícitas leva a ler que todas as sete mil cobras da cena são peçonhentas e perigosas. A partir deste dicionário, firma-se a simulação, nesta obra, de que todas as cobras são venenosas, mesmo que só uma única delas seja a mais perigosa, realmente.

No último filme, *A última cruzada*, a cena final é uma pilhéria dos quatro cavaleiros do Apocalipse. Vemos as quatro personagens cavalgando ao entardecer, em um pôr-do-sol bem carregado de vermelho e cores quentes, representação clássica dos quatro cavaleiros do Apocalipse.

Neste tópico temos, assim, um exemplo de cooperação textual da hipercodificação. Para Eco, neste nível, o leitor tem condições de decodificar a cena, através de uma enciclopédia hipercodificada. Isto é, o leitor já tem todo um conhecimento estabelecido ou um código construído a partir de uma tradição de retórica ou estilística e consegue reconhecer toda a ordem de conotação apresentada nesta. Vemos, então, nas quatro personagens – homem-cavalo e o pôr-do-sol – um hipercódigo das figuras dos cavaleiros do Apocalipse, uma estrutura estilística e de retórica tradicional, apresentada através de uma brincadeira.

No segundo filme, *O Templo da Perdição*, o vestido vermelho da personagem Willie era único, todo bordado e rebordado com pedras e lantejoulas da década de 30, sendo avaliando e segurado em alguns mil dólares. Com este vestido, a personagem andava em plena selva e, em uma das cenas com os elefantes, um deles comeu as costas do traje, tendo que ser rebordado e ficou com as costas abertas a partir de então. Aqui, um exemplo de um conhecimento enciclopédico de mundo que os Meios de Comunicação de Massa produzem para um leitor de segundo nível.

---

<sup>262</sup> ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Op. cit., p. 60.

Quando George Lucas<sup>263</sup> concebeu a criação do épico *Indiana Jones*, idealizou uma história de aventura cinematográfica que se aproximasse da linguagem das histórias em quadrinhos. Queria movimento e ação, mas contado em quadros, para isto chamou Steven Spielberg e os dois construíram a série. George Lucas, em depoimento aos extras do DVD promocional, diz que ele tinha dois objetivos: fazer uma saga espacial e uma aventura na terra. Fez *Guerra nas estrelas* e *Indiana Jones*. Como curiosidade, *Indiana Jones* transformou-se em uma série com 22 episódios para a televisão norte-americana ABC e após USA Family Channel, dirigido por George Lucas, na década de 90. Também virou jogo para videogame com suas aventuras. Agora, em 2006, está sendo negociada a quarta produção da série. Ela deverá ocorrer na década de 40, mais especificamente em 1946. O papel principal é de Harrison Ford, com 63 anos, e a personagem terá 48 anos.

O filme *Indiana Jones e os caçadores da Arca Perdida* ganhou 5 Oscar's, prêmio máximo da Academia Cinematográfica norte-americana. Ganhou melhores efeitos especiais, melhores efeitos sonoros, melhor som, melhor edição, melhor direção de arte. Foi indicado ainda para melhor filme, melhor diretor, melhor trilha sonora e melhor fotografia. O segundo filme da série, *Indiana Jones e o Templo da Perdição*, ganhou o Oscar de Melhor Efeito Especial e foi indicado na categoria de Melhor Trilha Sonora. O último filme, *Indiana Jones e a última cruzada*, ganhou o Oscar de Melhores Efeitos Sonoros e foi indicado em duas categorias: Melhor Som e Melhor Trilha Sonora. Uma produção serial da indústria cinematográfica, com suas representações e expressões.

Observamos que uma série pode ser valorada por construir e pressupor um duplo Leitor-Modelo ou leitor de segundo nível. O primeiro, já estabelecido, é aquele que se deixa seduzir pelas estratégias do autor; o outro avalia a obra como um produto estético e avalia as estratégias do autor para transformá-lo justamente em leitor de primeiro nível. E é este leitor que se empolga com as estratégias das variações que o autor propõe para a serialidade parecer sempre diferente perante o mesmo. Estas séries tanto podem ser sofisticadas, em termos de variações, como

---

<sup>263</sup> **INDIANA Jones** – Extras da trilogia. Lucasfilm Ltda. Estados Unidos. 2003. Produzido e distribuído por VIDEOLAR SA, sob licença da Paramount Home Entertainment, 1DVD, colorido, legendas: português, inglês e espanhol, 187 min aprox. Livre, sistema de gravação NTSC, expressão 1DVD – vídeo.

podem ser banais. Elas tanto podem ser produzidas para entretenimento ou gastronômicas, como para uma avaliação crítica. É o que observamos com o serial *Indiana Jones*.

E são os leitores que terão a autonomia para se transformarem em críticos ou ingênuos, querendo ou não vencer os desafios de reconhecer os códigos e hipercódigos e observarem criticamente ou não uma estrutura serial, ou reconhecer todas as referências e as citações, muito embora, como observa Eco, o leitor ingênuo, aquele que, por outro lado, não reconhece todas as citações, em algum momento acaba superando a sua frustração e se transforma em crítico ao apreciar o modo como foi passado para trás, pois, muitas vezes, os próprios meios de comunicação de massa produzem ou reforçam as informações referentes aos textos citados, para suprir a enciclopédia do leitor.

Por outro lado, as séries, muitas vezes, diz Eco, arriscam tudo no leitor crítico e são estes que passam a valorá-las esteticamente. Para Eco, é reconhecer que o valor artístico e o valor estético destas produções só poderão ser dados a partir da análise do tecido cultural onde elas estão inseridas, visto serem os contextos que irão proporcionar um leitor para, através de uma vivência e sensibilidade histórica, apreciar a recorrência do esquema. Assim, o leitor cria um modelo, produz uma estética vivida em seu contexto histórico, e o estético então se molda através das múltiplas possibilidades que a imaginação deste leitor pode desencadear.

A série estudada proporciona esta possibilidade quando nos mostra a ambigüidade na formação de personagens-tipo, como o próprio Indiana Jones e o seu oponente, Adolf Hitler e seu exército. Também, ao apresentar as personagens femininas, todas vicárias, mas apresentando uma ambigüidade do contexto cultural do entre guerras: mulheres tentando uma independência, não apenas financeira mas de vivências, porém também ainda frágeis nas suas conquistas, apoiando-se no homem-herói para rever o romance; mas perdendo-o. Ainda observamos o esquema esquema/gravata, com o resgate da estrutura de narrativa clássica do bom x mal. Tudo isto produzido na década de 80. Uma década de muita movimentação cultural, com toda uma redescoberta do místico e de um resgate de um sagrado, movimentação social, política, tecnológica e, em especial, financeira. Onde a nação

norte-americana procura se estruturar economicamente e firmar-se como nação-império frente ao declínio do bloco socialista.

Nesse contexto, *Indiana Jones*, uma produção que pensamos da ordem do fantástico, constrói uma personagem herói-mítico, com a força do sagrado para se sobrepor ao profano e assim inibir o mal através da sua força física e seu conhecimento histórico. Uma história circular, mas rica em detalhes, em variações nas repetições que provocam uma nova estética. Um olhar estético de um leitor que frui a obra deste modo, onde as variáveis independentes são partículas mínimas, que se apresentam como doses homeopáticas, como bem observa Calabrese. São como os fractais que, em uma produção estrutural, se apresentam como formas irregulares, interrompidas e descontínuas, e acabam proporcionando o ritmo da produção. Ritmo este que, em *Indiana Jones*, é de velocidade e muita ação, provocado por um desenvolvimento tecnológico que proporciona a realização do fractal, do detalhe mínimo, e incita um consumo descontínuo, não-passivo, repetitivo, recortado, que fragmenta o fluxo da ação. Um modo neobarroco que proporciona uma apreciação estética do singular, do individual, sem um julgamento, mas dado pela fruição de pormenores e de fragmentos, assim pensado por Calabrese.

O pormenor e o detalhe; o pormenor sendo uma operação de passar um fenômeno da individualidade para a excepcionalidade, da polaridade singular regular para: singular, não-regular, pois o detalhe traz a noção de “pôr em relevo”, ser excepcional. Como observamos, com as referências e citações, à outra produção cinematográfica de George Lucas: *Star War*. Também quando somos informados, pelos meios de comunicação de massa, que o vestido da personagem Willie, no filme *Indiana Jones e o templo da perdição*, era único e com pedrarias raras, criando informações contextuais de uma produção primorosa que busca peças originais, que se aproxima ou busca estar o mais próximo possível do tempo narrado. Ou ainda no filme *Indiana Jones e a última cruzada*, quando nos deparamos, na seqüência final, com um cruzado, guardião do cálice sagrado, outra figura hipercodificada que põe em relevo toda a narrativa do cálice sagrado. Processos singulares e regulares da narrativa do filme, mas que, através do detalhe, do recorte, transformam-se em excepcional pelo olhar de um leitor que busca ser o de segundo nível.

Diferente é o fragmento que faz o caminho inverso. Ele surge como excepcional, mas o que se pretende é uma normalidade, a origem do sistema ou fenômeno do qual o fragmento fazia parte: como a personagem do oponente Adolf Hitler, que surge como excepcional – a busca pelo sagrado e divino –, mas é conduzido para a normalidade: o clássico vilão. Também uma outra excepcionalidade relacionada à vida de Harrison Ford, levada para a normalidade na vida da personagem Indiana Jones. Como observamos, Harrison Ford tem uma cicatriz no queixo provocada por um acidente de carro; Indiana Jones, então, tem uma cicatriz adquirida quando era adolescente ao manusear erradamente um chicote. A partir deste episódio resolve praticar a arte do chicote, sua verdadeira arma. Este episódio provoca um outro excepcional: um herói sem armas de fogo, ou se tem, usa-a só na própria excepcionalidade, em pequenos detalhes, do regular para o não-regular. Como no filme *Os caçadores da arca perdida*, quando, depois de já ter lutado com as próprias mãos, sem armas, com muitos oponentes do exército nazista, todos vestidos de branco (processo regular), aparece um lutador árabe, com sabre, todo vestido de negro (processo não-regular), a saída foi usar a arma. Morreu o oponente não-regular, voltou a normalidade.

*Indiana Jones*, uma construção da estética da repetição, da produção em série, produto desta estética onde encontramos protótipos multiplicados em situações diversas. Observamos as repetições icônicas do herói; das personagens femininas vicárias; um modo temático clássico: bons *versus* maus; um modo narrativo com os cenários-tipo, encenações-tipo, as perseguições, os beijos-tipo, as aventuras. Todas repetições levadas à exaustão, que só conseguem surpreender justamente por serem tão óbvias. É o clássico resgate do chapéu; a sempre repetida cena do beijo na personagem feminina; os vilões que, obviamente, perdem o artefato e, novamente, não podem sobreviver neste mundo do bem e morrem. Repetições icônicas, mas não repetições de má qualidade ou deformação, apenas repetições que despertam prazeres, sentidos de fruição a partir de um ar “do tempo”, de um novo estético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O semioticista Omar Calabrese, para designar o que seria a vivência dos dias atuais, denominou de Neobarroco este “ar dos tempos”, onde elementos barrocos e clássicos convivem em alternância, ora com predomínio de um, ora de outro. E nós, sujeitos sociais, imersos na vida social e perpassados pelos meios de comunicação de massa, produzimos nossos sentidos a partir deste juízo de valor, que começa a ser produzido nos vários encontros estéticos, onde as repetições se configuram.

Deste modo, a partir de Benjamin, Calabrese e Eco, tendo como referência primordial Aristóteles e Kant, o sujeito contemporâneo agencia e produz seus juízos de valor. Nesta perspectiva, através das categorias de apreciação propostas por Aristóteles, demonstramos como elas, na idade dita barroca, sofreram uma instabilidade valorativa, onde nem sempre o que era “conforme” seria belo e bom. Também a arquitetura barroca nos apresentou o seu excesso, onde ficava difícil apontar quem podia julgar e dizer o que estava adequado ou não, certo ou errado. Chegando aos dias atuais, esse julgamento se tornou ainda mais complexo, pois, além de instabilizar as categorias, as repetições chegam a suspendê-las.

A partir de Kant, nasceu a idéia de se deixar o juízo de valor vir a ser estabelecido pelo sujeito. Logo, não é mais o grande grupo que agencia os valores, mas são as pequenas interações, os encontros entre os sujeitos que fazem tal agenciamento. Esses sujeitos contemporâneos, cheios de desejos, vontades, emoções, razões, conquistas, são formados pelos *cruzamentos culturais*, e não mais pela cultura propriamente dita e estabelecida como tal. Suas constituições são

dadas pelas adaptações das linguagens, hábitos, valores, comportamentos, vestuários e mesclas de múltiplas manifestações culturais. São sujeitos do plural, do múltiplo, com identidades várias, passando por uma rede complexa de relações com os MCM, que estão sempre presentes nessas suas vivências.

O sujeito contemporâneo não exige mais exclusividade nas produções, pois, consciente ou inconsciente, sabe que está frente a repetições e valora tais produções culturais de modo discriminativo, ou seja, forma o seu sentido, seu gosto próprio, a partir das mesmas produções; porém, agora, não será mais a grande massa que definirá o certo ou o errado, mas os pequenos grupos, os pequenos encontros por onde passam os sujeitos.

Para Benjamin, o século XX viu nascer um novo padrão: a percepção e a produção de sensibilidade, não mais através do culto e ritual, mas da distração. Vale lembrar que o homem que se diverte também pode adquirir novos hábitos que serão repassados, posteriormente, para o estético. Modifica-se, assim, o modo de sentir e de perceber. Pela primeira vez, reconhece-se que existe a emancipação da obra de arte. Reproduzem-se, cada vez mais, obras de arte que foram feitas, justamente, para serem reproduzidas.

Para exemplificar o que ocorre com a obra de arte, a partir da perda da aura e da dúvida que se levanta em relação à autenticidade, Benjamin utiliza-se da técnica cinematográfica. Segundo ele, o século XX viu nascer o cinema e, também, pela primeira vez, e isto é obra do cinema enquanto meio de expressão técnico-artístico, o homem precisou agir, seguramente, com toda sua pessoa viva e, todavia, privado de aura. A aura depende do seu *hic et nunc*. Ela não suporta reproduções. O cinema transforma a noção de aura e joga ao sujeito a valoração. Essa valoração termina recaindo na questão do gosto.

Para Eco, o gosto é formado pela cultura e, nesse processo, a linguagem ajuda a difundir a valoração dada por essa cultura. A arte, como linguagem, auxilia quando quebra alguns juízos estabelecidos sobre o que é o bom ou mau gosto, transformando profundamente essa concepção.

Ao discutir sobre valorações, valores, gostos, o autor recupera a problemática da estética. E a estética traz a indicação de juízo de valores. Assim

como Eco, Calabrese também afirma que, ao abordar o termo gosto, logo caímos em categorias de juízo de valores, mais especificamente, em um juízo estético. Este juízo não é isolado, quase sempre está acompanhado por um juízo ético. São valores reconhecidos e também formados pela sociedade, e cada indivíduo tem o seu valor isolado, como também homologa juízos em grupo.

O que percebemos, então, é que a formação do gosto se deve a um processo cultural, mas é também um processo que necessita da sensibilidade, onde o sujeito vai dizer se gosta ou não de determinado padrão. E este determinado padrão é produzido pelo consenso social ou a partir de uma disposição social do que deve ser aceito como bom ou mau gosto. A aceitação ou não destes juízos estabelecidos passa pela condição de sensibilidade de cada indivíduo e da valoração do que o cerca. Isto, por sua vez, produz a cultura.

Voltando à discussão do contemporâneo, já observamos que, para produzir esta teorização, passamos pela noção de essência primeira para a formação da Teia, entendida aqui como complexo jogo de disposições e formações de valores. Após, observamos que ela é um processo estético e, portanto, envolve uma cultura. Baseado nestes processos, Calabrese, por outro lado, diz que o Neobarroco trabalha com suspensão dos juízos de valores estabelecidos na sociedade. Lembra que, desde Aristóteles, a humanidade tem como base um sistema de categorias de valores para avaliar coisas, pessoas, acontecimentos, para formar juízo sobre as artes, sobre religião, política, conduta social. E são essas formações de juízo que estruturam e organizam o que chamamos de conduta social.

A partir dessas duas grandes correntes de construção do pensamento contemporâneo, constituímos o que chamamos de valoração e de juízos sociais, culturais. São duas correntes distintas, mas que acabam dando base para a formação da sensibilidade social, para a construção de juízos mais ou menos aprimorados, muito embora, como já afirmamos, um pensamento termina ressignificando outro e influenciando todo um contexto social e principalmente teórico bem mais amplo. Assim, podemos encontrar noções de Aristóteles em Kant, como de Kant em Calabrese.

Apoiado nas categorias de Aristóteles e sustentado pelas noções do que é Clássico e do que é Barroco, Calabrese chama essa época, como vimos, de Neobarroca. Para compreender o conceito de Neobarroco, é fundamental basear-se no contraponto Clássico-Barroco. Segundo o autor, quando se fala em Clássico se entende um gosto onde as categorias de valores são estáveis. O Clássico consiste na realização de algumas formas subjacentes aos processos e possuem ordem, estabilidade e simetria. Calabrese diz também que as várias formas de classicismo que surgem na história do homem não significam sempre o mesmo movimento. Todas podem ser vistas como uma nova forma de ordem e podem ou não ser constituídas de elementos do passado.

O Barroco, por outro lado, gera a excitação, a turbulência e a desestabilização das categorias de valores. Assim, um sistema barroco é formado pela quebra das simetrias e instabilidade na ordem nas categorias de valoração e juízo. Portanto, são menos regulados. Com isto, Calabrese diz que a crise, a dúvida, a experimentação são características barrocas e a certeza é uma característica do clássico. Nesta perspectiva, a valoração no Neobarroco, na realidade, depende do ponto de vista do receptor.

Para Benjamin, o sujeito é distraído e adquire valores a partir desta condição. Calabrese fala do sujeito complexo. Complexo frente a todas as provocações e situações a que o contemporâneo o expõe. Estes autores partem sempre da formulação de que este receptor não é um mero local no processo comunicacional; é, sim, um sujeito, com suas identidades, com relações sociais e culturais, transpassadas pelas produções simbólicas oferecidas pelos MCM.

Aborda-se tanto o emissor quanto o receptor, e agora o processo comunicacional é visto não mais como algo fixo, mas em constantes deslocamentos e movimentos. Também é importante reforçar que um juízo de valor é formado por textos e estes textos têm suas construções homologadas por indivíduos ou pelo coletivo, a partir de qualquer momento do processo comunicacional. E mesmo que os sujeitos envolvidos no processo tentem transpor algum valor diferenciado, só o ponto de vista de cada sujeito poderá estabelecer ou não ligações às homologações destes juízos, ou seja, poderá dar o processo de significação. O que se percebe é

essa instabilidade e, em muitos casos, fica difícil apontar onde se dá a construção do juízo.

Se levarmos em consideração a noção de teia, tanto microscópica ou macroscopicamente, temos a ligação com nódulos e, como já observamos, toda a construção de juízo dá-se em uma produção cultural. Isto envolverá alguma coisa comunicável, e todo um processo comunicacional, mas o “lugar” do emissor e do receptor depende do ponto de vista de cada um dos sujeitos envolvidos, e é, por natureza, mutante.

Podemos pensar no sujeito de Benjamin, que, a partir da técnica de reprodução, cria uma nova característica de valoração. A partir da repetição, não é mais necessária a presença do original. Agora, o novo sujeito deixa o *hic et nunc* – aqui, nestas circunstâncias – para a arte considerada culta, ao reconhecimento. Este novo sujeito faz parte da massa e ela quer diversão. Agora é a obra que penetra no público.

Esta é a construção do sujeito ou identidade pós-moderna que, segundo Calabrese, leva ao Neobarroco. Assim, temos as formações de juízos instáveis, voláteis e complexas. O sujeito neobarroco, que desestabiliza as categorias de valores estabelecidas por Aristóteles até aqui, é também responsável pela suspensão de todo e qualquer juízo de valor e, principalmente, é um sujeito que sabe que está em frente a uma cópia. Por isto, ele pode estar distraído e formar outros padrões ou alterar seus juízos. A questão da autenticidade não está mais em jogo. Esta foi uma responsabilidade do sujeito social moderno.

Ritmo e repetição compõem o elenco das características da pós-modernidade e também do chamado Neobarroco, assim como o sujeito fragmentado que já não observa mais a totalidade, mas sim o detalhe, o pormenor, o fragmento, muitas vezes através do fractal. Este é o processo e o novo sujeito da nova valoração estética.

Eco propõe, então, a leitura, sob uma estética moderna, das suas tipologias de repetições, para dar um valor estético a estas produções, pois, obedecendo às características da estética moderna, nada impede que a serialidade possa ter valor estético.

Neste mesmo processo de valoração pode ser analisada a série. Para Eco, toda série constrói e pressupõe dois leitores. O primeiro é aquele que se deixa seduzir pelas estratégias do autor, o leitor ingênuo ou de primeiro nível; o outro avalia a obra como um produto estético, bem como as estratégias do autor em transformá-lo justamente em leitor de primeiro nível, o leitor crítico ou de segundo nível. E é este leitor que se empolga com as estratégias das variações que o autor propõe para a serialidade parecer sempre diferente perante o mesmo. As séries tanto podem ser produzidas para entretenimento ou de consumo fácil e rápido, como para uma avaliação crítica. Por outro lado, são os leitores que terão a autonomia para se transformarem em críticos ou ingênuos, querendo ou não vencer os desafios de reconhecerem as variações e observarem criticamente ou não uma estrutura serial. Para Eco, o problema da estética do serial não é reconhecer ou não as variações, mas, antes, é reconhecer que o valor artístico e o valor estético destas produções só poderão ser dados a partir da análise do tecido cultural onde elas estão inseridas.

Segundo Eco, não devemos ser ingênuos e acreditar que os autores não enxerguem o quanto há de comercial e “astronômico” em propor histórias que contam sempre a mesma coisa e sempre se fecham circularmente; o detalhe é que, com o seriado, deve-se conceber uma audiência capaz de fruir a produção desse modo. E só assim pode-se pensar em nova estética. Pensar o seriado, não mais como um parente pobre da arte, mas uma forma de arte que satisfaz uma nova audiência, uma nova sensibilidade estética.

Uma das respostas apontadas por Eco é, então, o Neobarroco, de Calabrese. Para esta nova estética, Calabrese aponta a existência de uma nova postura ou nova configuração da cultura. Para ele, é pensá-la a partir da noção da complexidade e não apenas no âmbito da emissão, mas, principalmente, repensar a recepção. Trabalhar com uma nova ordem estética a partir da recepção, compreendendo-a mais ativa, porém com uma visão fragmentada ou com um pensamento fractal.

Porém, Calabrese sinaliza que esta nova valoração estética, a produzida pelo fractal, só torna o fractal em “objeto estético” quando há uma valoração de um sujeito, individual ou coletivo, e esta valoração passa pelo caráter estético do

maravilhoso. Para o autor, a turbulência e a regularidade “governam” a produção de objetos com valor estético em quase todos os níveis de sofisticação cultural, passando pelas práticas dos meios de comunicação até as galerias de arte ou das salas de concertos. Porém, o que há de novo, realmente, neste “horizonte estético fractal” é a nova estética no âmbito da recepção. Para Calabrese, estaríamos no conceito de “consumo produtivo”.

Esse novo comportamento da recepção é nominado por Calabrese como “um modo neobarroco” ou também como manifestação efêmera. São recepções não-passivas, repetitivas, descontínuas, recortadas, que fragmentam o fluxo da ação. São ações de fracionamento do fluxo comunicativo, ligadas a uma nova recepção estética. Exemplo desse comportamento, como já vimos, é a “síndrome do botão”, onde o telespectador já não consegue permanecer em um mesmo canal, mas salta de canal para canal, formando o que Calabrese chamou de palimpsesto individual, que nada mais é do que a soma de várias imagens fragmentadas.

Para Calabrese, funda-se, então, uma ordem nova de comunicação. Esta destrói a ordem chamada normal da comunicação e propõe uma nova percepção, ou como Calabrese anuncia uma mutação perceptiva, onde a percepção tradicional, estática, já não dá conta desta nova realidade das produções e recepções das comunicações de massa. Necessita-se agora de uma nova destreza perceptiva e de mais velocidade. Para Calabrese, esta seria a *estética do caos*, que dá conta das produções contemporâneas e que, segundo o autor, é mais adequada aos jovens e às novas gerações, que estariam dotadas de mecanismos necessários para a sua realização e compreensão. Aqui voltamos a Benjamin, que já teorizava acerca de um novo sujeito e de uma nova percepção da recepção: o sujeito que absorve cultura distraidamente e que requer uma nova percepção, até mesmo física, deste novo sujeito.

Para o autor, como já observamos no primeiro capítulo, a obra de arte, quando se depara com a era da técnica, despoja-se do seu sentido cultural, mítico, perde sua condição de única e exige uma nova percepção, uma nova forma de observá-la. O sujeito atual não tem o mínimo de concentração que a arte exige. É um sujeito que se relaciona com ela de forma fugaz, meio desligado e até de indiferença, que acaba entrando em conflito com a atitude contemplativa que a aura

exige. Por outro lado, é um sujeito livre, independente, e que valora a obra de forma diferenciada. Agora a obra perde a noção de distância, de inigualável e de inatingível. O sujeito da era técnica constrói a estética a partir da proximidade, da ambigüidade; a arte é absorvida sem choque, sem distância. Para Benjamin, o sujeito de comportamento distraído é o sujeito do tempo da técnica e cujo comportamento frente à arte é de diversão ou entretenimento; é um crítico distraído que valora a partir da sua rotina, pelo seu cotidiano. É um receptor que precisa recriar a sua fruição a partir das novas relações que estabelece com a máquina, com a imagem, com os fragmentos que a velocidade tecnológica apresenta em uma cidade.

Neste viés de leitura, encontramos o fragmento e o pormenor, que, segundo Calabrese, ajudarão a compor a estética desse novo sujeito, seja pelo corte ou pela ruptura. Para o autor, o pormenor e o fragmento apresentam a possibilidade de teorizar e de experienciar a nova vivência estética do receptor, pois esses, o pormenor e o fragmento, são motivadores de uma manifestação e também de um investimento de valor. O valor, segundo Calabrese, até pode versar apenas à obra, mas o seu critério de formação reside na estratégia e na valoração utilizada pelo sujeito.

Como observamos, há toda uma produção teórica que nos leva a pensar o pormenor e o fragmento como leituras valorativas de uma estética contemporânea. Essa estética, como também já vimos, ocorre na base da produção, mas, principalmente, recai sobre um novo receptor. Recai sobre o gosto do receptor e toda a sua carga avaliativa frente a este novo investimento estético. Então, estamos frente a uma nova noção de sujeito, que, individual ou coletivo, valora tanto o pormenor quanto o fragmento, ou ainda, através do fractal, tem apenas uma percepção do todo. Essa valoração ocorre, contudo, pela perda da noção de totalidade, só com a noção do fragmento ou do detalhe, sem medo de estar frente a uma cópia ou a uma reprodução. É o sujeito que absorve a arte distraidamente, como diz Benjamin. E, como bem observa Eco, muitas vezes, compra a série justamente por este motivo.

Para Iser, esta visualização revela duas características do estético atual: o movimento de aceleração e a finalidade aberta, que dissemina. Essas características

jogam ao sujeito a forma como ele irá solucionar ou lidar com as possibilidades esteticamente geradas. Neste circuito, perceber, conceber, sentir e conhecer são os canais para a imaginação operar, fazendo com que todos os sentidos humanos entrem em funcionamento e façam com que a imaginação entre em jogo consigo mesma.

Como resultado dessa teorização, o estético se dissemina em vários domínios da vida, segundo Iser. O que vale é saber que o estético não fica restrito às artes, mas envolve os sentidos humanos, mexendo com a imaginação, moldando e extrapolando, a partir de visões diferenciadas do habitual, os objetos dados. Por outro lado, relembando novamente as teorizações de Benjamin sobre a condição do sujeito frente à sua história, observa que este sujeito acaba sendo o resultado e ao mesmo tempo forma a sua própria construção histórica.

O sujeito contemporâneo é, então, a soma da complexidade com a visão concreta iluminista, gerando multiplicidades ou até mesmo suspensão de valores, que, a partir de seus sentidos, estimulando a imaginação, acaba por produzir uma valoração estética individual ou coletiva. Complexo, como é a discussão contemporânea, e com múltiplas interpretações frente à análise de obras seriais.

Exemplo desta discussão é a trilogia *Indiana Jones*. Uma produção feita para o consumo rápido, mas, por outro lado, nos convidando para passeios inferenciais. Convida ao receptor para reconstruir situações a partir de fragmentos, ou então para um olhar diferenciado a partir dos detalhes. É uma produção que enseja a uma experiência a partir do conhecer, perceber através dos sentidos e da imaginação. Produz um estético pela fruição. E é essa a construção estética do sujeito contemporâneo. Uma produção estética que valoriza pela fruição, pelo prazer; não referendando mais a aura, a presença única; mas, antes, distraído, valorando pelos seus desejos, anseios e vivências.

Recorre, para isso, na maioria das vezes, à semiótica como um mecanismo de análise dos produtos culturais contemporâneo. Produtos culturais carregados de prazeres estéticos, quer sejam de consumo, quer críticos, mas que requerem uma sensibilidade e um juízo de gosto.

O que percebemos, então, é que a formação do gosto é um processo cultural, mas é também um processo que necessita da sensibilidade, pela qual o sujeito vai optar ou não por um determinado padrão. E esse determinado padrão é produzido pelo consenso social ou a partir de uma disposição social do que deve ser aceito como bom ou mau gosto. A aceitação ou não desses juízos estabelecidos passa pela condição de sensibilidade de cada indivíduo e da valoração do que o cerca. E isso, por sua vez, se expressa e é expresso através de uma dada cultura.

Ou, como sinaliza Calabrese, os juízos são valorações e essas são atributos reflexivos das manifestações discursivas. Ocorrem em sociedade e são individuais ou coletivas, manifestando-se em uma polaridade ou em uma diferença. Credita esse fato ao termo “valor” que já é, ele próprio, uma categoria, um recorte provocado por sujeitos em comunidade. Assim, afirma Calabrese:

Um juízo estético é quase sempre acompanhado por um juízo ético, ou passional, ou morfológico. E reciprocamente. Assim, poderemos dizer que cada indivíduo, grupo ou sociedade não só atribuem valores isolados, como também homologações entre diversas polaridades<sup>264</sup>.

Essas homologações irão produzir os sentidos aos processos de semioses, pois serão as interpretações dos signos dados em comunidade que farão os sujeitos contemporâneos produzirem seus valores estéticos e os meios comunicacionais serão um dos responsáveis por essa formação. Frente à técnica, esses meios reproduzem em série. Reproduzem em série para agradar ao seu consumidor, e a produção também sabe que o consumidor compra uma determinada série porque reconhece o que está comprando e se identifica com ela. É o caso exemplificado por *Indiana Jones*. Como observamos, é uma produção serial, de consumo, que provoca os sentidos e que produz um efeito estético, quer individual ou coletivo. Não é um julgamento de belo ou feio, certo ou errado, mas antes um processo de oscilação de ambigüidade, que tanto pode despertar um sentido de consumo fácil, como um sentido dialógico, de busca de referências, do despertar dos sentidos para uma leitura de segundo nível. Uma leitura que procura o fractal, o fragmento e, através do pormenor e do avanço técnico, enxerga mais.

---

<sup>264</sup> CALABRESE, Omar. Op. cit., p. 35.

A técnica possibilita este olhar em pormenor, em detalhes, que provoca também a presença de um sujeito ativo, crítico. A técnica reproduz cada vez mais e mais rápido. Acelera e dissemina em todas as áreas, produz uma nova forma de olhar: é o olhar distraído e também pode trazer o olhar do detalhe. É o olhar absorto em prazeres do sentido, mas também é o olhar crítico da razão dos sentidos. E aqui não há julgamento, mas fruição, através dos sentidos, que provoca um estético atual. Não um estético do juízo categórico, do certo ou errado, belo ou feio, mas o estético da ambigüidade, da emoção e, sobretudo, do prazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONINI, Eliana Pibernat. De uma Possível Metodologia Semiótica Aplicada à Comunicação. In: COLÓQUIO BRASIL-ESPANHA DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, IV, 2006, Málaga, Espanha. **Anais**. Málaga, Espanha, 24-26 abr. 2006.

\_\_\_\_. Entrevista concedida em 24 de maio de 2006, em Porto Alegre.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

\_\_\_\_. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-253.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 11.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução**. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1997.

DENTIN, Serge. O Virtual nas Ciências. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina** – A Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p.133-143.

- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Interpretação e Superinterpretação**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Kant e o Ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O Super-homem de Massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Tratado Geral da Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FONSECA, Joaquim da. **Comunicação Visual** – Glossário. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FRANÇOIS, Frederic. Dialogismo e Romance, ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin** – Dialogismo e Construção de Sentido. Campinas: Unicamp, 1997. p.187-208.
- FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação**. Explicitação das Normas da ABNT. 14.ed. Porto Alegre: s.n., 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido: Ensaio Semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GROPIUS, Walter. **BAUHAUS**: Novarquitectura. São Paulo: Perspectiva, 1988. [Debates].

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 4.ed. São Paulo: Loyola, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.163-219.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. O Ressurgimento da Estética. In: ROSENFELD, Denis (Org.). **Ética e Estética** – Revista Filosofia Política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 35-49.

JAKOBSON, Roman Ossipovitch; MUKAROVSKY, Jan. Formalismo russo, estruturalismo tcheco. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Círculo Lingüístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 4-9.

JAMESON, Frederic. **As Sementes do Tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Intertextualidade**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Victor Civita, 1983. [Os Pensadores].

KRISTEVA, Júlia, Para além da fenomenologia da linguagem. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Círculo Lingüístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. Porto Alegre: Globo, 1978. p. XI-XVI.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Loyola, 1994.

MATOS, Olgária Chaim Feres. A Rosa de Paracelso. In: NOVAES, Novaes (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia. das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p. 239-258.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

NÖTH, Winfried. **A Semiótica no Século XX**. 2.ed. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

\_\_\_\_\_. **Panorama da Semiótica**. 2.ed. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

NOVAES, Adauto (Org). **Tempo e História**. São Paulo: Cia. das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARENTE, André. **Imagem Máquina** – A Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ROSENFELD, Denis L. (Org.) **Ética e Estética** – Revista Filosofia Política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Introdução à Teoria da Comunicação**. São Bernardo do Campo: IMS, 1992.

SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito** – O Lado Oculto do Receptor. São Paulo: Brasiliense, 1995.

TOLEDO, Dionísio (org). **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia**. Porto Alegre: Globo, 1978.

VATTIMO, Gianni. **La Sociedad Transparente**. Barcelona: Paidós, 1996.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 1995.

WOLFE, Tom. **A Palavra Pintada**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

### **Site**

<<http://www.indianajones.com>>. Acesso em: 10 de maio de 2006.

### **Vídeo**

**INDIANA Jones** – Extras da trilogia. Lucasfilm Ltda. Estados Unidos. 2003. Produzido e distribuído por VIDEOLAR SA, sob licença da Paramount Home Entertainment, 1DVD, colorido, legendas: português, inglês e espanhol, 187 min aprox. Livre, sistema de gravação NTSC, expressão 1DVD – vídeo.

## APÊNDICE

### Decupagem do filme *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*

Fusão montanha símbolo da produtora da Paramount e montanha da selva da América do sul.

Vulto de costas, Indiana Jones, em Música, incidências. frente à montanha. Floresta densa: Barulhos de floresta. grupo de nativos comandado por Indiana Jones. Duas personagens oponentes.

Nativos descobrem estátua de um deus e fogem assustados. Os dois oponentes cruzam olhares. Flecha, pequena, em uma árvore, oponente 1 pega-a, passa o dedo e leva-o à boca.

Oponente 1: Os índios estão perto. O veneno ainda está fresco. Três dias. Eles estão nos seguindo.

Saem assustados pela selva.

Oponente 2: Se soubesse que estamos aqui, já teriam nos matando.

Indiana, sempre só vulto, olha um mapa velho, rasgado.

Barulho de revólver sendo engatilhado.

Indiana Jones usa o chicote e aparece a sua face pela primeira vez. O revólver cai na água e o oponente 2 foge.

Restam Indiana e o oponente. Eles entram no caminho do templo. Caverna. Indiana Jones pega um saco de uma bolsa do oponente e enche de areia.

Indiana Jones: Me dê isto.

Foi aqui que Forrestal morreu.

Oponente 2: Amigo seu?

IJ: Um adversário. Ele era bom. Ele era muito bom.

O2: Senhor. Ninguém sairá daí com vida! Por favor!

Entram na caverna. Teias de aranha. Pouca luz. Uma tocha de fogo ilumina. Aranha nas costas de Indiana e as costas do oponente cheias. Indiana retira.

O2: Senhor...

IJ: Quietos. Afaste-se da luz.

Oponente recua. Indiana prossegue e passa a mão num fecho de luz. Uma armadilha com lanças surge com um cadáver.

IJ: É Forrestal.

Um fosso no caminho do templo. Indiana usa o chicote como cipó para transpor o fosso. Oponente resvala e Indiana segura-o pelo cinto da calça.

Entram no templo. Visualizam o artefato.

O2: Vamos logo. Não há nada que assuste aqui.

Indiana impede o oponente de passar.

IJ: Isso é o que me assusta.

Marcas no fosso. Pedras falsas. Novas armadilhas.

IJ: Fique aqui.

O2: Já que você insiste.

Indiana caminha pelas pedras fixas. Chega ao altar. Troca o saco de areia pela peça. A base cede. O templo começa a ruir.

Oponente passa pelo fosso e retira o chicote.

IJ: Passe o chicote.  
O2: Passe o ídolo. Não temos tempo para discussões. Jogue o ídolo que eu devolvo o chicote.

Indiana joga o ídolo.

IJ: O chicote.  
O2: Adiós, señor.

Oponente 2 não joga o chicote. Uma barreira de pedra começa a se fechar no outro lado do fosso. Indiana salta e transpõem o poço segurando-se em raízes de árvores. Joga-se pelo pouco que resta da parede de pedra. Recupera o chicote e fecha a parede.

Indiana encontra oponente 2, morto em uma armadilha. Ídolo caído ao lado, no chão.

IJ: Adeus, estúpido.

Indiana olha para trás e vê uma bola enorme rolando em sua direção. Corre. Sai da caverna. Joga-se no chão. Bola fica presa na saída. Índios rodeiam Indiana.

Barulho de algo rolando.

Indiana entrega arma.

Belloq: Dr. Jones. Venho novamente tomar aquilo que lhe pertence. E pensou que eu havia desistido.

B: Escolhe mal seus amigos. E, desta vez, vai lhe custar caro.

Entrega ídolo para Belloq.

IJ: Pena que os índios não o conhecem como eu, Belloq.

B: É mesmo. Podeira avisá-los, se falasse o idioma.

Belloq apresenta o ídolo para os índios. Estes fazem uma reverência. Índia foge. Índios correm.

Risadas de Belloq.

Perseguição na floresta.

Hidromotor e piloto pescando.

IJ: Jock! Ligue o motor. Já!

Planície. Indiana correndo, índios com flechas atrás.

IJ: Os motores Jock!

Piloto hesita, larga a vara de pescar.

Liga os motores.

Indiana se joga no rio, nada até o hidromotor e fogem.

Música tema da série.

Durante o voo.

IJ: Há uma cobra enorme aqui.

Cobra no lugar de Indiana Jones.

J: É Reggie, a minha mascote.

IJ: Eu odeio cobras. Detesto cobras. Eu detesto.

J: Vamos, não seja tão frouxo. O que é isso?

Entardecer. Avião no horizonte.

Universidade, sala de aula.

I: Neo significa novo... e lítico... que significa pedra. Voltemos ao túmulo próximo de Hazelton. Ele contém uma passagem e três câmaras ou sepulcros.

Marcus Brody observa, pela porta de vidro, no lado de fora da sala.

I: Não confundam isto com roubo. Neste caso retira-se somente o conteúdo do túmulo. Este local também apresenta um grande perigo arqueológico, não físico, embora este ocorra, mas sim folclórico. Segundo a tradição, havia um ataúde de ouro enterrado aqui. O que explica o número de escavações e as más condições que se encontrou. Porém, a câmara três estava intacta...

*Close* em uma aluna que pisca, lentamente, e nas pálpebras está escrito: I love you. Indiana olha incrédulo, assustado.

Sinal de fim de aula.

Alunos saem

Marcus Brody aproxima-se.

... esta câmara e os objetos encontrados na outra, nos permite estabelecer a época conforme calculamos.

Alguma pergunta? Bom, por hoje é tudo.

Não esqueçam: Michaelson capítulo 4 e 5 para a próxima aula. Estarei no meu gabinete na quinta, mas não na quarta.

I: Cheguei a pegá-lo Marcus. Estava nas minhas mãos.

M: Que aconteceu?

I: Adivinhe?

M: Belloq?

I: Quer saber?

M: Não. Tenho certeza que tudo o que faz pelo museu está dentro do Tratado Internacional de Proteção às Antigüidades.

IJ: É lindo, Marcus. E sei como recuperá-lo. Eu já esquematizei. Só podem vendê-lo em Marakesh. Necessito de dois mil dólares.

M: Escuta aqui meu rapaz. Trouxe umas pessoas que querem falar com você.

Indiana oferece artefatos para Marcus.

IJ: Consegui estas peças. São boas. Veja.

M: Claro, Indiana. O museu as comprará como sempre. Sem perguntas. São bonitas.

IJ: Valem a passagem para Marakesh.

M: As pessoas que eu trouxe são gente importante. Estão esperando.

IJ: Que pessoas?

M: Do serviço secreto do exército. Sabiam do seu regresso antes de mim. Parece que sabem de tudo. Não me disseram o que queriam.

IJ: Por que vou falar com eles? Estou encrencado?

Saem da sala de aula. Indiana carrega muitos mapas.

Auditório do colégio.

Agente 1: Dr. Jones, ouvimos falar muito do senhor.

IJ: É mesmo?

Ag1: É professor de arqueologia, perito em ciências ocultas. *Expert* em ocultismo. É, como podemos dizer?! Caçador de antiguidades raras.

IJ: Só há um jeito de dizer. Por que não se sentam? Ficarão mais à vontade.

Ag1: Obrigado

Ag2: O senhor é um homem de muitos talentos.

O senhor estudou com o prof. Ravenwood, na universidade de Chicago?

Agentes sentam. Indiana e Marcus ficam de pé.

IJ: Sim estudei

Ag1: O senhor tem idéia de onde ele esteja agora?

IJ: Ora são só boatos. Dizem que ele está em algum lugar da Ásia, acho. Eu já não falo com ele faz 10 anos. Éramos amigos. Mas... tivemos um pequeno desentendimento.

Ag2: Dr. Jones, isto é estritamente confidencial.

IJ: Claro, eu entendo.

Ag2: Ontem à tarde nosso pessoal da Europa interceptou um comunicado alemão enviado do Cairo a Berlim e o senhor sabe...

Ag1: É que há dois anos que os nazistas têm grupo de arqueólogos que andam em busca de todo o tipo de artefato religioso. Hitler é fanático pelo assunto, obcecado por ciências ocultas. Ele é louco, maluco. E neste momento existe uma espécie de escavação arqueológica alemã no deserto, perto do Cairo.

Ag2 mexe em uma pasta. Retira papéis. Ag2: Nós temos algumas informações. Mas não podemos decifrar este comunicado, mas talvez você possa. “Continuando com o desenvolvimento de Tânis, conseguimos peça principal...”.

Indiana e Marcus cruzam olhares M: Tânis (sussura).

perplexos

Ag2: ... cajado de Rá. Abner Ravenwood. EUA”.

IJ: Os nazistas descobriram Tânis.

Ag1: O que significa Tânis?

M: Bem...

IJ: A cidade de Tânis é um dos lugares possíveis onde pode ser encontrada a Arca Perdida.

Ag2: Arca perdida?

IJ: A Arca da Aliança. O baú que os hebreus usaram para guardar os 10 mandamentos...

Ag1: O que o senhor quer dizer com 10 mandamentos? O senhor está falando dos 10 mandamentos?

IJ: Sim, os verdadeiros 10 mandamentos. As tábuas originais que Moisés trouxe de Monte Horebe e quebrou. Se é que os senhores acreditam neste tipo de coisa. Alguém fez primeira comunhão aí?

Ag2: Bom... eu, eu.

IJ: Então os hebreus guardaram os pedaços na Arca e ao chegar em Canaã colocaram a Arca no Templo de Salomão.

M: Em Jerusalém.

IJ: Ali ficou muitos anos e depois desapareceu.

Ag1: Onde?

IJ: Ninguém sabe onde, nem quando.

M: Porém um dos faraós do Egito invadiu a cidade de Jerusalém no ano 980 antes de cristo. É possível que ele tenha levado a Arca de volta para a cidade de Tânis e tenha escondido em uma câmara secreta chamadada de “O poço das almas”.

Ag1: Câmara secreta?

M: Porém, um ano depois do faraó retornar ao Egito, o deserto consumiu a cidade de Tânis em um temporal de areia que durou um ano inteiro. Foi toda destruída pela ira de Deus.

Ag1: Ah!

Agentes entreolham-se

Ag2: Eu vejo que fizemos bem em vir aqui. Sabem tudo sobre Tânis.

IJ: Não. Não mesmo. Na verdade, o perito é Ravenwood. Abner foi o primeiro a investigar Tânis. Conseguiu algumas de suas relíquias. Era sua obsessão. Mas nunca encontrou a cidade...

Ag1: Na verdade, estamos suspeitando um pouco do Sr. Ravenwood. Um americano importante muito citado em um comunicado secreto nazista.

M: Tolice. Ravenwood não é nazista.

Ag2: Então por que os nazistas o querem?

IJ: Bom. Certamente é óbvio que os nazistas estão procurando a pele do cajado de Rá e acham que Abner está com ela.

Ag1: E o que é exatamente esta peça do cajado de Rá?

IJ: O cajado é uma vara. Talvez deste tamanho. Ninguém sabe ao certo qual é a sua altura. Ele tem na ponta uma peça elaborada na forma do sol, com um cristal no centro. O que se fazia era levar este cajado especial a uma sala especial, em Tânis. Era uma sala com um mapa com a miniatura da cidade projetada. Ao ser colocado em certo lugar, a certa hora do dia, o sol batia, refletindo os raios aqui no chão e dava a localização exata do Poço das Almas.

Indiana traz seu braço até a altura de seu ombro.

Indiana desenha o raio no quadro-negro. Ag2: Onde a Arca foi guardada?  
 IJ: E é exatamente isso que os nazistas procuram.  
 Ag1: E como é esta Arca?  
 IJ: Espera aí. Eu acho que tenho um desenho bem aqui.  
 É esta aqui.

Indiana pega um livro antigo e mostra a figura da Arca. Ag2: Meu Deus.  
 Os dois agentes levantam e olham o desenho. M: E foi exatamente isto que os hebreus pensaram.  
 Ag1: O que é isso saindo da arca?  
 IJ: Raios, relâmpagos, fogo... O poder de Deus.  
 M: Pois é, a bíblia fala da Arca levantando montanhas e destruindo regiões inteiras. O exército que possuir a Arca será invencível.

Indiana e Marcus olham-se  
 Carro preto para em frente a uma casa. Música tema.  
 Indiana abre a porta e Marcus ri. IJ: Você conseguiu, não foi?  
 Dentro da casa. M: Eles querem que você vá atrás dela.  
 IJ: Ah, Marcus, maravilhoso.  
 M: Eles querem que você consiga a Arca antes dos nazistas e pagarão generosamente por isso.  
 IJ: E o museu? O museu fica com a Arca quando achá-la?  
 M: É claro.  
 Brinde. IJ: À Arca da aliança.  
 M: Nunca chegamos tão perto dela.  
 IJ: É por isso que nos dedicamos à arqueologia.

Indiana arruma as malas.

M: Sabe? Cinco anos atrás eu teria ido. Até sinto inveja.

IJ: Eu preciso localizar Abner. Sei onde começar a procurar... Será que ela ainda está com ele?

M: Provavelmente. Mas Marion é com quem menos deve se preocupar neste momento. Pode acreditar.

IJ: O que quer dizer?

M: Bem, eu quero dizer que há quase três mil anos o homem vem procurando a Arca Perdida. Não é uma coisa simples. Ninguém conhece seus segredos. Não se parece com nada do que você já procurou.

Marcus com semblante preocupado.

IJ: Marcus, o que está tentando fazer?

Indiana ri.

Me assustar?

Você parece a minha mãe. Nós nos conhecemos há tempos. Não acredito em fantasias, superstições. Não sou supersticioso. Eu vou atrás de um objeto com enorme significado histórico. Não tenho medo. Você está falando de um bicho papão. Além disso você sabe que

Indiana pega um revólver e põe na mala.

eu sou um homem cauteloso.

Hidromotor. Marina. Indiana entra no avião.

Comissário: Seja bem-vindo, senhor.

Indiana entra, procura um lugar, senta.

Um homem, todo de traje preto e óculos redondo, observa Indiana por trás de uma revista *Life*, na capa uma foto de página inteira de Hitler.

Indiana dorme.

Rota do percurso até Nepal.

Bar. Aposta, entre um homem gordo e bochechas vermelhas e uma mulher bonita, para ver quem bebe mais.

Risos, vozes em outra língua.

Mulher bebe. Homem bebe. Muitos copos em frente aos dois.

Mulher vacila. Mudam as apostas.

M: Esperem.

Mulher se recupera e bebe todo o copo.

Homem bebe e desmaia. Mulher vence.

Todos saem do bar.

Sombra de Indiana.

IJ: Oi, Marion.

Marion quebra um copo.

M: Indiana Jones. Eu sempre soube que algum dia você entraria pela minha porta. Nunca duvidei disso. Alguma coisa dizia que era inevitável. O que você está fazendo aqui no Nepal?

IJ: Eu preciso de algumas peças que seu pai conseguiu.

M: Eu aprendi a odiá-lo nestes 10 anos.

Marion tentar dar um soco na cara de Indiana. Ele pára a mão dela.

IJ: Nunca quis magoar você.

M: Eu era uma criança, estava apaixonada. Era errado e você sabia disso.

IJ: Você sabia o que estava fazendo.

M: Agora eu sei. Vá embora. Este lugar é meu. Saia!

IJ: Eu fiz o que fiz e você não tem que ficar feliz, mas talvez possamos nos ajudar agora. Preciso de uma das peças de seu pai. Uma peça de bronze, deste tamanho, com um buraco no centro e um cristal. Sabe de qual estou falando?

Indiana faz um círculo juntando as duas mãos.

Marion arruma os copos da mesa da aposta em uma bandeja.

Aproxima-se do balcão.

Marion joga os copos da bandeja no chão

M: Sei, eu adoro ela.

IJ: Cadê Abner?

M: Abner morreu

IJ Eu sinto muito Marion.

M: Você saque o que fez comigo, com a minha vida.

IJ: Eu só posso pedir desculpas mil vezes.

M: Pedir desculpas. Então, pelo menos, diga uma vez.

IJ: Desculpa.

M: É, todo mundo se arrepende. Abner se arrependeu por ter me arrastado para esta terra para procurar suas relíquias. Eu me arrependo por continuar neste buraco. Todo mundo se arrepende de alguma coisa.

Indiana Jones encosta-se no balcão. Marion guarda os copos no mesmo balcão.

IJ: É um medalhão de bronze, sem valor Marion. Você vai dar ele para mim?

M: Talvez, eu não sei onde ele está.

IJ: Bom, talvez possa encontrá-lo. Três mil dólares.

M: É, isto me coloca de volta, mas não de primeira classe.

IJ: Eu posso conseguir mais dois mil nos Estados Unidos. É importante. Confie em mim.

Marion tenta dar mais um soco na cara de Indiana, este pega a mão e coloca o dinheiro. Ela sorri de desdém.

Sabe qual peça é? Sabe onde está?

M: Volte aqui amanhã.

IJ: Por quê?

M: Porque estou dizendo. Só isso.  
Até amanhã, Indiana.

Ele sai do bar. Marion sozinha pega a peça que estava o tempo todo no seu pescoço. Observa-a. Vento na vela. Põe a peça na mesa. Olha o dinheiro e sorri. Porta abre, quatro homens entram. Na frente o mesmo homem de negro que observava Indiana Jones no avião. Nazista e atrás três homens com jeito de bandidos.

Nazista 1: Boa noite, Fräulein

M: O bar está fechado.

N1: Nós... nós não estamos com sede.

M: O que querem?

N1: O mesmo que seu amigo, o Dr Jones, que certamente lhe disse que havia outras partes interessadas.

Nazista 1 se aproxima. Marion acende um cigarro.

M: Acho que ele não se lembrou disso.

N1: O homem é abominável. Para o seu bem espero que ele não tenha conseguido.

M: Por quê? Vai me oferecer mais?

N1: É quase certo. Ainda está com você?

M: Não, mas sei onde está. Que tal uma bebida para você e seus homens?

N1: O seu fogo está se apagando. Por que não me diz logo onde está a peça?

Nazista 1 aproxima-se da lareira. Pega uma barra de ferro e deixa-a na brasa até ficar com a ponta vermelha.

M: Escuta Her Mark. Eu não sei com que tipo de gente você está acostumado a lidar. Mas na minha casa ninguém diz o que devo fazer.

N1: Fraulein Ravenwood, deixa eu mostrar o que eu estou acostumado a fazer.

M: Tire as suas mãos de cima de mim.  
Tire suas patas de mim.

Um dos bandidos aproxima-se de Espere, eu posso ser razoável.  
Marion e a imobiliza por trás. N1: Este tempo já passou.

Nazista aproxima-se com a barra de M: Você não precisa disso. Espera. Eu  
ferro em brasa conto tudo.

N1: Sei, eu sei que conta

Indiana aparece com o chicote, tira o IJ: Largue a moça.  
ferro das mãos do nazista. Atira nos  
outros bandidos. Lutas e tiroteio no bar.

Marion se esconde. Bate em um dos  
bandidos. N1: Não desistam.

Bar começa a pegar fogo. Nazista vê o  
colar em chamas. Pega-o e queima a N1: Atirem neles. Matem os dois.  
mão. Sai correndo do bar.

Os bandidos morrem. O bar está  
tomado pelo fogo. Indiana foge e Marion  
volta para pegar o medalhão. M: Meu medalhão.

Fora do bar, no meio da vila, no Nepal. M: É Jones, você sabe mesmo como  
fazer uma mulher se divertir.

IJ: E você sabe ser incrível.

M. E escuta bem. Enquanto eu não  
receber os meus cinco mil dólares, você  
vai ter muito mais do que podia esperar.  
Eu vou ser sua companheira.

Avião. Trajetória do vôo em um mapa.  
Do Nepal até Cairo.

Casa típica, toda branca, terraço, vista Sallah: Cairo. A cidade dos vivos. Mais  
da cidade. Crianças brincando na mesa um paraíso na terra.

com um macaquinho. Este sobe em Esposa: Silêncio. Que alvoroço é esse?  
Marion. Que está havendo? De onde vem este  
animal?

M: Oh! Criatura adorável.

Esposa serve frutas e sucos.

E: Então ele será muito bem-vindo nesta casa.

M: Não precisam ficar com ele só por mim.

IJ: Eu sabia que os alemães contratariam você Sallah. Você é o melhor escavador do Egito.

S: Meus serviços são totalmente inseqüentes para eles. O empregador contratou todos os escavadores do Cairo. A escavação é enorme. Eles só contrataram gente forte e pagam uma miséria para eles. Como os antigos faraós.

IJ: E quando encontraram a sala?

S: Há três dias. Não existe ninguém entre eles, a não ser um, ele é muito esperto. Ele é um arqueólogo francês.

IJ: Qual é o nome dele?

S: Chamam ele de Beloch.

IJ: Belloq. Belloq, Sallah.

S: Os alemães têm uma grande vantagem sobre a gente. Eles estão perto de descobrir o poço das almas.

Indiana ri.

IJ: Eles não vão conseguir sem isto. Quem poderia nos falar sobre estas marcas?

Indiana tira do bolso o medalhão.

S: Talvez um homem que eu conheço possa nos ajudar.

Indy, tem uma coisa que me preocupa.

IJ: O que é?

S: A arca. Se ela estiver lá em Tânis, então é uma coisa que o homem não

devia incomodar. A morte sempre a cercou. Ela não é deste mundo.

Indiana, Marion e o mascote macaquinho andam pelas ruas do Cairo.

IJ: Tem certeza que precisamos do macaco?

M: Ora, estou surpresa com você Jones. Falando assim do nosso bebê? Ele até se parece com você.

IJ: E tem a sua inteligência.

M: Eu bem que reparei nisso, ele é muito inteligente e esperto.

Hei? Aonde você vai?

IJ: Ele vai estar bem. Tem um encontro.

M: Ah...

IJ: Vamos embora, Marion.

Marion.

M: O que é?

IJ: É um encontro. Aceite isso.

Macaco sai correndo pelas ruas.

Marion tenta ir atrás do macaco.

Macaco vai ao encontro de um informante nazista com um tapa-olho.

Um grupo de nazistas, todos de branco, o informante passa as informações.

Marion e Indiana passeiam. São observados pelos nazistas de branco.

M: Por que você não encontrou uma moça para casar e ter oito ou nove filhos como o seu amigo Sallah?

IJ: Quem disse que eu não encontrei?

M: Eu digo. O papai descobriu quem você era há muito tempo. Ele disse que você era um vagabundo.

IJ: Ele gostava de me agradar.

M: O vagabundo mais capacitado que ele já treinou. Ele o amava como um filho. Foi preciso muito para mudar sua opinião.

IJ: Muito não, só você.

Grupo de nazistas se aproxima. Lutam com Indiana. IJ: Marion saia logo daqui. Abaixo vamos. Saia.

Marion se esconde em uma carroça que entra em movimento.

Indiana luta com o chicote.

Marion sai da carroça e se esconde em um cesto. O macaco vê e fica em cima do cesto.

Indiana procura Marion. Mais luta com nazistas. Indiana consegue vencer. Surge um árabe, todo de negro, com um sabre, demonstra ser hábil. Indiana pára, incrédulo, pega a arma e atira. Morre o adversário.

O macaco denuncia aos nazistas a presença de Marion no cesto. Marion é levada. Indiana corre pelos corredores da cidade em busca do cesto. Barulho do mercado.

Indiana chega a uma praça, cheia de homens carregando cestos. Derruba todos, mas não encontra Marion. M: Indiana Jones, me ajuda.

Indiana observa o cesto ser posto no interior de um caminhão. Ele tenta chegar, os nazistas atiram, ele atira, gasolina vaza e o caminhão explode. M: Indy. IJ: Marion...

Indiana bebe em um bar; macaco aparece.

Indiana pega o macaco, coloca-o no ombro.

Aproxima-se da mesa de Belloq.

Indiana senta.

Macaco sai e vai ao encontro do informante com o tapa-olho.

Mensageiro: Dr. Jones. O Her no bar quer falar com o senhor. Queira me acompanhar.

IJ: Eu estou indo.

IJ: Está me procurando Belloq?

B: Boa tarde, Dr. Jones.

IJ: Eu deveria matar você neste instante.

B: Que lugar interessante para um crime.

IJ: Esses árabes não querem nem saber se a gente se matar. Eles não vão se meter nos nossos negócios.

B: Não fui eu quem meteu a moça nesta história. Por favor, sente antes que caia. Pelo menos podemos nos comportar como gente civilizada.

Vejo que seu gosto para amigos continua o mesmo. Estranho ter que acabar assim entre a gente, depois de tantos e tantos estímulos. Estou quase me arrependendo. Onde vou encontrar outro adversário tão perto do meu próprio nível?

IJ: Procure no esgoto da cidade.

B: Uhm. Você e eu somos muito parecidos. A arqueologia é nossa religião. Nós saímos da mesma fé por ela. Nossos métodos não ficaram tão diferentes quanto você pensa. Eu sou uma sombra refletida na sua. E só preciso um empurrãozinho para deixar você como eu. Para tirar você de dentro da luz.

Belloq pega seu relógio de bolso.

IJ: Você é um canalha.

B: Você sabe que é verdade. Que bonito. Olhe só para isto. Não tem valor. Dez dólares num camelô de rua. Mas eu compro, o enterro na areia por mil anos e se torna valioso. Como a arca. Homens mataram por ela. Homens como eu ou você.

IJ: E o seu chefe? O Führer? Eu achei que ele estava esperando para tomar posse.

B: Tudo a seu tempo. Quando eu tiver terminado. Jones, você sabe o que a Arca é? É um transmissor. É um rádio para falar com Deus. E está dentro do meu alcance.

IJ: Você quer falar com Deus? Vamos nos encontrar com ele, juntos. Eu não

Indiana levanta da mesa para brigar com Belloq. tenho nada melhor...

Crianças cercam Indiana e o levam para fora do bar. Crianças: Tio Indy, vamos para casa. Vamos.

B: Da próxima vez, Indiana Jones, será preciso mais do que crianças para salvar você.

Indiana pega o macaco novamente e sai do bar com as crianças. S: Eu achei que iria encontrar você lá. Melhor que os mariners dos Estados Unidos, heim?

Indiana coloca as crianças na carroceria do caminhão, macaco entra na cabina e fica olhando o seu dono, que o manda permanecer lá. IJ: Marion está morta.

S: É, eu sei. Eu sinto muito. A vida continua Indy. Essa é a verdade. Eu tenho muita coisa para lhe dizer.

Primeiro vamos levá-los para casa e depois eu vou levar você até o velho.

Casa do Velho. Menino arruma uma bandeja com tâmaras. O dono do macaco joga um vidro de veneno nas tâmaras.

IJ: Não consigo entender como Belloq fez isto. Onde ele conseguiu uma cópia do original? Não existem figuras, nenhuma duplicata dele em parte alguma.

S: Eu disse que vi, com os meus próprios olhos, um objeto igual a este. A não ser as bordas, que eram mais grosseiras. No centro o francês colocou um cristal. É, é um cristal sim e ao lado do cristal... de um lado havia uma marca igual a esta.

Indiana pega uma tâmara.

IJ: Eles fizeram os cálculos da sala do mapa?

S: Esta manhã, Belloq e o chefe alemão Dietrich, quando saíram da sala do mapa nos deram um novo lugar para escavar. Bem longe do acampamento.

Macaco pega uma tâmara.

IJ: O poço das almas?

Velho: Venham, venham. Olhem aqui! Senta, senta.

IJ: O que é?

V: Isto é um aviso para não perturbarem a Arca da Aliança.

Velho mostra os detalhes do medalhão.

IJ: Mas e a altura do cajado? Belloq conseguiu determinar isto por aqui?

Macaco morre.

V: Sim, está aqui. Em linguagem antiga. Esse era o jeito antigo, significa seis kadam de altura.

S: Cerca de um metro e oitenta.

B: Espera, e diminui um Kadam em honra ao deus hebreu a quem pertenceu a Arca.

IJ: Você disse que o objeto deles só tinha marcas de um lado. Tem certeza disso?

O cajado de Belloq é grande demais.

IJ e S: Eles estão cavando no lugar errado (risos).

Indiana atira a tâmara para cima. Sallah pega-a e mostra o macaco morto.

S: Tâmaras estragadas. Encontros ruins.

Escavações nazistas.

B: Eu disse para você não ser prematuro para comunicar a Berlim. A arqueologia não é uma ciência exata. Ela não funciona com hora marcada.

Coronel Dietrich: O Führer não é um homem paciente. Ele exige relatórios constantes. Ele espera um progresso. Você me levou a acreditar...

B: Em nada! Eu só disse que estava indo bem. Eu não fiz promessas. Só disse que estava bastante favorável. Além disso, com a informação em nosso poder, meus cálculos estavam corretos.

Indiana Jones em outra escavação nazista, longe da de Belloq.

IJ: Eles não estão brincando, não é? A que horas o sol bate na sala do mapa?

S: Mais ou menos às nove da manhã.

S: Sala aponta para uma direção. Após, direção contrária.

Indiana, disfarçado de árabe, e Sallah chegam ao poço das almas, jogam o cajado. Indiana desce, posiciona o cajado, o sol reflete no cristal e ele descobre o local da Arca.

Fora, Sallah encontra dificuldades pois um grupo de nazistas está circulando pelo lugar. Deixa a corda cair no poço.

Uma corda feita de panos e bandeiras cai. Indiana sai do poço. Caminha disfarçado pelo acampamento. Um grupo de nazistas fazendo uma refeição pede água para ele. Sallah se prontifica a servir e Indiana esconde-se em uma tenda.

Encontra Marion amarrada e amordaçada.

Indiana beija Marion.

IJ: Então temos muito tempo. Onde estão cavando para a procura do poço das almas.

S: Lá. Mas a sala do mapa fica ali.

IJ: Então vamos

IJ: Sallah! Sallah!

IJ: Pensei que estivesse morta. Devem ter trocado as cestas.

Está machucada.

M: Não. Você tem que me tirar daqui depressa. Eles vão voltar a qualquer momento. Corte a corda. Depressa. Eles vivem perguntando por você. O que você sabe. Qual é o problema? Me solta?

IJ: Eu sei onde está a arca, Marion.

M: A arca está aqui?

IJ: Sim.

Indiana amarra Marion novamente

Nas escavações, Indiana descobre o local exato onde deve procurar a arca. No outro lado da mesma escavação.

Surge o nazista de negro, Her Mark. Indiana com um grupo de homens e Sallah escavando o local certo da Arca.

M: Eu vou com você. Jones. Me tira daqui.

IJ: Se eu tirar você daqui agora, eles vão começar a nos procurar em toda a parte.

M: Jones, você tem que me tirar daqui. Jones.

Jones.

M: Você ficou maluco.

IJ Marion eu odeio, mas se não ficar quieta isto tudo vai por água abaixo. Eu volto para te pegar.

IJ: É lá.

B: Quem sabe. Talvez a arca esteja em alguma câmara que ainda não encontramos. Talvez haja uma pequena prova que esteja nos enganando.

CD: Talvez a moça possa nos ajudar.

B: É o que eu acho, Ficou com a peça original vários anos.

CD: Ela poderá saber bastante se for devidamente motivada.

B: Eu estou dizendo, a moça não sabe nada.

CD: Fico surpreso, você tão delicado. Minha reputação não é essa. Mas não se preocupe, eu tenho um homem perfeito para este tipo de trabalho.

HM: Hei Hitler!

Cantigas e gritos ao fundo.

Tempestade aproximando-se. S: Indy, encontramos uma pedra.  
 IJ: Tirem a areia e limpem as bordas.  
 S: Olha. Está vendo, Indy?  
 IJ: Tragam as barras de ferro.

Posicionam barras de ferro ao redor de S: Como um time, como um time  
 uma grande pedra retangular rapazes. Vamos. Coloquem força.  
 Ótimo. Com cuidado.

Abrem e surge na entrada do salão um enorme ídolo com cabeça de cachorro.  
 Sallah se assusta. Grito apavorante de Sallah.  
 S: Desculpe Indy. Indy, por que o chão está se mexendo?  
 IJ: Me dá esta tocha.

Indiana observa de cima a sala. Sallah Cobras. Por que tinha que ser cobras?  
 também observa. S: Serpentes. São muito perigosas.  
 Você vai primeiro.

Belloq desamarra Marion. Marion corre. B: Se está tentando fugir a pé, são três  
 semanas de deserto em qualquer direção. Então, por favor, coma alguma coisa.

Marion come avidamente B: Quero me desculpar pelo tratamento  
 que estão dando a você.  
 M: De quem foi esta idéia de não dar nada de comida e nem água? Que espécie de gente são vocês?  
 B: Neste momento especial e no meu trabalho eles são necessários. Não são meus amigos. Porém, com as conexões corretas, mesmo nessa parte do mundo não somos totalmente bárbaros.

Belloq abre uma caixa, retira um vestido branco de festa e oferece a Marion. M: Bonito  
 B: Eu gostaria muito de ver você usando isto.

Marion pega o vestido.

Belloq observa, por um reflexo no espelho, Marion vestir-se.

Marion desfila com o vestido.

Marion esconde uma faca embaixo de suas roupas.

Escavações. Indiana descendo na sala da arca, com as cobras.

Indiana acaba caindo em frente a uma serpente, mas consegue sair do bote.

Indiana espalha gasolina no salão, em cima das cobras, e põe fogo.

Tenda: Marion e Belloq bebem muito.

Saída da Arca. Indiana e Sallah encontram a Arca. Removem a pedra guardiã

Tenda: Marion e Belloq continuam bebendo.

M: Aposto que sim. Tudo bem.

M: O que você tem para se beber por aqui?

B: Você não tem muito tempo. Daqui a pouco eles virão para machucar você. E eu não poderei impedi-los. A não ser que você possa me dar alguma coisa para acalmá-los. Alguma informação interessante que eu possa usar para protegê-la deles.

M: Eu já disse tudo o que sei. Não tenho nenhuma lealdade ao Jones. Ele só me trouxe problemas.

B: Marion você é bonita. Acho que não precisamos de acompanhantes.

S: Cuidado, devagar.

S: Eu disse que ia dar tudo certo.

IJ: Sallah, venha até aqui embaixo.

M: Você serve.

M: O que é isto?

B: Eu cresci com isto. É especialidade da minha família.

Marion se decepciona, não embebedará M: Estou indo Belloq. Eu gosto muito de Belloq. Pega a faca e ameaça Bello, que você, talvez a gente se encontre algum começa a rir muito. dia.

Marion sai de costa e bate no nazista HM: Novamente nos encontramos. Her Mark, o negro. Vocês americanos são todos iguais. Tira a faca de Marion Sempre se vestindo bem para ocasiões erradas.

Outros soldados nazistas entram. Her Mark estende um bastão de couro e corrente preto. Marion de assusta. Mas ele é apenas um cabide portátil onde ele deixa o sobretudo preto. HM: Então, sobre o que nós vamos conversar?

Indiana e Sallah levantam a Arca. Retiram-na da sala das cobras.

Erguem a arca IJ: Pronto, podem puchar. Fora da tenda, na escavação nazista. S: Devagar. Cuidado. B: Essa moça é muito teimosa. CD: Você gosta muito dela, eu acho. B: Seus métodos de arqueologia são muito primitivos para mim. Você usaria um trator para procurar um vaso chinês. Mas... Espere... Hermam, acorde seus homens.

Bello observa movimentação ao longe. Na sala das cobras. S: A tocha está apagando. IJ: Saia logo daqui, anda.

Nazistas chegam à sala das cobras. IJ: Traição. Jogam a corda e Jones fica lá embaixo.

Belloq chega na boca do buraco da sala. B: Olá, Dr. Jones, o que está fazendo num lugar tão sujo assim? IJ: Desça aqui que eu mostro para você. B: Obrigado, amigo. Mas estamos bem confortáveis aqui em cima. Estou certo,

não estou? Estamos bem confortáveis aqui em cima. Então, mais uma vez, Jones, o que rapidamente foi seu, agora é meu. Que final triste para as buscas de sua vida. Você está prestes a se tornar mais um elemento nesta descoberta arqueológica. Quem sabe daqui a mil anos, talvez, até você tenha algum valor

IJ: Desgraçado.

B: Infelizmente temos que ir agora. Nosso prêmio nos espera em Berlim. Mas não queremos deixá-lo nesse lugar horrível, sozinho.

M: Seu imundo, solte-me, seu nojento. Me solta. Pára.

Trazem Marion.

Jogam Marion na sala, ela agarra-se no ídolo de pedra. Escorrega e Indiana pega-a no colo.

Marion sobre na garupa de Indiana.

No lado de fora da sala, Belloq e o Coronel Dietrich.

IJ: Segure-se Marion. Não caia.

M: Cretino, tire suas mãos de mim. (gritos) Cobras! Cuidado com os meus pés.

B: A moça era minha.

CD: Ela não tem utilidade para a gente, o que importa é a nossa missão. Às vezes eu fico pensando se o senhor compreende isto claramente.

B: Eu acho que não devia compreender.

M: Seus malditos, vocês me pagam por isto!

B: Indiana Jones, adieu.

Fecham a entrada da sala com a pedra. Indiana e Marion ficam na sala com as cobras e pouco fogo.

IJ: Tome isto, passe em tudo que se mexa.

M: Obrigada. Oh, meu Deus, este lugar está todo se mexendo.

IJ: Quem te deu este vestido? Foi ele?

M: Tentava escapar sem a sua ajuda.

IJ: Você estava se esforçando bastante?

M: Onde você estava?

IJ: Então me dá licença.

M: O que você está fazendo?

IJ: Isto vai alimentar o fogo.

M: Como vamos sair daqui?

IJ: Estou cuidando disso, Marion.

M: Seja lá o que você está fazendo, seja rápido. Aonde você vai?

IJ: Passar pela parede. Esteja pronta para correr, aconteça o que acontecer comigo.

M: O que você quer dizer com isto?

M: Indy, não me deixe aqui embaixo sozinha.

IJ: Vamos lá, esteja pronta.

Musica tema da série.

Gritos de Marion.

IJ: Marion, venha.

IJ: Eles vão levá-la. Quando a Arca for embarcada, nós estaremos no avião.

CD: Mousier... Vamos brindar ao nosso sucesso.

A Arca

B: Quando estivermos bem longe, brindarei.

Indiana rasga os babados do vestido

Indiana sobe no ídolo de pedra. O fogo apaga, as cobras aproximam-se de Marion.

Indiana começa a balançar o ídolo. O ídolo balança e derruba uma parede.

Marion entra numa nova sala repleta de cadáveres.

Indiana Jones retira Marion.

Retiram uma pedra do túmulo e estão na escavação nazista.

Belloq e Coronel Dietrich.

Coronel oferece um cálice para Belloq.

Avião nazista. Indiana luta com soldados para chegar até ele.

Marion entra na cabine, mexe numa alavanca e o avião começa a rodar. M: Indy.

Nazistas aproximam-se Marion atira, acerta o caminhão e um depósito de gasolina, que começa a vazar.

Indiana luta com um homem muito forte. Está quase perdendo quando uma das hélices do avião atinge a cabeça do homem. A gasolina atinge o caminhão e explode.

No outro lado, Belloq ouve e corre.

Marion não consegue sair da cabine, a tranca emperrou. IJ: Marion?

B: Fiquem com a Arca, fiquem com a arca.

M: Estou presa aqui. Me tira daqui. Não quer parar. Me ajuda. Estou presa. Está preso.

Indiana atira na fechadura.

IJ: Chega pra lá, eu vou abrir.

Sai daí depressa, vamos.

Grande explosão no acampamento.

B: Tirem a arca deste lugar imediatamente. Coloquem ela no caminhão.

CD: Vamos tirá-la do Cairo. É melhor e muita segurança

Novas explosões.

B: Jones.

Assobios em uma tenda.

S: Graças a Deus, meus amigos. Eu estou muito feliz por não estarem mortos. Indy, não temos tempo, se você ainda quer aquela arca, ela está sendo colocada em um caminhão para o Cairo.

IJ: Caminhão? Que caminhão?

Nazistas deixam o acampamento em comboio. Indiana, Marion e Sallah observam ao longe.

Belloq e Coronel entram em um carro preto sem capota.

Indiana e Sallah.

B: Vamos.

IJ: Volte para o Cairo e arrume transporte para a Inglaterra. Navio, avião, qualquer coisa. Me encontrem em Omar. Eu vou atrás do caminhão.

S: Mas, como?

IJ: Eu não sei, vou improvisar no caminho.

Indiana sai de uma tenda montado em um cavalo. Cavalo branco.

Persegue o comboio. Aproxima-se do caminhão da arca.

Toma a cabine. Os outros carros nazistas aproximam-se. Indiana consegue tirá-los do caminho. Trilha sonora do filme.

Os soldados que estão dentro do caminhão da arca começam a tentar tirar Indiana da direção. Um por um Indiana luta e não sai do caminhão, mas é ferido com um tiro no braço.

Um último soldado consegue jogar Indiana pelo vidro da frente. Indiana cai, se segura na frente do caminhão e começa a passar por baixo do caminhão, agarrado em uma barra de ferro, após se segura em uma corda e é arrastado por uns metros até voltar ao caminhão onde atira o soldado para fora e recupera a direção e a Arca.

O carro do coronel persegue Indiana, mas este consegue tirá-lo do caminho. Atolam na areia.

B: Idiota, idiota tire logo este carro daqui.

Na cidade, o caminhão é escondido dentro de uma loja pela população, que logo disfarça. Nazistas não acham nada.

População canta e dança. Indiana, machucado, chega com Marion no cais do porto.

S: Finalmente foi tudo arrumado.

IJ: E a arca?

S: Está a bordo. Agora que está aqui não está faltando nada. Ou pelo menos o que sobrou de você.

IJ: Ainda bem que sobrevivemos, né?

S: É.

Marinheiro negrofumando. Aproxima-se do grupo.

Sr. Katanga. Sr. Katanga, estes são os meus amigos. São a minha família. Eu gostaria muito que eles fossem tratados bem.

CK: A minha cabine é dele.

Sr. Jones. Ouvi muito a seu respeito. A sua aparência é exatamente como eu imaginava.

IJ: Adeus.

S: Cuidem um do outro. Eu já estou sentindo saudades de você.

IJ: Você é meu grande amigo.

M: Sallah.

Este é para Falla.

Capitão afasta-se.

Indiana e Sallah abraçam-se.

Marion beija Sallah nas bochechas e por fim na boca.

Este é para seus filhos e este é para você. Obrigada.

Indiana e Marion embarcam.

Alto mar.

IJ: Onde você estava?

Indiana Jones deitado em uma cama.

M: Estava me lavando

IJ: Onde conseguiu isso?  
M: Com ele.  
IJ: Ele quem?  
M: Katanga. Acho que não sou a primeira mulher que viaja aqui.  
IJ: É muito bonito.  
M: Mesmo?  
IJ: Espera aí, eu não preciso de ajuda  
M: Precisa sim.  
Tira a camisa, devagar, de Indiana. Você não é mais o homem que eu conheci há dez anos.  
IJ: Não são os anos, é a quilometragem.  
Devagar, eu não preciso de enfermeira.  
M: Não seja infantil  
IJ: Marion, me deixa, vai embora. Por favor, dói. Dói!  
M: Ai que droga, onde não dói?  
IJ: Aqui (cotovelo)  
Aqui (testa)  
Aqui (olhos)  
Marion beija cada lugar que Indiana aponta. Aqui (boca)  
M: Jones, Jones. A gente nunca tem um tempo.  
Indiana pega no sono.  
Porão do navio. A Arca corroe a caixa.  
Marion dormindo. Acorda com um barulho de revólver. M: O quê?  
IJ: Os motores pararam. Eu vou dar uma olhada.  
IJ: O que foi que houve?  
CK: Você tem amigos importantes.  
IJ: Eu não acredito.  
CK: Mandei meu homem chamar você.  
Cabine do capitão Katanga. Submarino nazista ao lado do navio. Você e a moça precisam desaparecer.

Nós temos um lugar escondido. Venha!

Anda!

Nazistas revistam o navio. Indiana não consegue chegar na cabine e Marion é feita prisioneira.

M: Não toquem em mim.

Soldados descobrem a arca e levam-na para cima.

Indiana escondido na chaminé do navio. CD: Onde está o Jones?

Soldado: Nenhum sinal ainda

CK: Jones está morto. Eu o matei. Ele não tinha utilidade para a gente. Esta moça, pelo contrário, tem um certo valor para o lugar aonde vamos. Ela deve valer um bom preço. Her coronel, pode levar sua carga. Mas deixe a moça, nossos prejuízos serão reduzidos com ela.

Tira Marion do Capitão.

CD: Selvagem! Você não está em posição de pedir nada. Vamos levar o que quisermos. E depois decidimos se vamos ou não explodir o seu navio.

B: A moça vem comigo. Será parte da minha compensação. Eu tenho certeza que seu Führer aprovará. Se ela não conseguir me agradar poderá fazer com ela o que quiser. Não perderei mais tempo com ela. Com licença.

Todos os nazistas saem do navio, com Marion.

No navio.

Marinheiro: Não encontramos o Sr. Jones. Procurei por tudo capitão.

CK: Ele tem que estar em algum lugar. Procure novamente.

Aponta para o submarino.

Indiana está na carcaça do submarino.

Ele entra e o submarino submerge.

Chegam em uma ilha nazista.

Indiana esconde-se e imobiliza um soldado para pegar o uniforme. O uniforme é pequeno. Chega outro soldado e ele consegue um uniforme maior.

Soldado aproxima-se de Belloq e coronel Dietrich.

M: Já o encontrei.

CK: Onde?

M: Lá.

S: O altar foi preparado de acordo com suas instruções, senhor.

B: Ótimo. Levem a arca para lá, imediatamente.

CD: Mousier. Eu estou pouco à vontade com a idéia deste ritual judaico. Tem certeza que é necessário?

B: Eu posso perguntar uma coisa? Você vai ficar mais à vontade abrindo a arca em Berlim para o seu Führer e descobrir só lá se as peças sagradas estão realmente aí dentro?

Só então saberemos se cumprimos a missão, se obtivemos a arca verdadeira.

Indiana, disfarçado de soldado nazista, observa as instalações e acompanha o cortejo para a realização da cerimônia no deserto.

As duas equipes de nazistas estão presentes na cerimônia, além de Belloq e Marion.

Em um desfiladeiro, Indiana sai do cortejo. Sobe em um penhasco e aponta uma bazuca para o cortejo.

B: Jones.

IJ: Eu vou explodir a arca Belloq.

B: A sua persistência surpreende até a mim. Você vai sujar os nomes dos mercenários.

CD: Dr. Jones. Certamente não acha que poderá escapar desta ilha?

IJ: Isto depende de até onde estamos dispostos a ser razoáveis. Eu só quero a moça.

CD: E se recusarmos?

IJ: Então seu Führer não terá o prêmio.

B: Está bem! Para trás. Para trás. Está certo, Jones, você venceu, pode explodir.

Soldados cercam a arca. Belloq aponta arma para eles.

Para trás. Pode explodir. Mande-a de volta para Deus. Você passou toda a sua vida à procura de relíquias arqueológicas. Dentro da arca existem tesouros que você jamais pode imaginar. Você quer vê-la aberta tanto quanto eu. Indiana, nós estamos simplesmente passando pela história.

Isto.

Belloq aproxima-se da arca. Suspense. Troca de olhares.

Isto é a história.

Faça o que quiser.

Indiana abaixa a bazuca e é capturado também.

A cerimônia é preparada. Belloq veste-se com roupas de sacerdote. Profere palavras sagradas em hebraico antigo.

Indiana e Marion estão amarrados em um local, longe da cerimônia, alto, onde conseguem observar tudo o que está ocorrendo.

Soldados abrem a arca.

Coronel observa o conteúdo da arca e Trilha sonora com gritos e sussurros, acha apenas areia. Belloq fica incrédulo. ventos.

Her Mark, o negro, dá gargalhadas.

Toda a iluminação da cerimônia começa a explodir. Todos se assutam. Belloq olha para a arca.

Fumaça e luzes saem da arca.

IJ: Meu Deus.

Marion não olhe para isso. Feche os olhos e não olhe, aconteça o que acontecer.

Figuras fantasmagóricas são formadas pela fumaça que sai da arca e começam a matar os soldados.

B: É maravilhoso.

M: Indy!

IJ: Não olhe. Fique de olhos fechados.

Um raio de luz muito forte sai da arca e explode todos, menos Marion e Indiana.

A luz sobe ao céu e volta à arca, que se fecha novamente.

Indiana solta-se e solta Marion. IJ: Marion, Marion.

Abraçam-se. Olham para a arca.

Washington.

Ag1: Você realizou um grande serviço

Indiana, Marcus, agente 1 e agente 2 na para o seu país.

cabeceira de uma mesa de reunião Ag2: E nós esperamos que tenham

enorme, toda de madeira, com alto achado o pagamento satisfatório.

brilho.

IJ: O dinheiro foi suficiente. Mas a situação é totalmente inaceitável.

Ag1: Muito bem cavalheiros, acho que isto encerra o assunto.

M: Onde está a arca?

Ag1: Eu pensei que já tivéssemos resolvido isto. A arca está num lugar a salvo.

IJ: De quê?

M: A arca é uma fonte de poder incalculável e deve ser pesquisada.

Ag1: E ela será. Eu posso garantir, Dr Brody e Dr. Jones. Temos grandes homens nela nesse momento.

IJ: Que homens?

Ag1: Grandes homens.

Escadaria de acesso ao pentágono. M: Ei! O que aconteceu?

Marion e Indiana descem rápido até o Você não parece muito feliz.

primeiro patamar.

IJ : Esses idiotas. Idiotas burocratas.

M: O que eles disseram?

IJ: Eles não sabem o que têm nas mãos.

M: É, mas eu sei o que tenho aqui.

Venha, eu te pago uma bebida.

Vem?

Uma bebida?

Indiana oferece o braço a Marion e os dois terminam de descer a escadaria.

Em um depósito, a arca é encaixotada e recebe uma marca.

TOP SECRET

Army Intel 9906753

Do not open!

Ela é colocada em um carrinho e um funcionário leva-a a um lugar em um depósito gigantesco, junto com tantas Trilha sonora da série. outras caixas.

