

---

## O CARTAZ COMO PRETEXTO

OLYMPIO PINHEIRO

O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Walter BENJAMIN (1986: 169)

Algumas passagens da *História Natural*, de Plínio, no ano I, d.C., revelam que os botânicos gregos já haviam compreendido a urgente necessidade das manifestações visuais, de modo a conferir inteligibilidade aos discursos verbais. Ensaíram com esse fim, os naturalistas gregos, o emprego e a reprodução de imagens. Os métodos de reprodução de que dispunha a cultura grega mostraram-se, no entanto, absolutamente incapazes de multiplicar essas mensagens visuais de um modo completo e exacto. O resultado foi uma tal distorsão nas mãos dos sucessivos copistas, que suas cópias, no lugar de se comportarem como um discurso complementar, converteram-se num obstáculo para a clareza e a precisão das descrições verbais. É por isso que, segundo Plínio, os botânicos gregos renunciaram ao uso da ilustração por imagens em seus tratados, e tentaram apenas com a palavra suprir essa deficiência.

Note-se desde já, neste passo, saindo um instante do contexto da cultura clássica, que nem sempre é a imagem que ilustra o texto, como comumente se supõe mas, ao contrário, pode ser o texto a ilustrar a imagem. Numa revista recente de cultura contemporânea olhamos, por exemplo, a foto de uma caneta e de um colar de pérolas. Na página ao lado da mesma revista observamos a foto de uma pintura vigorosa que representa uma paisagem de um trigal com aves esvoaçando no céu. Na base das imagens fotográficas reproduzidas aparecem as legendas verbais. As legendas mostram neste exemplo o texto ilustrando as imagens, em outras palavras, o texto comentando as imagens. O que elas comentam?

Comentam ou ilustram, neste caso, que a caneta da imagem pertenceu ao Presidente Kennedy e que foi com ela que

**O CARTAZ COMO PRETEXTO**

assinou o tratado de não proliferação das armas nucleares, e que o colar posou no pescoço de Jacqueline Kennedy, que é de pérolas falsas e que foi vendido por "n" dólares, uma pequena fortuna. Já a legenda da outra foto comenta a imagem ao complementar a informação dizendo-nos tratar-se do último quadro de Van Gogh, isto é, o último quadro antes do trágico pintor se suicidar. As imagens que teriam chamado a nossa atenção ficam a partir daí, em seu significado, seriamente comprometidas. Em suma, a função da ilustração é sempre subsidiária, complementar, mas nunca redutível, seja de uma imagem em relação a um texto, ou de um texto a uma imagem.

## 128

Entretanto, voltando aos nossos ancestrais culturais, perceberam os botânicos gregos antigos a impossibilidade descritiva do verbal como recurso exclusivo, de modo a que suas plantas pudessem ser reconhecidas, uma vez que as mesmas coisas recebiam nomes diferentes e os mesmos nomes significavam coisas diferentes em lugares distintos. Num esforço ilusório de construir um império logocêntrico, onde o verbal textual se tornasse auto-suficiente absoluto, passaram a enumerar tanto quanto possível os nomes de cada planta, assim como da cura das doenças humanas para que essas plantas servissem. Os diferentes nomes de cada planta em lugares diferentes e os nomes distintos de cada doença em distintos lugares era, naquele momento histórico, o modo mais eficiente de comunicar, sem que se corresse um grande risco provocado pela cascata entrópica, isto é, resultante das deturpações, desvios, deformações ou mesmo omissões no processo sucessivo de cópia de cópia. Além dos nomes e de sua descrição, era, todavia, quase tudo que a mensagem verbal poderia propiciar comunicativamente.

Em outras palavras -e como também já ressaltou William IVINS (1975: 24-8), especialista no estudo da imagem pré-fotográfica- gerou-se um colapso na descrição e análise científicas, colapso esse que nem de longe se restringiu ao campo da botânica. Olhando em perspectiva, no sentido inverso da direcção do tempo histórico, poderemos perceber que esse colapso envolveu todos os processos de difusão do conhecimento e mergulhou a civilização ocidental no oceano da *cultura do único* até bem próximo do alvorecer da Idade Moderna. O europeu, de facto, só teve acesso a um método de multiplicar a imagem com precisão exacta -a reprodução técnica- nos fins da Idade Média, ou seja ca de 1400.



uvas a fim de extrair o vinho. Podiam ser feitas numerosas impressões de estampas antes do bloco de madeira, utilizado como matriz, ficar gasto. Um método muito simples que logo se tornou popular. A *Arte de Bem Morrer* impresso em Ulm, na Alemanha, por volta de 1470, é um desses primeiros trabalhos, usado pela Igreja como "sermão ilustrado".

130

Não obstante sua indescritível eficácia para a época, a xilografia é um método muito rudimentar e imperfeito de imprimir imagens, de modo a permitir sua difusão. Os grandes artistas do período alimentavam nesse momento maiores ambições. Pretendiam expressar seu domínio na observação dos detalhes da natureza e, por isso, esses mestres preferiram utilizar pouco depois, no lugar do bloco de madeira, a chapa de cobre. A gravura em metal ou em chapa de cobre é incluída entre outros gêneros de gravura hoje conhecidos como calcográficos. Em outras palavras, a calcogravura é um negativo da xilo, quer dizer, a xilo é feita deixando as linhas do desenho em relevo, enquanto a calco sulcando as linhas na lâmina. Uma vez que se tenha dominado esta arte será possível obter um detalhamento e efeitos muito mais subtis de uma gravação em cobre, do que numa xilogravura.

A arte da *xilogravura* e da *estampa calcográfica* logo se espalhou por toda a Europa e existem gravuras à maneira de grandes pintores renascentistas como Mantegna e Botticelli. Essas estampas tornaram-se ainda mais um veículo através do qual os artistas europeus trocavam conhecimento das ideias uns dos outros. «Nessa época, ainda não era considerado desonroso aproveitar uma ideia ou composição de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso de gravuras como livros de modelos em que se inspiravam» (GOMBRICH; *idem: ibidem*).

A gravura em relevo e a calcogravura, de buril e água-forte, foram os métodos típicos da ilustração de livros até aproximadamente o fim do século XVIII, quando passam a ser substituídos pela litogravura, que por sua vez dá lugar à fotografia, contemporânea da pintura impressionista dos fins do século XIX, em torno de 1870. A xilo, já vimos, surge por volta de 1400, a calco de buril nos meados do século XV, e a calco em água-forte nos inícios do século XVI, ou *circa* de 1513. Mas o que é a calco a buril e água-forte?

A água-forte é outro método de gravura que permite ao gravador trabalhar mais livremente do que era possível com o buril. Na xilo, através de instrumentos de cortar madeira, as goivas, desbasta-se tudo menos as linhas do desenho que se quer mostrar, enquanto que na gravura em cobre se emprega uma ferramenta chamada buril, para riscar a lâmina ou chapa. A linha que assim se lavra na lâmina de metal conservará qualquer cor ou tinta de impressão que se espalhe sobre ela, depois que o gravador limpou cuidadosamente a chapa metálica e pressionou esta contra uma folha de papel.



"La Duquesa", una prueba de uno de los grabados en madera para la Danzade la Muerte de Holbein (ca. 1520) (MM)

Na água-forte, entretanto, o artista sobrepõe uma camada de cera à lâmina de cobre e desenha sobre esta camada com uma agulha. Em sequência, mergulha essa lâmina num ácido, o qual vai morder o cobre onde não encontra a cera protectora do metal. Há uma diferença visível entre o laborioso e lento trabalho do buril e o jogo livre e fácil da agulha do água-fortista.

Na sequência da água-forte vem a água-tinta, que permite pelo mesmo método trabalhar não só a linha mas também a superfície, permitindo com que a reprodução da imagem saísse dos limites lineares do desenho para aproximá-la da mancha do pincel da pintura. E ainda por um método semelhante ao da água-tinta abandonou-se a chapa de cobre e substituiu-se por uma matriz de pedra calcárea, a litogravura. Não é por acaso que Niépce, um dos inventores da fotografia, em colaboração com Daguerre, e precedendo a este em seus experimentos, era um litogravador.

O invento dos tipos móveis e da gravura coincidiu historicamente no Ocidente com um período de importantes avanços na filosofia e nas ciências naturais. Isto provocou uma demanda de livros que propagassem informações e ideias que vinham a público ilustrados por xilogravuras já que -conforme John DAWSON (1982: 7)- podiam imprimir-se ao mesmo tempo e com a mesma prensa.

Desencadeador de uma pintura e um desenho multiplicados, deu o pontapé de saída para os outros gêneros de gravura que foram surgindo até ao advento da fotografia -a xilografia e os

tipos móveis da imprensa- esse método inaugurava o advento dos meios de comunicação de massa *avant la lettre*, quer dizer, sem que houvesse ainda o que hoje se poderia chamar de cultura de massa. Para que exista "cultura de massa" pressupõem-se os meios de comunicação de massa, no entanto, a existência destes meios não implica, de imediato, o advento daquela cultura (de massa). Embora o meio inventado tivesse potencialmente capacidade para produzir quase que ilimitadamente os textos de seu tempo, o público leitor ou consumidor restringia-se a uma elite.

132 Já talvez não se pudesse dizer exactamente o mesmo da estampa gravada cuja leitura, embora mais conotativa e não argumentativa, era acessível ao iletrado. Desde o fim da Antiguidade que a palavra dos condutores do cristianismo começa a difundir-se entre os «ignorantes e os 'pobres de espírito' por meio das imagens, utilizadas como escritura». E as *bibliae pauperum*, ou bíblias dos pobres, como são chamadas, verdadeiros compêndios da espiritualidade medieval ocidental, foram muito populares na baixa Idade Média, resistindo em permanecer com a invenção da imprensa (SCHLOSSER; 1981: 53).

Voltando à fotografia, representa esta um novo salto em termos de multiplicação e difusão da informação, e daí advém a expressão de Walter Benjamin de "época da reprodutibilidade técnica" ao período histórico que lhe corresponde. Por razões que não cabe aqui abordar, chamaria de *reprodutibilidade técnica* ao segmento histórico do domínio das diferentes gravuras, como meio essencial de difusão da informação visual. Reservaria ao domínio da fotografia, do cinema e do vídeo, fundado nas leis da óptica, chamando-o de período da *reprodutibilidade tecnológica*. Por sua vez, *reprodutibilidade das novas tecnologias*, poderia designar este tempo no qual estamos mergulhados, período fundado pela imagem digital e imagem numérica ou de síntese, da infografia.

Certas técnicas e tecnologias fundadas nas leis da óptica, tais como a fotografia, o cinema e posteriormente o vídeo, permitem uma representação automática sob a forma de imagens, do universo à nossa volta. Vale dizer com Edmond Couchot « do Real, ao dispor de uma certa maneira no espaço e no tempo o Sujeito, o Objecto e a Imagem ». As novas tecnologias da informática, *numériques*, ou também chamadas da *infographie*, subvertem completamente esta disposição, uma vez que « não nos dão mais uma Representação automática do real mas uma Simulação ». Nem fazem mais intervir a Luz nos processos de criação, mas sim o Cálculo. A

questão que se coloca a partir daí é a de saber se, ao mesmo tempo que a imagem adquire atributos que ela jamais teve, também o Sujeito e o Objecto não logram um novo estatuto e o Real não está igualmente em vias de "changer de peau" (COUCHOT. 1987: 85-97).

A reprodução técnica e posteriormente tecnológica, trocando a existência única pela existência serial, provocou mudanças perceptivas (metamorfose perceptiva) no seio das culturas. Ou, conforme Walter BENJAMIN, a metamorfose do modo de exposição implica numa metamorfose de percepção. O valor de culto ao único, com suas raízes no ritual e na teologia, constrói o que Benjamin chama de "aura". Do valor de culto ao único ou aura, passa-se gradativamente ao valor de exposição, cultura do reprodutível.

Valor de culto e valor de exposição parecem mutuamente exclusivos. O valor de exposição, calcado nas técnicas da reprodutibilidade, é inversamente proporcional à catástrofe (estrofe: do gr. strophê = volta) da aura benjaminiana (valor de culto ao objecto único). A perda da unicidade não é, como se viu, uma intempérie súbita, mas tem um amadurecimento longo e lento, de crescimento interrompido e saltos. Considerando os dois pólos valor de culto e valor de exposição, se observarmos o peso que a história da arte confere a um ou ao outro, será então possível reconstituí-la.

Não se julga por isso inoportuno tentar traçar visualmente seus degraus: graus de exposição crescente, ou de decrescente unicidade (culto aurático). Em outras palavras, talvez se possa observar seus avatares (da aura). E cabe indagar se esse "algo distante por mais perto que esteja" não paira ainda, casulo ou borboleta, por entre os números da *infographie*.

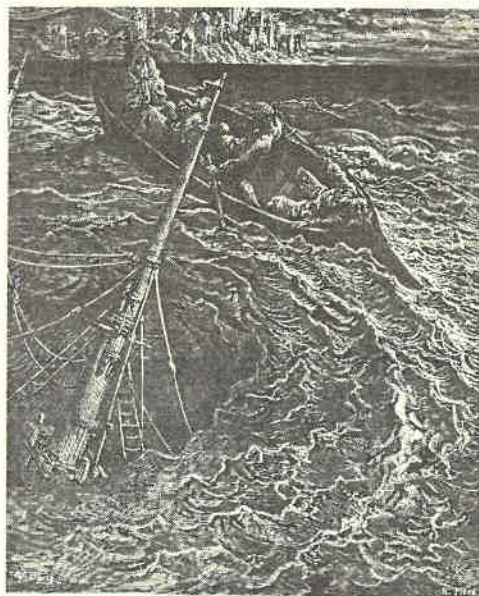
Se a pintura (artesanal) incluía uma suposta livre interpretação do pintor entre o que sua retina fixava e sua imaginação construía. Se a fotografia (cinema e vídeo), fundada nas leis da óptica nos dá, supostamente, uma representação automática do que a retina do fotógrafo, à semelhança da *camera obscura*, registra. As tecnologias numéricas (*infographie*) permitem, por sua vez, a fusão dos dois tipos de imagens que lhes precederam. Vale dizer, dessa fusão, que é a soma artesanal e subjectiva do pintor, mais a técnica exacta, automática do fotógrafo. A ser assim, o simulacro baudrillardiano de cópia "sem referente" leva a oportunidade de expor a simulação — valor de exposição do único — a patamares nunca alcançados.

Que a interpretação do pintor não é tão livre, mostrou-nos Ernest GOMBRICH (1986: 55-79), quando procura responder às perguntas: --É « lícito acreditar que a fotografia representa a 'verdade objectiva' enquanto que o quadro registra a visão subjectiva do artista — a maneira pela qual ele transformou 'o que viu'? Podemos comparar 'a imagem na retina' com 'a imagem na mente'? ». E também que a fotografia não é uma simples cópia exacta de suposto real, também podemos inferir a partir dos conceitos mutidisciplinares de *sutura*, *extra-campo* e *contra-campo*.

134

Cabe aqui observar o *extra-campo* determinado pelo *enquadramento*. Sendo este a arte de escolher as partes de um conjunto, constitui-se como um sistema relativamente fechado. É um sistema óptico quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ou à angulação, e determina um *extra-campo*, «seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra» (DELEUZE; 1985:30-1). Elabora-se assim no acto instantâneo de olhar ou imaginar, consciente ou não, um campo de visão, enquadramento, e um *extra-campo*. Mas pressupõe-se, nessa relação descrita, uma figuratividade intuída, presente *in ausencia* -no caso da fotografia o fotógrafo- a que se chama *contra-campo*. Um caso histórico do registro do *contra-campo* na pintura é a reflexão do pintor no espelho convexo que aparece atrás do Casal Arnolfini, visto de frente, e de autoria de Jan Van Eyck (1390-1441).

Podemos ver assim que o sujeito figura no discurso como alguém que está faltando e, a esse corte entre sujeito e campo de visão, poderemos chamar de *sutura* (Miller), termo apropriado da psicanálise lacaniana. «Não há como nos mover no espaço da representação que não seja por procuração: o nosso olhar apenas pode mover-se em direcção aos pontos que o olho enunciador aponta na cena» (MACHADO; 1984:91-101).



Na comunidade das imagens, entre a pintura, a gravura, o azulejo colonial, a fotografia, e as imagens tecnológicas -e, em algum lugar entre a pintura e as imagens tecnológicas, o Cartaz - há recorrências que se julga, no contexto descrito, precisarem ser analisadas.

Neste contexto qual será então a especificidade do cartaz? No cartaz confluem necessariamente as questões analisadas: de reprodutibilidade, pela multiplicação do suporte, pela difusão da mensagem verbivisual, cujo carácter ou dinâmica de exposição de *per si* tem uma natureza de um a muitos, quer dizer, um mesmo suporte para muitos leitores. Embora enraizado no universo da linguagem da gravura, o cartaz, ao contrário da gravura, não se propõe como um objecto em si mesmo de leitura intimista.

Objecto de projecto, o cartaz contemporâneo, cujo protótipo ou primeiro exemplar resultante de uma elaboração calcada em uma metodologia projectual científica, específica ao Design, é pensado, com maior ou menor consciência, ou deveria ser, para ser multiplicado à escala industrial, no contexto das novas tecnologias do presente. O cartaz contemporâneo insere-se, por isso mesmo, numa problemática de projecto característico do *graphic design*, cujos alicerces foram edificados e estabelecidos pelos movimentos artísticos modernos.

Mais especificamente pelo Cubismo, a Bauhaus, o Neoplasticismo do De Stijl, o Construtivismo russo, Op Art, e Minimalismo de um lado, e o Futurismo, Movimento Dada, Surrealismo, Pop Art, Transvanguarda, Maximalism, por outro lado.

Mas esta é uma outra questão que exigiria uma outra abordagem.

**XIX CONGRESSO BRASILEIRO DE  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**  
POLÍTICAS REGIONAIS DE COMUNICAÇÃO  
OS DESAFIOS DO MERCOSUL

**INTERC96**

local  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA  
data  
4 A 7 SETEMBRO 1996

