

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Elson Mokei Yabiku

EXPOSIÇÃO COEXISTENCE: O POTENCIAL COMUNICATIVO
DAS IMAGENS NA CONSTITUIÇÃO DO TEMA DA TOLERÂNCIA
ENTRE OS POVOS

SOROCABA/SP

2009

Elson Mokei Yabiku

EXPOSIÇÃO COEXISTENCE: O POTENCIAL COMUNICATIVO
DAS IMAGENS NA CONSTITUIÇÃO DO TEMA DA TOLERÂNCIA
ENTRE OS POVOS

Dissertação apresentada à banca
examinadora do programa de Pós-
graduação em Comunicação e
Cultura da Universidade de
Sorocaba, como exigência parcial
para obtenção do título de mestre
em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Dra Luciana
Coutinho Pagliarini de Souza

SOROCABA/SP

2009

Elson Mokei Yabiku

EXPOSIÇÃO COEXISTENCE: O POTENCIAL COMUNICATIVO
DAS IMAGENS NA CONSTITUIÇÃO DO TEMA DA TOLERÂNCIA
ENTRE OS POVOS

Dissertação aprovada como requisito
parcial para obtenção do grau de mestre
no programa de Pós-graduação em
Comunicação e Cultura da Universidade
de Sorocaba.

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA:

ASS. _____
Orientadora: Prof. Dra. Luciana C.
Pagliarini de Souza.
Universidade de Sorocaba – UNISO

ASS. _____
1º Exam.: Prof. Dra. Mírian dos Santos
Universidade do vale do Sapucaí -
UNIVÁS

ASS. _____
2º Exam.: Prof. Dra Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba – UNISO

Dedico este trabalho à minha esposa Regina, cuja contribuição foi fundamental para conclusão deste trabalho, e à minha filha Raíssa, que me foi presenteado recentemente e que tem sido toda a inspiração para seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus por mais esta vitória.

Aos meus pais e irmãos. À minha mãe em especial pelo amor incondicional e fé em minha capacidade durante toda a minha vida e ao meu pai, meu maior orgulho, que sempre inspirou em mim esta capacidade de nunca desistir de nada do que já havia começado, me ensinando a persistir sempre, que daí donde ele esteja espero estar muito orgulhoso deste momento.

Ao meu cunhado Ronaldo “Cebola” e ao primo Adriano que com suas experiências me ajudaram a trilhar o caminho do mestrado.

Aos familiares e amigos agradeço muitíssimo, pela força dispensada, mesmo pelos momentos da minha ausência e em especial à minha vó Helena, que a sua batalha também seja vitoriosa, ao nosso querido primo André que eu sei que está feliz aí junto de Deus, e à minha querida avó Tsuru que com seu sorriso, paciência e serenidade sempre me estimulou a busca pela minha felicidade, descanse em paz.

À minha equipe do estúdio fotográfico que me deram o maior apoio e suporte mesmo quando a “coisa estava feia”.

À minha querida esposa Regina pela paciência e fé depositada em mim, me incentivando sempre mesmo nos momentos mais difíceis, mesmo quando mais precisou de mim ela foi forte o suficiente para me poupar energias para eu poder seguir por este caminho. Eu sei que sem ela eu não estaria aqui hoje.

À todos os professores do mestrado que me ensinaram e me guiaram nesta jornada maravilhosa que é a do conhecimento, em especial à Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo, que me mostrou o mundo pela semiótica.

Aos meus colegas do mestrado que sempre, juntos e unidos, pudermos compartilhar experiências e conhecimentos para podermos chegar a este momento.

Ao coordenador do curso de mestrado Prof. Dr. Osvando de Moraes que sempre depositou em mim toda a sua confiança.

agradeço em especial a minha professora e orientadora Dra. Luciana Coutinho C. Pagliarini de Souza, que de todas as formas possíveis me incentivou, me iluminou, me guiou, mesmo quando eu estava por desistir nunca me abandonou, se não fosse por ela eu não estaria aqui neste momento tão especial.
Muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo alguns painéis fotográficos que compõem a exposição *Coexistence*, sediada no museu da costura, em Jerusalém. Trazendo temas polêmicos e expondo os conflitos humanos motivadores de reflexão e comoção, essa exposição busca transmitir a mensagem de tolerância entre os povos. Fazendo uso da linguagem visual, ela intenciona atravessar barreiras linguísticas e alcançar o efeito de consciência global pelo diálogo, e o faz de maneira nada convencional. Nosso propósito é o de averiguar o processo comunicacional que caracteriza a exposição para então verificar o potencial comunicativo dessas peças ou a maneira como elas trazem em seu corpo sógnico a mensagem do estar-junto. Duas grandes vertentes teóricas contribuíram para essa empreitada: a primeira está centrada no pensamento de Maffesoli que sustenta a temática da exposição e faz dela uma comunicação “lococentrada”, já que enfatiza uma espécie de patrimônio afetivo, registro de modos de vidas da sociedade pós-moderna. A outra, relativa à elaboração da mensagem para atingir esses fins, está na maneira como qualidades se estruturam de modo a criar uma nova simbologia. Para fundamentar esse estudo da linguagem, nos amparamos no pensamento de Peirce. O percurso metodológico se fez mediante o recorte de imagens que permitissem a leitura centrada nos modos de viver junto preconizados por Maffesoli e nas peças que têm na qualidade ou nos qualissignos a natureza que permite a construção da nova simbologia anunciada – uma nova maneira de ver/ler ideias cristalizadas e instituídas – daí a leitura semiótica das peças. Os resultados a que chegamos permitiram-nos vislumbrar uma exposição que se constitui como campanha de ‘*propagare*’ uma idéia - a de conviver - e que se delineia como processo comunicacional que, ao primar pelos aspectos qualitativos, ao estabelecer um jogo com “símbolos”, propicia as atualizações de qualidades de sentimento no leitor, tornando possível leituras que se afastam daquelas já cristalizadas, fazendo com que o diálogo com esses “símbolos” leve à percepção e, provavelmente, ao entendimento da vida como fenômeno estético – o “estar junto” – coexistir é se permitir e permitir o outro...

palavra-chave: fotografia, semiótica, coexistência

ABSTRACT

This research has as object of study some photographic panels that are part of the exhibition *Coexistence*, settled at the “Museum on the Steam” in Jerusalem bringing controversial themes and exhibiting human conflicts that motivate reflection and commotion, this exhibition has as objective to transmit the tolerance among peoples. Using visual language, intending to go through linguistic barriers and reaching the global awareness through dialog, not in a conventional way. Our purpose is to analyze the communicational process that characterizes the exhibition, and after that to check the communicative potential of these pieces or the way they bring in their meanings the message of “being together”. There were two main theoretical origins for this project: the first one is centered in Maffesoli’s thinking who supports the exhibition theme and makes from it a “lococentrada” communication, since it emphasizes an affectionate property, post-modern society records of life. The other which is related to the message elaboration to achieve results, it shows how qualities are put together in order to create a new symbology. In order to substantiate this study of the language, we are supported by the thinking of Peirce. The methodological path is made through images cutting that allows the focused reading in the lifestyle of living together disseminated by Maffesoli and in the pieces that have the quality or in the “qualissignos” the nature that allows to build a new symbology - a new way to read/see crystallized and established ideas – then the semiotic reading of the pieces. Our conclusion permitted us to glimpse an exhibition which is made like a “propagare” campaign of an idea - the idea of living with – and that outlines as a communicational process, that stands out qualitative aspects, when establishes a game with “symbols”, provides quality updating in the reader’s feelings, generating readings that are far from those already crystallized, making that the dialog with these “symbols” lead to perception and probably, the understanding of live as an esthetic phenomenon – the “being together” – coexisting is to permit yourself and permit the others...

Keywords: photography, semiotic, coexistence

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	coexistence São Paulo	11
Figura 2	by Piotr Mlodozieniec, Polonia.....	21
Figura 3	“As crianças de Sebastião”, Fátima Miranda, Brasil	21
Figura 4	Coexistence em Jerusalem.....	22
Figura 5	Coexistence em Jerusalem muro.....	22
Figura 6	coexistence em Jerusalem	23
Figura 7	Museum on the Steam – Jerusalém Museu da Costura.....	23
Figura 8	Coexistence em Mineapolis	24
Figura 9	Coexistence em Washington.....	25
Figura 10	Coexistence em Saravejo	25
Figura 11	Coexistence em Auckland	26
Figura 12	Coexistence em Berlin	26
Figura 13	Coexistence em Belfast.....	27
Figura 14	Coexistence em CapeTown.....	27
Figura 15	Coexistence em Luxemburgo.....	28
Figura 16	Coexistence em Praga.....	28
Figura 17	Coexistence em São Paulo 1	29
Figura 18	Coexistence em São Paulo 2	29
Figura 19	Elson na exposição coexistence em São Paulo.....	30
Figura 20	Diagrama triádica do signo	35
Figura 21	As tricotomias e suas relações	39
Figura 22	Coexistence - by Piotr Mlodozieniec – Polônia.....	60
Figura 23	Coexistence - by Milton Glaser – USA	63
Figura 24	Coexistence - by Geoff Budd – Nova Zelândia	67
Figura 25	Coexistence - by Lejla Bulja – Saravejo	70
Figura 26	Coexistence -by Yennis Paul – Alemanha	75
Figura 27	coexistence - by Yasuyuki uno – japão	76
Figura 28	coexistence - by mervyn kurlansky – inglaterra	79

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 COEXISTENCE: A EXPOSIÇÃO	15
2.1 ESPECIFICIDADES DA EXPOSIÇÃO	17
2.2 RAPHIE ETGAR – O CURADOR	19
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O SIGNO FOTOGRÁFICO	31
3.1 O SIGNO FOTOGRÁFICO	32
3.1.1 SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	32
3.1.2 CONCEITO DE SIGNO E CLASSIFICAÇÃO	35
3.1.3 CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS: NOVAS TRÍADES	39
3.2 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA FOTOGRAFIA	41
4 CO-“EX SISTERE”: VIVÊNCIAS DA ALTERIDADE	46
5 COEXISTENCE: TERRITÓRIO HÍBRIDO DO “PATRIMÔNIO” AFETIVO	53
5.1 BREVE CLASSIFICAÇÃO DAS FORMAS VISUAIS	54
5.2 LEITURA DE IMAGENS EM COEXISTENCE	60
5.2.1 CONVITE	60
5.2.2 A TEMÁTICA DAS MÃOS: MEMÓRIA DO OUTRO	63
5.2.3 “OSMOSE COM A ALTERIDADE”	66
5.2.4 A REPETIÇÃO OU O “RITMO DA VIDA”	70

5.2.5 A SENSIBILIDADE ECOLÓGICA	73
5.2.6 JOGO DE FORMAS: “REENCANTAMENTO DO MUNDO”	76
5.2.7 TERRA: CONSENTIMENTO À VIDA	78
5.2.8 CHEGANDO ATÉ AQUI, ALGUMAS REFLEXÕES.....	81
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	88

1. INTRODUÇÃO

Coexistence é mais que um conceito e mais que uma ideia popular para nossa nova cultura global. Envolve mudar nossas vidas e modificar o modo como pensamos. Não é necessariamente aprender a viver juntos, e sim lado a lado. (ETGAR, 2007)¹

O imaginário social tende a privilegiar uma relação mais serena com o mundo em suas diferentes manifestações. As ideias pelas quais os homens lutam dão ênfase à implicação, à inclusão, à participação com os outros, assim como à natureza que com eles compartilham. (MAFFESOLI, 2007, p.55)

Desenvolvendo o trabalho como fotógrafo, desde os vinte anos de idade, interessava-me aliar à técnica conhecimentos mais teóricos acerca da fotografia. Interessava-me a fotografia enquanto linguagem, enquanto representação. Foi por essa razão que me vi levado a procurar o caminho do Mestrado em Comunicação e Cultura.

O objeto de estudo que escolhi para minha pesquisa só viria a se definir quando, em 2006, tive a oportunidade de ver a exposição *Coexistence*, de passagem por São Paulo, e que instigou minha curiosidade, dado seu caráter inusitado e apaixonante...

Coexistence é uma exposição de fotografias e desenhos cujo tema é a tolerância. Ela foi inaugurada no ano de 2001, na cidade de Jerusalém, Israel, no Museum on the Seam (Museu da Costura), localizado em uma área crítica de Jerusalém, na divisa entre o território árabe e judeu, entre Israel e Jordânia – na frente da ponte Mandelbaum, única via entre as duas terras divididas, um local caracterizado pelo conflito entre povos e muitas batalhas milenares.

Esta exposição nasceu, portanto, com o intuito de promover a paz, principalmente entre os povos judeus e palestinos. Desde então, já percorreu mais de 24 países, sempre com a mensagem de tolerância não só entre os dois povos, mas entre todas as diferentes raças étnicas, baseadas em valores universais. A exposição consta de painéis fotográficos e não fotográficos

¹ Raphie Edgar é curador da exposição “Coexistence”. Inaugurando-a em 2001 em Israel e atualmente percorrendo por diversos países, inclusive o Brasil no ano de 2006.

(desenhos) expostos ao ar livre. No ano de 2006, *Coexistence* foi exposta em São Paulo – SP – no Parque do Ibirapuera/Praça da Paz, tornando possível a contemplação de 26 painéis espalhados pelo parque. Diversos artistas plásticos, pintores, fotógrafos de diferentes nacionalidades tiveram a oportunidade de expor sobre o tema.



Figura 1 – coexistence São Paulo

A forma como a exposição se apresentava despertou a questão norteadora desse meu trabalho: afinal, que tipo de processo comunicacional é esse? Tratava-se de um processo comunicacional diferenciado, capaz de romper barreiras culturais e linguísticas, unindo diversos artistas de diversas nações. Por processo comunicacional diferenciado, estamos entendendo o seguinte: trata-se de uma exposição que não se dá em museu e que traz painéis fotográficos e não-fotográficos, cujas imagens vão além do testemunho... isto é, trazem um tema diferente do usual em um novo formato e fazem uso de modos de divulgação como os da publicidade sem se transformarem em uma campanha publicitária.

Desenhava-se o objetivo primeiro dessa investigação, o de compreender aspectos de processos comunicacionais que envolvem a comunicação visual. Decorrente daí, buscaremos averiguar o potencial comunicativo das peças que compõem a mostra e avaliar a pertinência dos objetivos da exposição, considerando as possibilidades interpretativas das mensagens veiculadas.

O tratamento dado a essas imagens na constituição do tema da tolerância fez-nos olhar para a novidade na composição, a partir da escolha das formas visuais, de cores e da mistura delas, enfim, a partir de aspectos qualitativos dominantes na imagem. Justamente por se tratar de uma questão de linguagem – sistema de signos, portanto – sentimos a necessidade de um instrumental capaz de auxiliar no seu desvelamento. Vem daí a semiótica de origem peirceana que, por trazer um conceito de signo que não se confina ao verbal, abre-se como possibilidade bastante viável na leitura dessas imagens. A gramática especulativa – fragmento da extensa obra de Charles Sanders Peirce – que trata da classificação dos signos, nos auxiliará nessa leitura.

O que nos ocorria era a relevância de estudar um processo comunicacional que trazia novidades e que, por isso mesmo, merecia nossa atenção... Segundo Maffesoli (2007), seria uma comunicação “lococentrada”, que dá ênfase a uma espécie de “patrimônio” afetivo, o qual traz o registro de modos de vida na sociedade pós-moderna.

Seja nas idas à boate, nos ajuntamentos religiosos, nas peregrinações exóticas ou na multiplicação das práticas esportivas, o que está em jogo é a exaltação da vida no que tem de sensível e afetivo. O ascetismo, a contenção, a limitação próprios da educação judaico-cristã, não tem mais curso. Prevalece apenas a consumação do instante. Alegria dos sentidos que alia o espírito e o corpo, celebrando a inteireza do ser. (MAFFESOLI. 2007, p. 42)

Sob a ótica desse teórico, nos debruçamos nas imagens de *Coexistence* a fim de observar o que da exposição dialogava com os princípios do estar-junto preconizados por ele, bem como de buscar desvelar o processo sógnico ou o modo como se configura uma linguagem que se pretende universal.

Para os propósitos específicos dessa pesquisa, fizemos um recorte nas imagens de *Coexistence*. Optamos por algumas imagens fotográficas que, sob o ponto de vista da linguagem e à luz da semiótica, traziam forte presença de qualidades (qualissignos) na sua constituição. Isso significa que o que prevalecia na feitura das imagens era, inicialmente, uma representação da tolerância ou do coexistir não desgastada ou próxima do lugar-comum... A mistura de cores, a presença da repetição enquanto lei da qualidade, a escolha de formas inusitadas deixava proeminente a qualidade nos signos analisados.

Buscaremos fazer um panorama do caminho percorrido neste trabalho, fazendo uma breve descrição dos capítulos.

O capítulo segundo contextualiza a exposição *Coexistence*. Dados colhidos sobre a exposição advindos de jornal, de site da Internet foram os utilizados nessa coleta. Informações como: de quem surgiu a ideia dessa exposição; de onde veio o suporte financeiro; quantos são os artistas e de quais países; qual a dimensão desses painéis; onde são habitualmente expostos nas suas passagens pelo mundo; que reações provoca na sua passagem; enfim, que outras características fazem de *Coexistence* única.

O capítulo três trata de ideias da teoria de Charles Sanders Peirce que subsidiam nossa leitura. É claro que um recorte dessa ampla e complexa teoria foi feito: apenas a gramática especulativa será aqui utilizada. Sustentados pelo conceito de signo e representação dessa teoria, será possível pensarmos as formas de representação da fotografia em relação ao referente. Entram aqui, as idéias de Dubois (2001), Barthes (1981), Santaella e Nöth (1998) sobre a referencialidade da fotografia.

Dubois (2001) aborda o aspecto indicial da fotografia, denominando-a como traço do real. A imagem indicial é dotada de um valor singular, determinado unicamente por seu referente e só por esse traço de um real.

Para Santaella e Nöth (1998), a imagem da foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de informar sua existência. É a lógica do índice que confere à imagem essa força incessantemente sentida com violência. A fotografia é, em primeiro

lugar, um índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).

Na esteira desse impacto do referente sobre a imagem fotográfica, estão as idéias de Barthes (1981). Sua famosa definição ontológica está no “isso foi” e nada pode ser mais representativo da indexicalidade que essa marca deixada pelo referente no signo.

O capítulo quatro traz algumas considerações sobre as ideias de Maffesoli em “O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno”, (2007). O autor analisa a sociedade contemporânea sob a visada do estar-junto. A partir de conceitos como “conhecimento comum”, como a “religação” entre o indivíduo contemporâneo e seu ambiente natural e social, e sobretudo pela ideia da comunicação “lococentrada” numa uma sociedade que se propõe a co-“*ex sistere*”, isto é, a manter-se fora do confinamento identitário, justifica olhar para *Coexistence* a partir esse enfoque.

O capítulo cinco compõe-se das análises semióticas de fotografias em “Coexistence”. Trata-se de fotografias de artistas de diferentes nacionalidades que serão lidas a partir de uma visada semiótica na busca de apreensão das qualidades. As ideias de Maffesoli perpassam cada leitura e balizam esse fazer voltado para o outro. Ainda nesse capítulo, uma abordagem da classificação da linguagem visual erigida por Santaella, na esteira das ideias de Peirce, dará sustentação teórica na leitura das imagens.

Assim, a busca de encontrar e especificar os aspectos qualitativos que contribuem para que o aspecto indicial se esconda e a passagem do que os caracteriza como quali e legi-signo prevaleça é nosso propósito. Os aspectos qualitativos cumprem um papel: o de auxiliar, reforçar a reflexão sobre valores cristalizados e instituídos: o racismo, as religiões... e o faz de modo a tornar mais significativa a ideia ou o ideal da exposição.

2 COEXISTENCE: A EXPOSIÇÃO ²

Mais do que nunca, sinto que a raça humana é somente uma. Há diferenças de cores, línguas, culturas e oportunidades, mas os sentimentos e reações das pessoas são semelhantes. Pessoas fogem das guerras para escapar da morte, migram para melhorar sua sorte, constroem novas vidas em terras estrangeiras, adaptam-se a situações extremas(...).(SALGADO, 2000)

A exposição *Coexistence* consta de painéis gigantes – quer sejam fotografias, quer ilustrações – montados ao ar livre em espaços democráticos e de alta concentração de pessoas para que o seu público possa contemplá-los e refletir sobre o seu objetivo maior, o de sensibilizar e conscientizar a sociedade para a importância da integração, diálogo e respeito ao outro, promovendo uma mensagem com o intuito de diálogo e entendimento universal.

Coexistence teve sua primeira exibição em maio de 2001, na cidade de Jerusalém, Israel, no Museum on the seam (Museu da Costura) como forma de estimular uma reflexão sobre a violência em algumas regiões de Jerusalém, território de conflitos tão presentes ainda em nosso tempo... Segundo Raphie Etgar, curador dessa mostra, “não há entendimento sem diálogo e não é possível diálogo sem uma tentativa de coexistência”.

A exposição consta de painéis medindo 5 metros de largura por 3 metros de altura expostos em locais de grande circulação de pessoas, criados por diversos artistas de várias partes do mundo, inclusive do Brasil.

Após ter passado por cidades espalhadas pelo mundo como Londres, Nova Iorque, Paris, Berlim, Barcelona, Roma, Sarajevo, Nova Orleans, Belfast, Luxemburgo, Zurique, Berne, Copenhagen, Cidade do Cabo, Viena, Praga, Amsterdam, Miami, São Petersburgo, Boca Raton, Sarasota, Minneapolis, Washington D.C., Tucson, Austin, Houston, Auckland, entre outras, chegou pela

² As informações sobre a exposição, bem como as citações foram colhidas do site - <http://www.coexistencia.org.br>.

primeira vez na América Latina, iniciando pela cidade de São Paulo, Brasil, exatamente no período de 27 de agosto a 26 de setembro de 2006, na Praça da Paz, no Parque do Ibirapuera.

No parque – local que se notabiliza por ser público e democrático – foram montados 26 painéis na parte central do parque, o que permitiu grande fluxo de pessoas. A estimativa de frequência foi a de mais de um milhão e meio de visitantes por semana, que nada desembolsaram para ter acesso a esta exposição. Paralelamente foi montada uma exposição de menor estatura, contendo os mesmos painéis, porém com dimensões menores, no centro de cultura judaica, localizado no centro de São Paulo.

Mesmo após a sua exibição, o centro da cultura judaico-brasileira promoveu, em diversas escolas, palestras e workshops com o objetivo de estimular a discussão sobre os assuntos diversos abordados na exposição, como o preconceito racial tão onipresente em nosso país.

Segundo Raul Meyer, vice-presidente do centro da cultura judaico-brasileira e responsável pela mostra em São Paulo, a exposição foi, assim como em outras cidades mundiais, acompanhada durante um mês de diversas apresentações paralelas e mostras das mais diversas culturas étnicas que formam a sociedade paulistana e brasileira. Para completar, ainda houve a participação de grupos de danças, de músicas; mostras de culinárias, de tradições e costumes para o conhecimento de todos sobre os diversos tipos de culturas envolvidas.

Coexistence tem ainda entre seus principais 'divulgadores' o músico Bono Vox, vocalista da banda irlandesa U2, uma das mais conhecidas no mundo, não só pelo sucesso como banda, mas principalmente pelo tipo de causa e mensagens que a banda procura divulgar em suas canções e turnês pelo mundo todo. Especificamente durante os shows da turnê mundial *Vertigo* - a atual turnê mundial - o vocalista tem usado uma faixa branca com a palavra **coexist** (figura 01), formando a escrita com os símbolos das religiões tanto do islamismo, como do judaísmo e o cristianismo, símbolos conhecidos como a estrela de Davi, a

cruz cristã e a lua crescente símbolo do islamismo, reproduzindo uma das obras mais marcantes e expressivas dessa exposição.

Além do vocalista da banda U2, a artista plástica Yoko Ono também participa efetivamente da causa. Ela que fora esposa do também mundialmente conhecido cantor John Lennon, ex-integrante da famosa banda inglesa The Beatles, além de assinar um dos painéis dessa exposição, cedeu a canção “Imagine”, que fala sobre a paz, de autoria de John Lennon para a criação do filme institucional dessa exposição que está percorrendo todo o mundo.

2.1 ESPECIFICIDADES DA EXPOSIÇÃO

A exposição *Coexistence* teve início, como já o dissemos, no ano de 2001, em Jerusalém, com o suporte financeiro dos criadores e patronos do Museu da Costura, uma família alemã, descendente de judeus, os Von Holtzbrinck, que criaram juntamente com o designer e curador deste museu, Raphie Etgar, uma fundação para incentivar este tipo de produção sócio-cultural. Jerusalém é atualmente capital do Estado de Israel e convive constantemente com a violência e a guerra entre Judeus, Árabes e Palestinos pela sua posse. Essa região é conhecida desde quatro mil anos antes de Cristo e é considerada uma terra sagrada para essas três religiões, portanto carrega um histórico de guerras armadas e conflitos seculares que permanecem ainda tão atuais...

O Museu da Costura foi construído em 1932 por um arquiteto árabe-cristão Anton Baramki. No período que vai desde o fim da guerra da Independência e a criação do Estado de Israel (1948) até a Guerra dos Seis Dias (1967), quando Jerusalém foi dividida, o prédio funcionou como posto militar que serviu de ligação entre Israel e a Jordânia através da Ponte de Mandelbaum, o único ponto de ligação entre as duas cidades separadas, por isso o seu nome arremetendo-se ao fato de o museu costurar com esses dois pontos distintos. O Museu da Costura foi oficialmente estabelecido em 1999 com suporte financeiro da família Von Holtzbrinck que ali iniciou uma fundação para

abrigar trabalhos artísticos. O Museu da Costura é um museu de arte sócio-político contemporânea que promove diversas exposições e atividades, sempre com o intuito de refletir sobre causas sócio-políticas. É considerado único em sua forma de retratar como arte atual as formas de linguagens sem fronteiras nas questões sociais que são consideradas controversas. Seu compromisso maior está em avaliar as realidades sociais em seus conflitos regionais e a encorajar e estimular trabalhos de responsabilidade social que são base naquilo que todos nós temos em comum, apesar das nossas diferenças.

Há atualmente cerca de 60 imagens nesta mostra, mas apenas 45 são selecionadas em cada exibição, a cada cidade escolhida. Procura-se selecionar temas específicos dos contextos de cada localidade.

A cada exibição, novos trabalhos estão sendo incluídos por meio de competições locais, conforme a exposição avança por outros territórios. No Brasil, uma peça foi vencedora no concurso promovido pelo museu, a produzida pela artista plástica Fátima Miranda³, e denominada "As crianças de Sebastião" (figura 02). A composição foi baseada nas fotografias de Sebastião Salgado⁴. São crianças refugiadas da guerra, de diversas etnias, circundadas por grafismos coloridos, que compõem um "pretensso jogo paradoxal entre a vida e a morte", nas palavras de sua autora.

Para acentuar o caráter de universalidade da exposição, todas as peças expostas são acompanhadas de frases ou citações, em quatro línguas diferentes, proferidas por diversos líderes, filósofos, pensadores, escritores ou pessoas influentes de diversas nacionalidades que se ligaram, de uma forma ou

³ Fátima Miranda é formada em artes plásticas e educação artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo no ano de 1992. Participou de exposições individuais e coletivas em São Paulo e no Rio, além de atuar como artista performática e ilustradora. Possui experiência em arte-educação desde 1991.

⁴ Sebastião Salgado é considerado atualmente um dos maiores fotógrafos mundiais. Nascido em Minas Gerais é reconhecido internacionalmente e já recebeu diversos prêmios e homenagens pela Europa e continente americano. Publicou diversos livros fotográficos, entre eles: Trabalhadores (1996), Serra pelada (1999), Êxodos (2000), O berço da desigualdade (2005).

outra, à causa pela busca da convivência pacífica e pelo fim das desigualdades da humanidade. Essas frases acompanham todas as exposições e, muitas vezes, permitem reflexão e acirram ações pela busca de se discutir alternativas para harmonizar a convivência ou o estar com o outro.

2.2 RAPHIE ETGAR – O CURADOR

Muitos de nós têm esperança de uma existência pacífica, mas infelizmente todos os dias ainda há violência e terrorismo contra pessoas inocentes em muitos cantos do mundo. As pessoas sensatas deveriam receber a mensagem de coexistência e levá-la em seus corações e mentes". (Etgar, 2001)

Raphie Etgar é o principal curador da mostra *Coexistence*. Iniciou a exibição da exposição tanto em Israel, como em todas as outras cidades por onde essa mostra já percorreu. Etgar é considerado, atualmente, um dos principais artistas plásticos de Israel, já pintou centenas de painéis, principalmente para o teatro, recebeu diversos prêmios e foi convidado a lecionar em diversas academias por todo o mundo.

Na década de 90, Etgar foi convidado a trabalhar para uma das mais importantes e prestigiadas editoras da Alemanha. Ali teve a oportunidade de ter publicadas várias capas de livros de sua autoria. Conseguiu desenvolver um trabalho único e que acabou abrindo caminhos para outros de grande prestígio: teve seus trabalhos exibidos em diversos museus e bienais no mundo todo. Voltando a Israel, no ano de 1999, participou diretamente da criação do museu - foco do nosso trabalho - o Museu da Costura.

Segundo Raphie Etgar,

A exposição foi uma tentativa pioneira de apresentar uma busca por uma solução de convívio pacífica. Ela não traz soluções políticas, mas faz um apelo às pessoas pelo diálogo pela reflexão. Sabemos que no mundo em que nós vivemos hoje precisamos de muita boa vontade e amor. A pobreza e a riqueza extremas existem lado a lado com uma grande disparidade. A hostilidade e a desconfiança crescem logo do outro lado das cercas que essas pessoas constroem. (ETGAR, 2001)

Ainda segundo Etgar,

Faríamos bem em aprender a apoiar, ao invés de enfraquecer um ao outro e aprender a entender as diferenças entre nós e estimar e valorizar essas diferenças. Nos dias de hoje, é muito importante que uma voz lúcida clame por um diálogo lógico e sábio, e ao mesmo tempo rejeite todas as formas de violência.(idem)

A mensagem de tolerância e compreensão precisa ser ouvida em cada canto do mundo e em todos os locais possíveis. As pessoas constroem muros para se protegerem, porém, mais do que isso, algumas vezes precisamos nos proteger de nós mesmos. Estamos ainda mais preocupados com os muros que as pessoas constroem em seus corações, muros que são construídos nos corações das crianças, muros mentais que são construídos em momentos de medo e provocação...

Finalmente, feito um panorama do que consiste *Coexistence* e das ideias que ela busca divulgar, exporemos a seguir algumas das imagens da exposição – fotográficas ou não. Assim, será possível visualizar num primeiro momento, também de modo panorâmico, nosso corpus nesse trabalho.



COEXISTENCE

60

Figura 2 BY PIOTR MŁODOZENIEC, POLONIA



Figura 3 "AS CRIANÇAS DE SEBASTIÃO" , fátima miranda, brasil

Coexistence em Jerusalém...



Figura 4 Coexistence em Jerusalem



Figura 5 Coexistence em Jerusalem muro



Figura 6 Coexistence em Jerusalem



FIGURA 7 Museum on the Seam – Jerusalém Museu da Costura

Coexistence em Mineapolis



Figura 8 Coexistence em Mineapolis

... em Washington



Figura 9 Coexistence em Washington

... em Sarajevo



Figura 10 Coexistence em Sarajevo

... em Auckland



Figura 11 Coexistence em Auckland

... em Berlin



Figura 12 Coexistence em Berlin

... em Belfast



Figura 13 Coexistence em Belfast

... em Cape Town



Figura 14 Coexistence em Cape Town

... em Luxemburgo



Figura 15 Coexistence em Luxemburgo

... em Praga



Figura 16 Coexistence em Praga

... em São Paulo



Figura 17 Coexistence em São Paulo 1



Figura 18 Coexistence em São Paulo 2



Figura 19 Elson na exposição Coexistence em São Paulo

Encerramos este capítulo panorâmico sobre a exposição, fazendo com que a voz do próprio curador de *Coexistence* - Raphie Etgar - faça eco ao nosso propósito de ler em algumas imagens fotográficas da exposição o signo estético rompendo muros, dissolvendo fronteiras da arte de con-viver.

Temos esperança de que a arte fará sua contribuição para a preservação de nossa sociedade e para a melhoria das relações humanas em todo o mundo. Nós nunca sabemos ao certo o quanto a arte contribui para a opinião pública e como influencia os pensamentos individuais. Esta exposição pretende enfatizar de forma criativa a arte de coexistir. Aqui nós vemos a arte como uma linguagem sem fronteiras. É, portanto, universal e fala para todas as idades, religiões e nacionalidades.(ETGAR, 2001)

No capítulo seguinte, trataremos de conceitos que subsidiarão nossas leituras. A fotografia enquanto signo é nosso objeto nessa pesquisa, por essa razão, o conceito de signo, de representação, além de especificidades da linguagem visual serão apresentado

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O SIGNO FOTOGRÁFICO

Para os defensores do real, desde Platão até Feuerbach, equiparar a imagem à mera aparência – ou seja, supor que a imagem é absolutamente distinta do objeto retratado – faz parte do processo de dessacralização que nos separa do modo irrevogável do mundo dos tempos e dos lugares sagrados em que se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado. (SONTAG. 2004, p. 171)

A necessidade de se compreender a relação do homem com a infinidade de signos existentes em nossa sociedade atual tornou-se patente. A linguagem humana tem se multiplicado de várias formas. Novas estruturas e novos meios de disseminação desta linguagem têm sido criados. Precisamos “ler os signos com a mesma naturalidade com que respiramos, com a mesma prontidão com que reagimos ao perigo e com a mesma profundidade que meditamos” (SANTAELLA, 2001, p. 11). Por essas razões, a utilização da semiótica no campo comunicacional se justifica como método de pesquisa nas mais diversas áreas, seja nos estudos das linguagens musical e gestual, das linguagens fotográfica, cinematográfica e pictórica, bem como das linguagens poética, publicitária e jornalística.

Encontramos dentro da arquitetura filosófica de Peirce a gramática especulativa, um dos ramos a semiótica ou lógica imprescindível na análise semiótica de qualquer linguagem. Tal ramo aborda o modo como agem os signos, como se classificam; apresenta ainda as misturas sígnicas, caminhando do verbal para o não verbal, do quase-signo para o signo. Dela se obtém estratégias para leitura e análises de processos empíricos de signos.

Neste trabalho, nos debruçaremos na fotografia enquanto signo visual presente em *Coexistence*. Começaremos pelas especificidades deste signo.

3.1 O SIGNO FOTOGRÁFICO

A fotografia, enquanto imagem técnica, pertence ao domínio da imagem como representação visual ou material. Representar é “estar para” algo que se aloja no mundo exterior. Compreender a maneira como a fotografia se relaciona com esse real, nos impele a tomar como guia os conceitos de signo e, conseqüentemente, de representação. A semiótica, como lógica da linguagem, ocupa-se, primeiramente, do conceito de signo enquanto representação do objeto. Neste aspecto, defrontamo-nos com a estrutura tricotômica de um signo e sua conseqüente classificação lógica – via ideias de Charles Sanders Peirce. Outro aspecto de que a semiótica se ocupa é com a ação do signo na mente de um intérprete. É a ação interpretante, que permite, nessa aproximação entre signo/objeto, a extração de um sentido, de um conhecimento.

Neste capítulo, iremos nos ater no primeiro aspecto, isto é, nos conceitos da semiótica que funcionarão como instrumental para a análise do material visual de *Coexistence*. Nessa análise, é a ação interpretante que materializará os momentos essenciais do processo semiótico.

Começemos por pinçar os conceitos básicos para nosso trabalho.

3.1.1 Sobre o conceito de representação

A gramática especulativa é, como já dissemos, o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam. Dela se obtém estratégias para leitura e análise de processos empíricos de signos. Contudo, só é possível entender essa construção teórica, a partir das suas categorias fenomenológicas, que são as três formas de apreender ou ler o mundo como linguagem: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Diversos filósofos, desde Aristóteles, têm perseguido a idéia de encontrar um número limitado de categorias que servisse de modelo capaz de conter a multiplicidade dos fenômenos do mundo. Aristóteles chegou a dez categorias;

Emanuel Kant, a doze. Em uma redução radical das listas categóricas do passado, Peirce desenvolveu uma fenomenologia de apenas três categorias universais.

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente nas coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Na definição de Peirce, “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer” (PEIRCE, 1931-1958, 8.328)

É a categoria do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência (PEIRCE, 1.302-303, 1.328, 1.531).

Um exemplo bastante esclarecedor é dado por Santaella (1983): a vermelhidão existe independente de alguém imaginá-la ou percebê-la em uma realização, ou seja, ela existe independente de um confronto ou de uma idéia que a mente humana possa construir envolvendo-a. Assim, ela é livre, tem frescor. É pura possibilidade. Quando se é tomado por uma qualidade de sentimento, não há confronto e não há tempo. Não há cognição. A qualidade de sentimento aparece como diversidade, na realidade.

Se à primeiridade corresponde a pura qualidade; no caso de imagens – foco do nosso trabalho – a qualidade refere-se à maneira como os elementos básicos e essenciais de uma forma visual se apresentam – cor, formas, volume, textura, direção, dimensão, movimento... Aqui, o referente é apenas sugerido, não há intenção de torná-lo visível. Ele apenas se mostra enquanto qualidade...

E a consciência em primeiridade, como se constitui?

A consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é original, ou seja, a primeira apreensão das coisas que nos aparecem. Há entre nós e o fenômeno uma finíssima camada de mediação, mas imperceptível... Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo. Este estado-quase, aquilo que é ainda possibilidade de ser, deslança para o que é existente. Entramos no universo do segundo.

Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (PEIRCE, 1.356-359). É a categoria da comparação, da ação, do confronto, do embate, do aqui e agora, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. Segundo Santaella (1983, p. 64),

“[...] Em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir. Esse elemento diádico da experiência penetra cada mero estado de alerta, consciência do eu que só nos é dada através da consciência do outro, daquilo que não é eu. Consciência dupla, bipolar”.

No âmbito das imagens, se à secundidade corresponde o existente, o referente não mais está no nível da mera possibilidade, o referente torna-se visível, próximo ao real. É no universo da secundidade que se insere a linguagem visual, e a fotografia como paradigma.

Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro. É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos. É justamente à terceira categoria fenomenológica que irá corresponder à definição de signo genuíno como processo relacional a três termos ou mediação, o que leva à noção de semiose ou na ação de um signo traduzir-se em outro signo, num processo sem fim...

[...] Terceiridade que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. (SANTAELLA. 1983, p. 68)

Delineadas as três categorias fenomenológicas que sustentam toda arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce, foquemo-nos agora na questão do signo e de suas classificações.

3.1.2 Conceito de signo e classificação

Um signo, ou *representâmen*, é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal como um segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um terceiro, denominado interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE, 1977, p. 63).

Signo, na concepção de Peirce, é qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa – seu objeto – e que produz um efeito interpretativo numa mente real ou potencial, efeito este denominado interpretante.

Esta relação triádica pode ser vislumbrada no diagrama (figura 20). O signo, portanto, representa, ou seja, está no lugar de algo que não é ele mesmo.

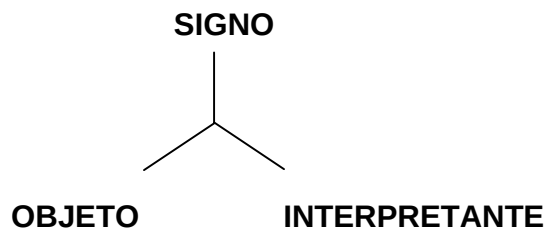


figura 20 Diagrama triádica do signo

O signo é sempre parcial, ou seja, é sempre um recorte do objeto. Por esta razão, ele produz interpretantes para tentar resgatar esta dívida para com o objeto. O interpretante seria outra representação, ou melhor, o interpretante de um signo é outro signo mais desenvolvido, configurando, assim, a semiose ou ação do signo. Esta nunca é interrompida, a não ser que haja uma necessidade prática forçando a interrupção. Santaella (1983, p. 70) faz a síntese:

Compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou

pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado, tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*.

Assim, signo, objeto e interpretante constituem a natureza triádica do signo como processo, daí poder ser analisado na relação consigo mesmo no seu poder para significar (significação); na relação com o objeto que representa (objetivação ou representação) e na relação com os tipos de efeitos que está apto a produzir numa mente interpretadora (interpretação). Estes são os três aspectos que a representação engloba. Vejamos como se constituem esses aspectos gerais acima citados.

No tocante à significação, o signo tem poder para significar se tiver como fundamento uma qualidade, uma ação/reação, uma lei. Somente essas três propriedades habilitam um signo a funcionar como tal.

Com relação à objetivação, faz-se necessário especificar que há dois tipos de objeto: o dinâmico e o imediato. Dinâmico é o objeto que está fora do signo, no mundo “real” e que espera ser capturado pelo signo. Quando o signo capta o objeto dinâmico, ele o faz – como já foi dito – de forma parcial. Signo algum pode abarcar o objeto/real na sua totalidade. O recorte que ele conseguiu captar é o objeto imediato, que tem sua morada dentro do signo, é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos.

Nessa relação, é fundamental que se entenda a importância dada por Peirce ao que ele chamou de experiência colateral ou conhecimento colateral do objeto, um conhecimento fruto de experiências adquiridas é um pré-requisito para se chegar a um significado de um signo.

Tomemos como exemplo a palavra “mulher”, o objeto imediato é a aparência gráfica ou acústica da palavra como suporte portador de uma lei geral, pacto coletivo ou convenção social que faz com que essa palavra, que não representa qualquer semelhança real ou imaginária com o objeto a que se refere (mulher), possa, no entanto, representá-lo.

Se se trata da fotografia de uma mulher: o objeto dinâmico é a mulher real – fora do signo – que se dispõe a posar. Já o objeto imediato é a aparência da

mulher que se instala na fotografia, é a maneira como a câmera a capturou naquele instante.

Sendo a imagem fotográfica centro de nossa atenção, tomemos de empréstimo os três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem de que fala Santaella & Nöth (1998) que também tem a fotografia como “divisor de águas”: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico, e o pós-fotográfico. Tais paradigmas incidem diretamente na forma como o signo representa o real – objeto dinâmico.

No pré-fotográfico enquadram-se todas as imagens que são produzidas artesanalmente, ou seja, imagens feitas à mão, tais como imagens nas pedras, desenho, pintura, gravura, e escultura. O paradigma fotográfico refere-se a todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, ou seja, imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam, necessariamente, a presença de objetos e situações reais preexistentes ao registro. Esse paradigma inclui a fotografia, cinema, TV, vídeo e holografia. O terceiro paradigma o pós-fotográfico refere-se às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação, imagens que se libertaram de quaisquer dispositivos fotossensíveis químicos ou eletrônicos que registram o traço de um raio emitido por um objeto pré-existente (SANTAELLA ; NÖTH, 1998).

Em cada um desses paradigmas, o processo de objetivação é posto em evidência, já que a cada uma das etapas evolutivas, o que muda é a maneira como o signo captura o objeto.

Finalmente, para completar a tríade peirceana, no processo de interpretação há três graus do interpretante – esse terceiro constituinte do signo – o interpretante imediato, o dinâmico e o final. Desenredemos essa nova tríade.

O primeiro nível do interpretante é o imediato e consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora. É a potencialidade interpretativa antes que alcance qualquer intérprete. Pura potencialidade ainda não realizada, mera possibilidade.

O segundo nível, o interpretante dinâmico, é o efeito que o signo efetivamente produz numa mente interpretadora individual. São três os efeitos: sentimentos, esforços e mudanças de hábito e, respectivamente, são os interpretantes: emocional, energético e lógico. O primeiro efeito significativo de um signo é o sentimento provocado por ele. Esta qualidade de sentimento não analisável e não interpretável é o que caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. Seu sentido é vago e indefinível.

O interpretante energético, segunda subdivisão do interpretante dinâmico, corresponde a uma ação concreta em resposta ao signo. Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida numa ação física ou, na maioria das vezes, mental. Se o signo é conhecido, a energia despendida é pouca; se desconhecido, há maior esforço.

Se o signo é de lei, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo anterior em um outro signo da mesma natureza, num processo sem fim... Uma lei, princípio condutor que conforma o efeito produzido a certo padrão, será o interpretante lógico.

Para Santaella (1995, p. 106), no seu processo de geração, o interpretante lógico subdivide-se em três níveis: as conjecturas (que se constituem em hipóteses construídas por desempenhos voluntários do mundo interior, imaginando-se diferentes situações e linhas de conduta alternativas); a definição, interpretante identificado com o significado que é descrito como um hábito de ação imaginativa e, finalmente, o argumento que consiste numa mudança de hábito.

Finalmente, o interpretante final é concebido como limite ideal a ser atingido pelo signo. Como nunca conseguiríamos atingir a verdade, confirma-se que a semiose é infinita... Não apreendemos o real, estamos sempre no seu encaço e apenas nos aproximamos dele.

Enquanto leitores de signos, estamos sempre no nível do interpretante dinâmico. A ação do signo se dá de fato nas três instâncias possíveis, não é mera possibilidade.

3.1.3 classificação dos signos: novas tríades

Tendo ainda como escopo das classificações as categorias peirceanas – primeiridade, secundidade, terceiridade –, veremos agora como se classificam os signos na relação consigo mesmo, com o objeto dinâmico e com o interpretante final.

Visualizemos essa classificação no quadro abaixo:

	R	O	I
P	Quali-signo	Ícone	Rema
S	Sin-signo	Índice	Discente
T	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Figura 21 As tricotomias e suas relações

Na figura acima temos, na primeira linha horizontal, **R** (*representamen*), **O** (objeto) e **I** (interpretante). Na primeira linha vertical, as categorias **P** (primeiridade), **S** (secundidade) e **T** (terceiridade). Na segunda linha vertical, temos a relação dos signos em si mesmos; na terceira linha vertical, percebemos a relação dos signos com seus objetos e, finalmente, na última linha vertical, verificamos a relação dos signos com seus interpretantes. Vejamos mais detalhes sobre essas tricotomias.

Na relação dos signos com eles mesmos – processo de significação – encontramos como primeiro o *quali-signo* (uma qualidade que é um signo); como segundo, o *sin-signo* (um singular, realmente existente que é um signo) e, finalmente, um terceiro componente desta primeira tricotomia: o legi-signo (uma lei ou um tipo geral que é signo).

Na relação do signo com o objeto – processo de objetivação –, seguindo a mesma lógica das categorias, temos, respectivamente: ícone, índice e símbolo.

O ícone é um signo que, em virtude de qualidades próprias, representa o objeto por traços de semelhança ou analogia. Em relação ao seu objeto imediato, o ícone é sempre signo de uma qualidade, de um possível...

Décio Pignatari (2004) nos lembra que um signo puro, genuíno, só pode ser mera possibilidade... Há, no entanto, ícones degenerados chamados hipoícones ou signos icônicos, isto é, signos que representam seus objetos por semelhança, daí a inclusão da imagem, já que “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens” (SANTAELLA 1983, p. 88).

Segundo Pignatari (2004, p.52), os hipoícones classificam-se em: “*imagens* – participam de qualidades simples ou primeiras primeiridades; *diagramas* – representam algo por relações diádicas análogas de suas partes; *metáforas* – representam um paralelismo com alguma *outra coisa*”.

Voltando à classificação do signo com seu objeto, temos na secundidade, o índice. O que o caracteriza como signo não é mais a semelhança, mas sua ligação direta com o objeto. O signo é um rastro do objeto, uma parte dele. Ele está factualmente conectado com o referente.

O símbolo – signo que participa da terceiridade – refere-se ao objeto em virtude de uma lei ou convenção. “implica idéia geral e o objeto ao qual se refere deve igualmente implicar idéia geral” (PIGNATARI, p. 53).

Finalmente, a terceira tricotomia está ligada à relação dos signos com os efeitos que provocam na mente de um intérprete: os interpretantes – processo de interpretação. Se estivermos diante de um *quali-signo*, na relação signo/objeto teremos um *ícone* e o efeito provocado numa mente só pode ser uma conjectura ou uma hipótese possível, o *rema*. Se estivermos diante de um existente singular, um *sin-signo*, na relação signo/objeto teremos um *índice* e o interpretante será um *dicente*, isto é, produz numa mente uma quase-proposição

ou uma constatação. Caso se trate de um legi-signo, obteremos um *símbolo* na relação entre signo e objeto e o interpretante será um *argumento*.

Logo que o signo supera o quadro proposicional e passa a participar de um discurso racional mais estendido, chega à categoria da terceira tricotomia. Um argumento é, portanto, “o signo de uma lei” (PEIRCE,2.252), “a saber, a lei segundo a qual a passagem das premissas para as conclusões tende a ser verdadeira” (PEIRCE,2.263). O caso prototípico de um signo que participa num discurso argumental é o silogismo, a dedução formal de uma conclusão de, ao menos, duas premissas do tipo “a é b, b é c, logo a é c.”

Feito esse panorama da teoria de Peirce, podemos agora nos debruçar no signo visual que escolhemos para essa leitura: a fotografia.

3.2 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA FOTOGRAFIA

Os modos de representação do real ou do realismo da fotografia serão aqui abordados. À fotografia foi atribuída, desde há muito, uma capacidade de registrar o real com máxima fidelidade. Tal capacidade baseava-se em sua própria gênese, ou no processo mecânico de produção da imagem fotográfica. Dubois (2001) apresenta as três concepções teóricas defendidas ao longo da história acerca da relação entre a fotografia e a realidade, são elas: a) a fotografia como espelho do real; b) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); c) a fotografia como traço do real (o discurso do índice e da referência)

Faremos uma rápida incursão por essas concepções para depois centrarmos-nos na última que, a nosso ver, é a que baliza nosso trabalho.

A *fotografia como espelho do real* foi a primeira das concepções (século XIX) sobre o realismo desse signo. Acreditava-se que a imitação do real era perfeita, isso em função da sua natureza técnica. Assim, a captura do real a partir de leis da ótica e da química fazia com que fosse um processo quase natural, sem qualquer intervenção do fotógrafo.

Não foram poucos os que se revoltaram contra essa máquina que parecia querer substituir a imagem artesanal e punha em crise a pintura. Nesse quesito, Baudelaire se posicionou contrário à possibilidade de a fotografia ocupar o lugar da “criação imaginária”, papel que só cabia à arte. Para ele, a fotografia não passava de documento do real, de instrumento de memória. À arte cabe justamente escapar do real, assim, nada iria colocá-la em crise.

Enfim, a foto aqui concebida como espelho do mundo: é um ícone no sentido de Peirce.

Uma nova concepção se estabeleceu no tocante à maneira como a fotografia revela o referente, agora, sob um ponto de vista desconstrutor da representação anterior, sustentado por três setores do saber: a teoria da percepção de Arnheim; os estudos de caráter estritamente ideológico de Bordieu, Baudry e os Cayers Du Cinemá; os discursos que dizem respeito ao uso antropológico da foto.

Todas essas teorias desconstroem o discurso da mimese que torna transparente o real apreendido. Na verdade, o discurso da fotografia é totalmente codificado, à medida que o fotógrafo não é somente o que aperta o botão... Mas o que escolhe ângulos, iluminação, enquadramento, interfere no efeito de parada na imagem, no papel da grande angular, enfim, todos os aportes técnicos de que lança mão estão absolutamente comprometidos com o resultado final. Além disso, fatores sociais, culturais, estéticos também estão submetidos à codificação.

Ainda na esteira de Dubois (2001), sob o ponto de vista da Teoria da Percepção, Arnheim (2001) enumera as falhas da imagem fotográfica no resgate do real: a foto oferece ao mundo parte de um real apreendido a partir de um recurso técnico que reduz a tridimensionalidade a uma imagem bidimensional, chapada. Isola um ponto preciso no espaço-tempo e é puramente visual.

Finalmente, os usos antropológicos da foto encerram essa argumentação. Afirma-se que a significação das mensagens fotográficas é determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura.

Um bom exemplo é o de um antropólogo que mostra a uma aborígene uma foto de seu filho. Ele foi incapaz de reconhecer o seu próprio filho até que o antropólogo atraísse sua atenção para detalhes da foto. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico, mas apenas uma realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos: um símbolo em termos peirceanos.

A fotografia como traço do real – nessa terceira abordagem sobre a representação fotografia e real, Dubois (2001) trata a questão do realismo em foto como a ‘volta’ do referente, mas não como mimese. A fotografia mantém com seu referente uma conexão de fato, o que a coloca como signo eminentemente indicial, conforme explicitaremos. O índice, maneira do signo representar por contigüidade física o seu referente, investe a imagem de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este traço de *um* real.

Na esteira desse mesmo impacto do referente sobre a imagem fotográfica, estão as idéias de Barthes em “*A Câmara Clara*” (1981). Sua famosa definição ontológica está no “*isso foi*”: Na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve ali. O nome da noema da fotografia será, portanto, “*isso foi*.”

Retornemos à Peirce para fundamentar melhor essa questão do índice. Na construção desse conceito, Peirce não vê importância na fotografia pronta – produto icônico concluído – mas interessa-lhe a “gênese automática”, a natureza técnica do processo fotográfico. A marca (ou o traço), que faz com que a foto tenha a mesma natureza de signos como fumaça, cicatriz, corresponde a um momento do conjunto do processo fotográfico: o “ato”. O antes e o depois certamente estão imbuídos de valores culturais codificados, mas não o “aqui e agora” da captura. Nesse instante, a mensagem é denotativa, sem código, portanto... É a pura indexicalidade, é a pura conexão física com o objeto que lhe imputa o estatuto de índice.

Esse aspecto indicial descrito que torna a presença física do objeto ou do ser, completamente única, singular na imagem, remete-nos a Barthes e suas considerações sobre a fotografia em “*A Câmara Clara*”. Sua famosa definição

ontológica está no “isso foi” e nada pode ser mais representativo da indexicalidade que essa marca deixada pelo referente no signo.

Retomando as categorias peirceanas, a partir das possibilidades de como o signo representa seu objeto, temos que a imagem da foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, daí a proeminência do aspecto indicial, partícipe da secundidade, portanto. Contudo, ela pode variar em graus. Ela pode tornar-se parecida com algo que está fora dela ou adquirir sentido, provocando interpretações. Nesse caso, respectivamente, o índice beira o icônico (primeiridade) e alcança o simbólico (terceiridade).

As fotografias que nos dispomos a analisar têm a forte marca da indexicalidade (índice, secundidade...). Todas elas estão voltadas a uma ideia comum, a de coexistência, ideia que se faz objeto dos signos fotográficos da exposição *Coexistence*. A maneira como se dá essa representação é o que chama a atenção, porque não é a convencional, nem a mais previsível... Isto é, a imagem apresenta formas que não são as mais usuais na representação de temas como a tolerância, o anti-racismo ou anti-semitismo. Antecipamos alguns exemplos: um gramado; ovos; a mão... sozinha (mão única), prisioneiros...

Novos símbolos são elaborados, mas a partir do inusitado como é inusitado o espaço geográfico onde a exposição mantém seu “porto seguro” - cidade de Jerusalém, Israel, no Museum on the Seam (Museu na costura), localizado em uma área crítica de Jerusalém, na divisa entre o território árabe e judeu, entre Israel e Jordânia. Com isso, o caráter indicial (indexical) vai dando espaço às qualidades (qualissignos), próprias do ícone, que possibilitam novas formas de apreensão do real... Tudo isso na formulação de novos símbolos...

Ora, na semiótica de Peirce as instâncias de primeiridade, secundidade, terceiridade intercambiam, se roçam. Em termos semióticos temos, em *Coexistence*, a construção de signos que buscam se eternizar como símbolos a partir de qualidades. Os aspectos qualitativos cumprem um papel: auxiliam, ajudam, reforçam a reflexão sobre valores cristalizados, instituídos. Eles contribuem para que o aspecto indexical fique “nublado” e a passagem do que

os caracteriza como quali e legissigno prevaleça. É o potencial comunicativo de *Coexistence* que ganha espaço nessa análise.

Importante lembrar que essa exposição tem um propósito. Suas mensagens estão imbuídas da vontade de viver-junto, da busca de reconciliação... Encontramos em Maffesoli (2007) a possibilidade de ler esses modos de organização “societal”. É este é o tema do próximo capítulo.

4 CO-“EX SISTERE”: VIVÊNCIA DA ALTERIDADE

... “ex sistere” é manter-se fora do confinamento identitário. É fazer parte de um conjunto mais amplo. É comungar, e estar em “correspondência” com a alteridade, a do meio natural e social. (MAFFESOLI, 2007, p. 81)

A definição etimológica do “existir” que abre este capítulo aponta para o sentido que impregna a palavra coexistência. A exposição homônima poderia ser tomada como significando ‘todos’ fora dos seus confinamentos identitários, ‘todos’ envolvidos numa causa cuja mensagem evoca o diálogo para o entendimento universal.

Na busca de balizar essas reflexões no campo teórico, fundamentamos-nos em Maffesoli – *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno* (2007) – que, ao analisar a sociedade contemporânea, propõe pensar sem ódio nem raiva... Trata-se de uma forma de ver a vida permeada pelos afetos dos quais participamos coletivamente. Pincemos, pois, de seu pensamento, o que possa sustentar nosso refletir.

O autor lança suas ideias em meio a ceticismo em relação aos grandes sistemas teóricos. Critica o círculo vicioso que se instaura nas análises previsíveis sobre a contemporaneidade; propõe desautomatizar os discursos óbvios e cristalizados. Afirma que “é rompendo com a opinião, ainda que categorizada, que podemos pagar tributo à edificação de um pensamento em congruência com seu tempo” (idem, p. 11). Contudo, anuncia que estamos num “fogo epistemológico”, o que nos leva a pisar em terrenos movediços... Para compreender que estamos diante da falência das grandes teorias elaboradas no Ocidente que não dão conta das novas posturas frente ao corpo individual ou social, Maffesoli diz que é preciso elaborar uma “farmacopéia epistemológica” que pode oferecer soluções para a apreensão da relação com a alteridade, totalmente alternativa, que se esboça aos nossos olhos (idem. p. 28).

Para Maffesoli, existe uma lógica “societal” que não pode ser reduzida à razão, à consciência, ao indivíduo; ao contrário, trata-se de uma lógica que destitui o sujeito de seu papel de todo-poderoso, e se constitui naquilo que está “entre-dois”, do que é múltiplo.

Parafraseando-se, o autor resgata expressões por ele propostas - “conhecimento comum”, “razão sensível” - e retoma-lhes o valor, concluindo que só existe saber enraizado na existência comum. O conhecimento intuitivo permite superar a separação, a distinção, o desmembramento para conformar-se a uma forma de totalidade, aquela que une à natureza, à tribo, à deidade⁵. “Conhecimento comum que, através dos rituais cotidianos, induz um conhecimento de si pelo reconhecimento do outro. Só somos alguém ou alguma coisa porque o outro nos reconhece como tal” (MAFFESOLI, 2007, p. 133). Desta forma, a pessoa é determinada pela comunidade em que se situa, isto é, a pessoa só adquire sentido no contexto comunitário.

É o “conhecimento comum”, a “razão sensível” que balizam o fato de que “o ético, fundamento do vínculo social, depende estruturalmente do estético: é essa capacidade de experimentar emoções, compartilhá-las, transformá-las em cimento de toda sociedade” (idem, p. 12). A “razão sensível” leva a uma vitalidade do palpável que se reflete na moda, nos jogos do corpo, nos rituais cotidianos e festivos, no ressurgimento de uma religiosidade iniciática, nas redes de comunicação – sinais estes de uma sociedade mesclada por contornos arcaicos e novos, simultaneamente. Para pensar essa efervescência, o autor retoma Nietzsche quando propõe trazer à tona aquilo “**que dá cor à vida**”, que consiste justamente na relação que o homem estabelece com seus semelhantes. Dar cor à vida implica voltar, talvez, a pensamentos arcaicos à medida que existe uma “polissemia estrutural, cujos mitos, contos e lendas falam à vontade” (MAFFESOLI, 2007, p. 31).

⁵ A palavra “deidade” deriva do latim “*deus*”. Relacionando os conceitos de céu (“*dies*”, em latim) e dia (“*divum*”), além de estar relacionada ao termo “divino” e “divinidade,” no latim “*divinus*,” oriundo de “*divus*.” pode-se fazer propor uma influência do sânscrito que também possui termos como “*div*(céu), e “*diu* (dia)”. Deidade é um conjunto de forças ou intenções que materializam a divindade. A deidade é a fonte de tudo aquilo que é divino. A deidade é característica e invariavelmente divina, mas nem tudo o que é divino é deidade necessariamente, ainda que esteja coordenado com a deidade e tenha a tendência de estar, em alguma fase, em unidade com a deidade – espiritual, mental ou pessoalmente. (Wikipédia, <http://pt.wikipedia.org/wiki/deidade> - consulta: 16/02/09, às 16h39).

Mas e a deidade, onde o autor a localiza? Para Maffesoli, ela não mais se encontra na figura de um Deus uno, distante, substancial como acontecia na tradição semítica – judaísmo, cristianismo, islamismo –, menos ainda na sua forma profana – na política, no estado, nas instituições, como se verifica na modernidade ocidental. “A deidade será encontrada no mais profundo de nossa interioridade. E também na efervescência tribal. Ou no mundo como espelho enigmático” (idem, p. 170). Deidade para o autor passa a tratar-se de uma metáfora que designa “a completude, as interações, as inter-relações que constituem o que cada um de nós é no contexto comunitário” (idem, *ibidem*).

Justificando a necessidade de se pensar a contemporaneidade vinculando-se a força e a energia da palavra à realidade vivenciada, o autor alerta para a impossibilidade de se pensar sem alicerces, os quais seriam materializados naquilo que ele denomina mundo das raízes ou o ‘arcaico’. Vislumbra-se o arcaico no retorno do tribalismo, do nomadismo, do selvagem - “comunidades” contemporâneas. Diz o autor que “em sua ardente atualidade, as reações e pulsões sociais só podem ser entendidas em referência à imemorial memória da experiência coletiva” (idem, p. 18). Uma sinergia do arcaico com o desenvolvimento tecnológico é uma definição de pós-modernidade proposta por Maffesoli, isto é, uma fusão do selvagem com o artifício, da natureza com a cultura.

A empatia – ou a capacidade psicológica para se identificar com o eu de outro, conseguindo sentir o mesmo que este nas situações e circunstâncias por esse outro vivenciadas – é a característica essencial de nosso tempo. Maffesoli a elege como alavanca metodológica para observar e compreender, fenomenologicamente, a tendência para existir em função do outro, para perder-se no outro... A subjetividade se objetiva na relação com um outro que pode ser um objeto, um animal, um ser humano ou mesmo um elemento da natureza. (idem, p. 127)

A partir da empatia, é possível esclarecer o fanatismo religioso ou político, a profusão de fãs, as histerias sociais e também a possessão por parte dos objetos do cotidiano. O autor exemplifica a relação usuário/telefone celular ou

computador como retorno ao objeto mágico, tal como existia nas civilizações pré-modernas.

Existe na empatia uma forma de ingenuidade e de abertura perceptível nas práticas de generosidade, de ajuda mútua, nas ações de voluntariado. “Consumação do indivíduo em práticas alternativas que (...) se ordenam e se cristalizam graças e ao redor de múltiplas ‘figuras emblemáticas’: políticas, religiosas, musicais, esportivas ou intelectuais” (MAFFESOLI, 2007, p.128). Essas figuras, na concepção do autor, são como sinais na direção de *forças nativas*. Movimento de eterno retorno, lembranças de uma cultura enraizada e sensível como momento em que nasce uma maneira específica de estar-junto. O autor rememora o fato de que o momento fundador da cultura grega não repousa em conceitos, mas nas figuras dos deuses dos Panteões. Esses, por sua vez, designam certezas intuitivas e exprimem pulsões criadoras as quais podemos encontrar no terreno dos sonhos e na busca da “embriaguez de todas as aglomerações ocasionais contemporâneas” (idem, p. 128).

Poucas são as questões que atormentam o espírito humano, é a arte da repetição, segundo o autor, que permite construções e variações em torno de um mesmo tema. Exemplificando com o ato da criação, a busca da perfeição fez com que pintores como Rembrandt, Ticiano, El Greco voltassem perpetuamente ao mesmo tema, sem se contentarem com o resultado obtido. As reflexões acerca da vida social fazem-se a partir dessa mesma lógica. O tema da diversidade, por exemplo, sempre esteve presente na história humana. Diversidade de crenças, de etnias, de culturas... Ora, não é outro o tema que permeia Coexistence. A exposição trata essas questões de maneira, consideramos aqui, despida dos parâmetros que costumam caracterizar essa abordagem. Ela se apegua às qualidades da representação do tema mais do que à simbologia que sempre o caracterizou, isto é, o mesmo tema se repete com novas roupagens. Assumindo o novo, rompe com padrões cristalizados, o que potencializa o processo comunicacional.

Reforçando a necessidade de se aproximar teoria e vida, Maffesoli retoma a raiz do mito progressista que prevaleceu no Ocidente. Invoca a progressiva

ênfase na produção, na construção, no ativismo; no trabalho como realização máxima; no papel do homem como sujeito manipulador e “predador” do meio social e natural. Nesse contexto, “os outros da sociedade são apenas política, o outro constituído pela natureza, economia, assim como o Outro que é a deidade” (MAFFESOLI, 2007, p. 33). Na esteira desta última ideia, encontram-se as diversas teorias do sagrado comprometidas com a perfeição, com o bem – celeste ou terrestre. Mito progressista, diz o autor, que institui a lógica da dominação, conforme se vê:

Mito progressista, disse eu. Já Vilfredo Pareto falava do “mito virtuísta”. A expressão é judiciosa, na medida em que ressalta a ligação do saber com o poder. E isto em forma de silogismo: a essência do homem é o bem, o controle (de si, do mundo) é o meio para atingi-lo, e o saber é aquilo que o permite. O que era preciso demonstrar. (MAFFESOLI, 2007, p. 34)

Este saber, ainda que primando por agir pelo bem do outro, gera a intolerância, a violência totalitária sempre em busca de uma sociedade perfeita e de uma hipotética “cidade de Deus”. Esse radicalismo levou o homem a uma autêntica alienação, daí a desumanização que subjaz aos patéticos apelos ao humanismo, ao que o autor explica: “quando o ‘valor da vida’ dá lugar ao ‘valor de utilidade’, assistimos ao triunfo de uma degenerescência que, sob a capa do moralismo, é na realidade uma negação ou uma denegação da existência em seu sentido pleno” (idem, p.36). Todas as manifestações contra a unidimensionalidade econômico-tecnocrata – valorização do território, sensibilidade ecológica, volta das tradições culturais, entre outras – traduzem a continuidade de um querer-viver individual e coletivo que não foi erradicado. Trata-se, segundo Maffesoli, de um exercício de reconciliação.

É esse espírito da reconciliação, do “querer viver social” que constitui o novo imaginário social, o qual tende a uma relação mais serena com o mundo. As ideias pelas quais os homens lutam dão ênfase à inclusão, ao compartilhamento.

O autor fala de uma morfologia social - responsável por dar significação aos atos cotidianos - que delineia uma memória coletiva na qual se condensam

“todas as experiências micro ou macroscópicas próprias à humanidade, mas que sempre se inscrevem numa comunidade específica” (MAFFESOLI, 2007, p. 61). É possível vislumbrarmos em *Coexistence* a adesão de uma comunidade engajada que comunga de ideais e ideias comuns. Lançando mão da representação fotográfica, o que se descreve é a possibilidade da reconciliação. A forma traça a sociedade que se quer descrever e cumpre a função metafórica anunciada por Maffesoli: “metáfora ideal de uma vida social que alia os contrários, as continuidades e descontinuidades, a ordem e a desordem, a efervescência e a banalidade. Ao levar em conta todos os aspectos da existência, a forma é uma matriz que dá origem ao estar-junto”. (idem, p.62)

A peculiaridade da forma enquanto matriz do estar-junto é demonstrada na seguinte passagem:

Ela é corolário de um ambiente estético, o dos afetos comuns, do emocional, no qual a criatividade de cada um depende da comunidade em que se inscreve. São legião, na história, as manifestações desse ambiente emocional, o mesmo acontecendo em nossa época. Cabe notar que quando elas prevalecem, são as aparências que são valorizadas. Não como frivolidades, mas como expressão externa de uma comunhão interna que precisa menos de uma consciência teórica do que de uma proximidade instintiva, inconsciente, de dominante corporal, comunicação não verbal ‘lococentrada’. (idem, p. 64)

Essa comunicação visual “lococentrada”, que dá ênfase a uma espécie de “patrimônio” afetivo, é a que caracteriza *Coexistence*. Trata-se de signos visuais que pretendem traduzir uma espécie de “parentesco interno” o que faz com que cada um só possa existir na sua relação com o outro. A explosão das imagens provoca emoções coletivas e destitui a prevalência do sujeito... Tudo isso traduz uma nova ordem que implica todas as camadas do indivíduo e da comunidade (idem, p.71).

A experiência, o poético, a criação como outra maneira de expressar uma nova presença no mundo remete à “(re) emergência de um ‘éon’ pós-moderno, privilegiando a aparência, a imagem, o lirismo” (MAFFESOLI, 2007, p.187). Isso requer a elaboração de uma apresentação teórica que permita entender a importância do presente na nova presença no mundo. “Poderia ser esta,

resumidamente, a questão epistemológica com que se defronta o intelectual. Sensibilidade teórica que combina com a estetização cada vez mais afirmada da vida social” (idem, ibidem).

Fazendo uso da fotografia enquanto manifestação estética, as palavras de Gilbert Durand – “o fato de ver e oferecer à visão está no limiar de uma poética” – são resgatadas e redimensionadas por Maffesoli. Para este último, oferecer à visão diz respeito a toda a criação no cotidiano. A fotografia como arte de massa, dentre outras manifestações, dá testemunho de uma busca da felicidade a partir da *forma*.

Finalmente, vislumbrando *Coexistence* - aos olhos da teoria de Maffesoli - como a manifestação de uma pequena tribo contemporânea, estruturada a partir de afetos comuns, verificamos um compartilhar de ideias que têm função sacramental: a de tornar visível uma força invisível que faz com que cada eu só exista em função de um Eu coletivo. É a força que está na base de toda agregação social e que promove o “reencantamento” do mundo, é a realização do “*ex sistire*”, ou seja, a recusa ao confinamento identitário.

São traços dessa predisposição de voltar-se ao outro que buscaremos apreender em peças da exposição, objetos do próximo capítulo.

5 COEXISTENCE: TERRITÓRIO HÍBRIDO DO “PATRIMÔNIO” AFETIVO

A obra *stricto sensu*, ou a vida como obra de arte, a pintura que marca época, a tatuagem num corpo ou o pequeno paraíso na pracinha do interior (...), tudo isto provém de uma misteriosa alquimia que, de fato, brota repentinamente, mas na verdade está preparada há muito tempo. É por se enraizarem profundamente que esses “atos” se tornam paradigmáticos: cada um é genial em seu terreno próprio porque participa de um gênio coletivo. (MAFFESOLI, 2007, p. 81)

Este capítulo traz as análises de algumas imagens de *Coexistence*. Nosso foco recaiu na escolha de fotografias da exposição que trouxessem as seguintes especificidades: a) imagens que comunicassem o propósito de “co-existere”, isto é, que revelassem o ideal de estar em “correspondência” com a alteridade; b) imagens, cuja natureza de signo tivesse o predomínio da qualidade ou do qualissigno na sua feitura.

Na primeira especificidade, as ideias de Maffesoli serão retomadas e perpassarão nossas leituras. Na segunda, lançaremos mãos do instrumental semiótico na apreensão dos aspectos qualitativos que subvertem significados cristalizados. Em termos peirceanos, trata-se do jogo que se estabelece entre ícone e símbolo.

Desta forma, a proposta de Maffesoli de romper com teorias estabelecidas com um novo olhar para a sociedade pós-modernidade ganha a adesão dos mecanismos semióticos que comungam da mesma intenção de propor o novo. Resgatemos a seguinte passagem que atualiza a ideia anunciada:

De uma forma difusa, podemos “sentir” que as grandes teorias elaboradas no ocidente já não suscitam adesão. Consciente ou inconscientemente, deixaram de ter força de lei. Por toda parte surgem novas posturas existenciais no que diz respeito à maneira de encarar o corpo individual ou o corpo social. Da mesma forma constata-se uma nova atitude em relação à natureza. Em suma, está nascendo uma nova tática frente à vida. (MAFFESOLI, 2007, p. 28)

Diante dos 26 painéis que, no momento da pesquisa, compunham a exposição, escolhemos sete fotografias que permitiriam trilhar o caminho da coexistência via qualidade (ou proeminência de qualissignos). Subjaz a cada uma delas o “conhecimento comum” que caracteriza o território dos afetos – postulado de Maffesoli – que nos servirá de guia.

São fotos de artistas oriundos de diversas partes do mundo – Polônia, Estados Unidos, Nova Zelândia, Saravejo, Alemanha, Japão, Inglaterra, entre outros que assinam a exposição – que emprestam às imagens um olhar embebido de cultura. São diferentes olhares de regiões diversas que se mobilizam para a idéia de união entre os povos. Dessa forma, cremos poder abranger grande parte de imagens da exposição, “costurando” mensagens que pregam um ideal coletivo a ser alcançado.

Tomando como prerrogativa a relação entre signo e objeto (ícone, índice, símbolo) e seguindo a lógica das categorias de Peirce (primeiridade, secundidade, terceiridade), resgataremos a classificação da linguagem visual erigida por Santaella que nos auxiliará na observação dos signos de *Coexistence*.

5.1 BREVE CLASSIFICAÇÃO DAS FORMAS VISUAIS

Santaella classifica as formas visuais em três tipos de representação: 1. Formas **não-representativas**; 2. Formas **figurativas**; 3. Formas **representativas**.

As formas **não-representativas** são aquelas que, conforme a primeira posição da classificação indica, está assentada na primeiridade. Segundo Santaella (2001: 210-11), essas formas

dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, concentrações de energia, texturas, massas, proporções, dimensão, volume etc. a combinação de tais elementos não guarda conexão alguma com qualquer informação extraída da experiência visual externa. São relações visuais intrínsecas que não estão a serviço de qualquer ilustração. São propriedades sensíveis da luz, do pigmento, da forma e

do volume que se estruturam numa unidade qualitativa autônoma e independente. Ou melhor: são formas que carecem material, estrutural e iconograficamente de qualquer referencia ao exterior. Não são figurativas, nem simbólicas, não indicam nada, não representam nada. São o que são e não outra coisa.

A segunda classificação, as **formas figurativas**, “dizem respeito às imagens que basicamente funcionam como duplos, isto é, transpõem para o plano bidimensional ou criam no espaço tridimensional réplicas de objetos preexistentes e, o mais das vezes, visíveis no mundo externo”. (SANTAELLA 2001:227)

São formas referenciais que, com maior ou menor ambiguidade, apontam para objetos ou situações reconhecíveis fora da imagem.

Finalmente, as **formas representativas**. Enquanto as não-representativas estão para o ícone; as figurativas para o índice, as representativas – terceira na classificação das formas visuais – estão calcadas nos meandros da terceiridade, esfera do símbolo.

O conceito de símbolo cabe aqui com justeza, visto que o símbolo é um *representamen* que preenche sua função sem depender de qualquer similaridade ou analogia com o seu objeto e é igualmente independente de qualquer ligação factual, sendo símbolo justamente por ser interpretado como tal. (SANTAELLA, 2001, p.246)

Sendo simbólicas, as formas representativas embutem aspectos indiciais (secundidade) e estas, por sua vez, embutem aspectos icônicos (primeiridade), isto é, por serem na maioria das vezes figurativas, essas formas mantêm acentuado grau de indexicalidade. Mas essa indexicalidade ou referencialidade só é possível porque a forma apresenta alguma similaridade com aquilo para o qual aponta; aí está seu nível icônico.

Mas mesmo apresentando esses dois níveis, a forma representativa vai além do perceptível ou do visível... Seu significado só pode ser interpretado com a ajuda de convenções culturais. Segundo Santaella (2001:248), “para esse nível de decodificação, é preciso ler a imagem não apenas como índice, mas como legi-signo simbólico a partir de regras culturais.”

Para nossos propósitos, lançaremos mão apenas da segunda subdivisão das formas visuais: as **formas figurativas** e, a partir daí, buscaremos ler as imagens que escolhemos para exame.

Vejamos, inicialmente, como Santaella (2001) dispõe essa classificação e seus graus:

2.2 Formas figurativas

2.2.1 a figura como qualidade: o *sui generis*

2.2.2 a figura como registro: a conexão dinâmica

2.2.3 A figura como convenção: a codificação

As formas figurativas são as mais indexicais das formas visuais: registram objetos existentes. Como já dissemos, há uma variação nos graus de referencialidade justamente porque há um intercâmbio entre os três níveis (primeiro, segundo, terceiro...) e, para deixá-las mais clara, Santaella postula três níveis de representação. O primeiro nível das formas figurativas está centrado na figura enquanto qualidade, isto é, qualidade que revela a maneira como o objeto é referenciado, daí a denominação (2.2.1) **figura como qualidade**. Vejamos as três submodalidades que colocam a qualidade sob exame. A primeira é a (2.2.1.1) a **figura *sui generis*** que, segundo Santaella (2001: 229),

(...) Diz respeito às formas referenciais que apontam para objetos ou situações existentes fora do signo, mas assim o fazem de modo ambíguo. Ao invés de buscar o traçado fiel de uma aparência visível externa no signo, essas formas criam configurações que obedecem a determinações imanentes e *sui generis*. A figura não visa a reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas é um universo à parte com qualidades próprias. Nesse caso, então, o objeto do signo não vale pela sua realidade natural ou existência no espaço externo. O signo apenas o sugere ou alude, criando, para ele, dentro do signo, uma nova qualidade concreta, puramente plástica.

A segunda submodalidade (2.2.1.2): **as figuras do gesto**. Elas deixam à mostra a qualidade que o gesto imprime no momento do ato de traçar, são

formas que acompanham a gestualidade do corpo e têm nos desenhos ou garatujas infantis um caso exemplar; finalmente, em (2.2.1.3) **a figura como tipo ou estereótipo**, o registro de uma figura singular é extraído do conjunto de seus estereótipos mentais ou conceitos. Aqui entram os estilos históricos que conhecemos: figuras barrocas, gregas; são formas estereotipadas que se repetem.

O segundo nível das formas figurativas é o da **figura como registro: a conexão dinâmica** (2.2.2). É a mais indexical de todas as formas, daí ocupar o centro de toda a classificação de Santaella. “tanto o registro é singular quanto o objeto registrado é também um existente, singular, individual” (2001: 231). Neste nível estão todas as figuras que buscam flagrar com fidelidade o objeto referenciado. São exemplos de figura como registro as imagens tecnicamente produzidas: fotografia, raio x, ressonância magnética, vídeo, computação gráfica, TV, cinema além de muitos sinais de trânsito quando imitam linhas, curvas, direções.... As subdivisões dessa submodalidade são: (2.2.2.1) **registro imitativo**: a figura apresenta alto grau de semelhança com o objeto a que se refere, por isso é altamente icônica. No entanto, seu funcionamento sócnico alicerça-se no índice, dado o fato de a semelhança estar submetida a relações existenciais. Exemplos são as placas de trânsito que reproduzem as formas que denotam: curva perigosa, pista escorregadia. Da mesma forma as figuras realistas, por representarem com fidelidade seu referente. A segunda subdivisão, (2.2.2.2) **registro físico**, tem como modelo a fotografia, limite da indexicalidade da imagem, dada a conexão dinâmica e direta com o referente. A terceira subdivisão, (2.2.2.3) **registro por convenção**, abriga as formas também geradas por conexão dinâmica que obedecem a uma certa convenção, ou seja, “normas de representação figurativas que determinam modos especializados de registro” (2001: 237). É o caso de mapas, diagramas, organogramas.

A figura como convenção e seus desdobramentos (2.2.3) constitui o terceiro nível das formas figurativas. A perspectiva monocular é paradigmática nessa submodalidade. Os três níveis são: (2.2.3.1) **a codificação qualitativa do espaço pictórico** – aqui, as regras são ditadas pela qualidade dos elementos

pictóricos; (2.2.3.2) **a singularização das convenções**: o estilo – singularidades de convenções são variações particulares da convenção. Todas as peculiaridades que trazem a marca do artista caracterizam o estilo ou um determinado modo de manusear a figura sem violar as normas de codificação pictórica herdadas; (2.2.3.3) **a codificação racionalista do espaço pictórico** – subjacente às imagens, há uma base puramente matemática.

O estudo das mensagens que as fotografias veiculam é, como já afirmamos, uma tarefa à qual a gramática especulativa se ajusta. Buscaremos, nessas análises, seguir o percurso do olhar sugerido por Santaella (2002, p. 48-9), na busca de ler a mensagem nos três níveis que a representação engloba: 1º. A mensagem em si mesma, quanto aos aspectos qualitativos envolvendo cores, formas, linhas, movimento etc.; no seu aspecto singular, em um determinado contexto, e no seu caráter geral; 2º. A mensagem na sua referencialidade, ou seja, no seu poder de referência, considerando-se os seguintes aspectos: o que germina dos aspectos qualitativos, ou seja, o poder de sugestão; o poder de indicar algo fora ou de vinculação direta a algo existente e ao poder de representar idéias abstratas e convencionais, compartilhadas culturalmente e 3º. os possíveis efeitos da mensagem: os emocionais, os reativos e os de conduzir à reflexão.

A cada passo da análise, dá-se um tipo de olhar. Mas retomemos a fotografia enquanto linguagem nas palavras de Sontag (2004: 121, 136):

A fotografia não é só uma imagem (...) Uma interpretação do real; é também uma marca um rastro direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária (...) Uma fotografia nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos), um vestígio material daquilo que foi fotografado...

A prevalência do sin-signo no visual já nasce sob efeito do próprio sentido da visão. A visão é direcional, visa a um objetivo. Para a visão, algo se apresenta aqui e agora e insiste na sua alteridade, lá, fora de nós, oferecendo-se à identificação e ao reconhecimento. Se não fosse por essa fisicalidade, não distinguiríamos o visível e o sonhado, o imaginado, o alucinado...

A fotografia, como já dissemos, é o exemplo mais bem acabado de predominância da secundidade, do existente, do sin-sígnio indicial dicente. Ela se caracteriza como índice genuíno, pois a conexão entre a imagem fotográfica e o objeto fotografado é física, dinâmica, existencial. Contudo, a conexão dinâmica genuinamente indicial que a fotografia realiza de forma privilegiada, não se manifesta em outros tipos de representação visual. Isso porque, segundo Peirce, há uma diferença entre índices degenerados e genuínos: “se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno; se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado (PEIRCE, 1931-1958, 2.283)”. Outros tipos de imagem como desenho, pintura, gravura, escultura, etc., enquanto formas figurativas, são casos desses índices degenerados.

O ícone mantém uma relação especial com o índice nas formas visuais. Mesmo no caso dos signos genuinamente indiciais, como a fotografia, há sempre um aspecto icônico. Ora, esse aspecto é proeminente nos signos que analisaremos a seguir, pelo fato de predominarem as qualidades (ou qualissignos) perceptíveis na materialidade dos signos visuais e pelo estranhamento que esses signos provocam – por se desviarem das formas desgastadas de representação.

Ao lado desse modo de ver as fotografias perpassa o modo como a temática é apreendida pela teoria de Maffesoli, escolhida para sustentar nossa análise...

Abriremos esse bloco de análises pelo signo que dá nome à exposição: *Coexistence...*

5.2 LEITURA DE IMAGENS DE *COEXISTENCE*

5.2.1 Convite

Equivocamo-nos ao buscar uma explicação, quando a solução da dificuldade está numa simples descrição.
(MAFFESOLI. 2007, P. 29)



Figura 22 COEXISTENCE - BY PIOTR MŁODOŻENIEC – POLÔNIA

O que vemos nessa peça é um entrecruzar de palavra e imagem, na tentativa de materialização do *ex sistere*. Apreendemos um jogo que revela o aspecto híbrido de símbolos que roçam o estatuto do ícone ao se assemelharem ao objeto que substituem... Melhor explicando, embora semelhantes aos objetos/letras que substituem – C, X, T –, acentuando seu aspecto icônico, essas imagens são altamente simbólicas dadas as convenções sociais de que são investidas. Em sendo assim, são regras culturais que nos habilitam a decodificá-las.

Descrever esses signos possibilita desvelar esse jogo ou brincadeira e nos leva a refletir sobre os aspectos cristalizados que aqui se esvaem... aspectos cristalizados que se anunciam nas reflexões de Maffesoli já expostas.

Deste jogo que se quer descrever, iniciemos por retomar aspectos que se alicerçam em tempos passados...

Sabe-se que a imagem precede a escrita como forma de expressão e registro na história da humanidade. Lembremos que milênios antes de escrever o homem já desenhava nas paredes das cavernas, daí a imagem ser intrínseca à origem de várias escritas (hieróglifos, ideogramas), incluindo o alfabeto. Essa interação entre palavra/imagem só se desfez a partir do momento em que a escrita, enquanto código visual, trilha o caminho da abstração, isto é, a escrita deixa de ser eminentemente icônica para tornar-se simbólica (MEDEIROS, no prelo).

Escrita e imagem consideradas como simulacros eram assuntos debatidos apaixonadamente por Sócrates e Platão:

A escritura não é a repetição viva do vivo. O que a aparenta à pintura. E assim como a *República*, no momento em que condena as artes da imitação, aproxima pintura e poesia, assim como a *Poética* de Aristóteles as associará também sob o mesmo conceito de *mimesis*, da mesma forma Sócrates compara aqui o escrito ao retrato, o *grafema* ao *zoografema*. “O que há de terrível (...), com efeito, penso, na escritura, é também, Fedro, que ela tenha verdadeiramente tanta semelhança com a pintura (...). E, deste fato, os seres que procria passam por seres vivos (...), mas que se lhes ponha alguma questão, plenos de dignidade (...) eles se calam! Assim é do mesmo modo para os escritos...” (275 d) (DERRIDA 1997: 86).

Mas retomemos a faceta icônica da escrita.

A imagem, na idade média européia, era um poderoso instrumento de evangelização e de dominação. As esculturas, os vitrais eram verdadeiros catecismos visuais e, aliados à oralidade dos sermões, destinavam-se à educação dos iletrados. Sendo o conhecimento da escrita restrito à parte do clero e da nobreza, as imagens nas paredes das catedrais foram os

instrumentos mais populares de disseminação do saber religioso MEDEIROS, no prelo).

Nessa primeira imagem que nomeia a exposição *Coexistence*, vemos amalgamados pictogramas e letras na construção da mensagem. Cada um deles se reveste da carga simbólica que os caracteriza. Ouçamos Peirce: “um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais” (PEIRCE 1931-1921, p. 2449). Cada símbolo é, ao mesmo tempo, um legissigno. “Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos (PEIRCE 1931-1921, 2.292). Outros exemplos de signo são uma insígnia, um brasão, uma bandeira, um estandarte, um credo religioso, uma senha, etc.

Temos, então, unidos num mesmo suporte, signos de natureza diversa que, por sua vez, interligam símbolos religiosos de também diversos credos. Muçulmanos, judeus e cristãos se irmanam nessa composição visual. Os “símbolos” que os distinguem têm como característica serem pictogramas e, portanto, terem proeminente o caráter icônico. A escolha desses signos resgata a força da imagem na Idade Media, como disseminadora do saber religioso. Ela volta agora como disseminadora do sincretismo religioso, do hibridismo cultural. É a união imantada pelas diferenças na própria elaboração sógnica. Mas essas diferenças se mantêm? Seria uma série de diferentes verdades? Remetendo-nos ao conhecimento comum, à dissipação do confinamento identitário, como o proposto por Maffesoli, os símbolos referentes às crenças ou às diferentes religiões respondem a uma mesma questão fundamental, comum a todos os seres humanos... Daí a coexistência... É o *conhecimento comum* que aqui determina a comunhão de ideias/ideais que dão forma a novos meios de “estar-junto”. Reconhece-se aqui que

o imaginário social tende a privilegiar uma relação mais serena com o mundo em suas diferentes manifestações. As ideias pelas quais os homens lutam dão ênfase à implicação, à inclusão, à participação com os outros, assim como à natureza que com eles compartilham (idem , p.55).

A brincadeira aqui pode ser interpretada como estratégia para (re)pensar os signos componentes dessa peça inaugural de *Coexistence*: ao se primarem pelos aspectos qualitativos e estabelecerem jogos com “símbolos”, jogos com imagens e palavras... subvertem-se os significados cristalizados.

Assim, a mensagem de comunhão embutida na construção do nome da exposição, faz com que esta imagem funcione como porta de entrada para ver/ler as fotografias que a compõem e também como um convite...

5.2.2 A temática das mãos: memória do outro

[...] Os homens estão menos preocupados com a liberdade do que com uma forma de servidão ao outro: existir apenas nas e através das fusões coletivas, ser ‘determinado’ pelo outro. (MAFFESOLI. 2007, p. 142)



Figura 23 COEXISTENCE - BY MILTON GLASER – USA

Quanto ao seu estatuto de linguagem, esta imagem tem como eixo o segundo nível das formas figurativas, o da **figura como registro: a conexão dinâmica** (2.2.2), imagem que se caracteriza por ser o coração da classificação em função do grau de indexicalidade: o **registro físico** (2.2.2.2). No entanto, essa indexicalidade varia em graus. Um percurso que parte de rastros indiciais permite-nos vislumbrar a simbologia da união via aspectos icônicos. São esses aspectos últimos que fazem das imagens da exposição não convencionais, sugestivas e altamente estéticas. O recorte do referente, a sugestão de movimento; o ritmo que as formas visuais imprimem, qual uma dança de cores e tons; a economia do símbolo verbal como elemento de redundância ou de explicação das imagens são os mecanismos que dão a essa forma aspectos sugestivos. São os instrumentos que se desviam do senso comum, das velhas fórmulas de se referir à união entre os povos. Os aspectos descritos a seguir – via qualidade da cor, da direção, das formas – nos levarão a ver/ler o território dos afetos que aqui subjaz, sustentando assim nosso propósito de desvelar o “conhecimento comum” na esteira dos qualissignos.

A figura 2 remete-nos ao “*enraizamento dinâmico*” proposto por Maffesoli, cuja origem metafórica está na botânica. O autor retoma O. Spengler quando este chama a atenção para a maneira como a planta “se ajusta” a seu território, e o processo de interação que assim se estabelece (idem, p. 114). Essa mesma capacidade se aplica à “planta humana”, que só pode ser entendida em função do “húmus em que se origina”.

O autor chama atenção para o paradoxo que o resgate das raízes, num tempo marcado pela invasão tecnológica, suscita... Encontramos nas raízes uma figura que torna visíveis e nos permite “ouvir” sentimentos e paixões que vêm de longe...

Queiramos ou não, é efetivamente de “costumes” que se trata nas fantasias pós-modernas. Refiro-me aqui a maneiras de viver e modos de pensar que encontram seus sentidos em tempos anteriores. Estes não passaram irrevogavelmente, sendo acessíveis nas figuras da *teatralidade* urbana, nas da vida cotidiana, assim como na *espetacularidade stricto sensu*. As figuras do teatro vivo, o da rua ou o das salas especializadas, são simbólicas na medida em que unificam, garantem a coerência, tornam visível uma força invisível. Tudo isto faz com

que determinado grupo se torne comunidade. (MAFFESOLI, 2007, p.115)

Verificamos a retomada das origens nessa imagem... Uma mão estendida se apresenta “pigmentada” de “cores da vida”, as mesmas pensadas por Nietzsche (idem, p. 31). Dar cor à vida, como já o dissemos, significa dar luz a pensamentos arcaicos...

Ora, cada um dos dedos que a compõem possui formas e cores diferentes um do outro. São as qualidades que nos oferecem caminhos... Os dedos multicores se estendem, convergindo de uma palma/raiz de cor escura que funciona como “começo de tudo”: tudo se inicia por essa cor negra. Essas linhas traçadas pelos dedos seguem em direção quase que paralela para um infinito incerto. Passam uma ideia de equilíbrio e tomam a direção da direita, mas não por acaso... Pelo menos para nós ocidentais, essa direção é a da linha do tempo futuro, a linearidade própria das coisas que seguem o princípio de começo/meio/fim...

Os tons, mesmo em contraste, se justapõem procurando transmitir, como interpretante possível, a ideia de união, de uma massa única, envolta por um fundo reluzente que representa a soma de todas as cores possíveis.

Mas é na frase WE ARE ALL AFRICAN que a raiz de todas as etnias se apresenta – ela se materializa na mão escura, suporte de todos os dedos, a origem de tudo.

Que sentido passa a ter o racismo nessa leitura? Ele se esvanece na chamada “consciência retentora” que, aos olhos de Maffesoli, garante no presente a presença do passado e leva a nós-mesmos para além de nós mesmos...

Em suma, o que “foi percebido” sedimentou-se e continua a viver, atualiza-se no cotidiano. Toda a perspectiva fenomenológica repousa na compreensão desse “ter-sido” que perdura sob a forma de vestígios, mas vestígios funcionais. (idem, p.116)

A mão, que na peça analisada se metaforiza como raiz, extrapola a questão do tempo... Retomemos aqui a questão vital sobre a qual se assenta a

“planta humana” e que baliza uma ligação visceral – o fato de solidificar-se no “húmus em que se origina”. O *enraizamento dinâmico* se dá,

... na medida em que o “pré-sentimento” a “consciência retencional”, os diferentes processos de reminiscência pelo menos nos permitem nos descobrir, nos inventar, fazendo-nos participar de um “Self” mais vasto, o da comunidade. Não se trata de um saber teórico, mas de uma vivência prática, a da experiência individual que se enraíza na experiência coletiva. (MAFFESOLI, 2007)

A comunidade a qual nos ligamos é inerente ao nosso ser, ao nosso estar no mundo e se constitui como o substrato da memória social. “O memorial da origem funda e dinamiza. É fonte de energia. Permite o querer-viver e garante a perduração coletiva e mesmo individual” (idem. P. 117). É a razão maior pela qual a intolerância com o outro não encontra abrigo.

5.2.3 “Osmose com a alteridade”

Chama atenção uma inegável serenidade no “corporalismo” contemporâneo, jogos do corpo, jogos sobre o corpo. Tatuagens, piercing, barroquização da vestimenta e cosmetização exaltam um corpo cuja finitude é conhecida, mas isto feito numa perspectiva “mística”. São rituais de união, sacramentos que tornam visível uma força invisível. A repetição dos signos, cor dos cabelos, escarificações, uniformes vestimentais, *leitmotive* de linguagem, exprimindo uma saúde selvagem, natural que, além ou aquém das arqueologias, traduz um hedonismo tribal, no qual a solidariedade, a ajuda mútua e a generosidade têm lugar. (idem, p. 42)

Conceitos como “religação”, arcaico, tribalismo, deidade... serão aqui retomados para contextualizar a fotografia a seguir e dialogar com ela.



GEOFF BUDD / NOVA ZELÂNDIA

Figura 24 **COEXISTENCE - BY GEOFF BUDD – NOVA ZELÂNDIA**

Só existimos em relação, em comunhão com outros. Uma comunhão que favorece a “religação” e corrobora o sentimento de pertencer...

Maffesoli toma de empréstimo do sociólogo Marcel Bolle de Bal esse neologismo – ‘religação’ (idem, p.51). O fato de “estar ligado” permite uma abordagem mais pontual para a análise da fusão social. Permite também acentuar o fato de que as tribos estão amalgamadas (infusas) numa natureza, num território real ou simbólico que lhes serve de base. Ora, o retorno das tribos traz de volta o arcaico, as formas nativas da sociedade, o que constitui o

verdadeiro alicerce do pensamento. Esses grupos nativos e ingênuos voltam a encenar o amor do mundo tal como é: o *amor mundi* que constitui o novo imaginário societal (MAFFESOLI, p. 53). Enfim,

...não se trata mais de criticar, mas de reconciliar. Estar de uma forma ou de outra 'em casa' no mundo. Deixar de se opor aos acontecimentos, mas saber se acomodar, se adaptar. "*Amor mundi*" essencial que invoca, por isso mesmo, um outro "interesse" de conhecimento. No sentido estrito: *inter* esse, estar dentro, fazer parte daquilo que se fala. Por um lado, pelo que é, e por outro, pelo que suscita em nós (idem, p.53-54).

Em nossa época, a transgressão consiste em estar atento ao retorno do primitivo, que podemos compreender como preocupação com o primordial.

Maffesoli anuncia que estamos efetivamente entrando no *Tempo das tribos*. Tribos de todas as espécies possíveis... Tempo dos intelectuais que subordinam seu julgamento ao do grupo de que faz parte; tempo dos fãs de grupos musicais, séries de TV; o tempo dos membros das variadas seitas sorvendo palavras do guru, enfim... Existe entre elas "uma homologia estrutural, a irrefragável e irreprimível dependência da pessoa em relação ao grupo que participa" (idem, p. 152).

Deparamos nessa forma figurativa com a materialização ou concretização do co-existir em harmonia.

A justaposição dos opostos: negro/branco; homem/mulher insiste... Figura e fundo harmonizam-se e materializam o toque, o tato, o sentir o "cheiro", ver a si mesmo no outro... Sonhar o sonho do outro. E aqui retomamos a fala poética de Maffesoli...

O sonho, com efeito, não remete apenas à história individual, mas é igualmente a marca ancestral da espécie. É a expressão específica de um eu profundo que ultrapassa os limites da identidade oficial. Pode-se mesmo dizer que o sonho é o abandono total do princípio da identidade. Nele, graças a ele, cada um de nós "se despedaça" e vive pequenas histórias múltiplas que o fazem participar de todas essas fantasias coletivas constitutivas da história humana. Fantasias cujos vestígios encontraremos nos contos e lendas de nossa infância, mas que estão na própria base do sentimento de pertencimento a um lugar e uma comunidade específicos. (MAFFESOLI, p. 108-109).

Duas raças, duas culturas, dois universos que se roçam e entrelaçam. Duas inscrições tatuadas reveladoras das origens, da história, da intenção de união. Inscrições tribais harmonizam-se com outras feitas de palavras: *knowledge, peace, understanding, respect, conect, , coexistence ... aroha*. Esta última, que se encontra escrita na ponta do nariz da menina, significa “seja bem-vindo, amor” em neozelandês. De um lado, uma civilização primitiva; de outro, uma cultura letrada e, na esteira desses índices, interpretantes emergem. Do toque dos rostos: promessa de troca, confluência de culturas...

Os traços que delineiam o fundo da imagem também falam, qualidades da forma que se fazem proeminentes... As formas que se desenham sugerem o encontro de dois rostos. É visível o contorno das testas, dos narizes, dos lábios de ambos o que vivifica a “osmose com a alteridade”, que nas palavras de Maffesoli (p. 107) constitui uma espécie de distanciamento em relação à identidade, uma forma de disponibilidade para o outro. “Em suma, uma abertura da fortaleza intangível, esse castelo da alma no qual todos eram emparedados; ponto fixo na busca da perfeição individual” (ibidem). Os recursos fotográficos acentuam a proximidade: os rostos foram fotografados em close sobre um fundo neutro cinza azulado para realçar apenas sobre os rostos. Além disso, há um desfoque nas partes extremas da fotografia, deixando mais foco na parte central, exatamente na junção dos dois narizes. Há uma luz por trás que ajuda a delinear o desenho dos narizes, reforçando o foco sobre o perfil dos modelos.

Todas as tribos buscam as inter-relações que constituem o que cada um é no seu contexto. Pois é na efervescência tribal que a deidade se faz presente... Resgatemos aqui que, para o autor, deidade é uma metáfora empregada para designar a completude, as interações, as inter-relações que constituem o que cada um é no contexto comunitário..

É dessa forma que a exposição *Coexistence* pode oferecer alternativas para a apreensão da relação com a alteridade, também totalmente alternativa, que se esboça aos nossos olhos.

A partir da maneira como a ideia/objeto de reconciliação se inscreve no signo fotográfico analisado é possível perceber a forte presença da qualidade na elaboração de uma nova visada ou novo olhar para a simbolização do coexistir.

E a comunicação, como se estabelece? Que tipo de interpretante é requisitado para essa leitura? Lembremos que na posição do intérprete é o interpretante dinâmico que aflora. Das três instâncias que lhes são inerentes, é o emocional que pede abrigo... é claro que numa primeira instância, mas é ela que neste momento nos captura.

5.2.4 A repetição ou “o ritmo da vida”

Nunca será demais insistir na misteriosa alquimia que existe entre a pessoa e seu ambiente comunitário. Essa interação, a subjetividade de massa em seus múltiplos fenômenos, tudo isso bem demonstra que a ligação, a *inteligência* que o homem estabelece com o seu meio natural e social constitui para ele a maneira de refletir em si mesmo o universo inteiro. (MAFESSOLI. 2007, p. 138)

Saravejo é o lugar de onde provém o artista dessa obra.

Figura 25 COEXISTENCE - BY LEJLA BULJA – SARAVEJO



LEJLA BULJA / SARAVEJO

A memória de uma dor recente no tempo histórico dá vida à massa humana que vislumbramos. Vivifica o que se revela reificado: homem multiplicado, feito coisa (mercadoria), feito animal (gado). Meros números...

A guerra na Iugoslávia deixou um rasto de destruição na cidade de Sarajevo, capital da Bósnia. Em 1992, Bósnia e Herzegovina foram arrastadas para uma guerra civil sangrenta e devastadora, em que as populações acabaram por ser saneadas das regiões tomadas por cada nacionalidade. Em 1995 foi assinado o acordo de Dayton e, desde então, as forças da ONU (Organização das Nações Unidas) encontram-se no território para garantir o cumprimento dos acordos de paz. Este acordo pôs fim ao conflito de três anos e meio na Bósnia e Herzegovina. Por intermédio dele, estipulou-se a formação de duas entidades territoriais na Bósnia, tornando-a um estado dividido. De uma lado, foi criada a Federação Bósnio-Croata, controlada por bósnios muçulmanos e bósnios croatas e, de outro, a República Srpska (República da Sérvia), governada por sérvios.⁶ Que este seja o contexto o qual essa imagem evoca.

Voltando nossos olhos para a figura 4, uma tomada panorâmica, superior, capta, numa gradativa ausência de luz, homens enfileirados que se multiplicam... a perder de vista. Na verdade um único homem se vê multiplicado – a técnica fotográfica permitiu esse efeito. Ainda que num primeiro momento sejamos levados a relacionar a representação desse fato no contexto descrito – Guerra da Bósnia –, essa imagem ultrapassa fronteiras...

Na verdade, trata-se de homens com a mesma face sem uma identidade própria – a mesma postura, nus, as cabeças raspadas, cabisbaixas – e que trazem carimbado nas costas o código de barras.

Como qualquer código, o de barras também traz cifradas informações sobre o “produto”: traz em si as características que o identificam, as descrições que o tornam conhecido, enfim, ao mesmo tempo em que “mostra” essas características, ele as esconde. Somente “olhares” treinados a decodificar têm acesso à identidade que lhes é roubada. Homens-coisa: imagem prototípica de (des)humanização.

⁶ Dados da enciclopédia virtual Wikipedia. Consulta a 20 de novembro de 2008, 7h08.

E como se justifica nessa foto o clamor pela tolerância, pelo não-preconceito? Essa imagem choca pelas condições reais que capta. Chama o leitor a refletir e a se engajar.

À primeira vista, numa busca de apreender qualidades, nossos olhos percorrem fileiras, formas que se repetem organizadamente, gerando equilíbrio, ordem... Um jogo de claro/escuro dá a ilusão de profundidade e a sensação de continuidade. Um *continuum* que se faz pela repetição, pela redundância. Não há nada que quebre essa monotonia. Essas são as qualidades da forma que caracterizam o signo icônico. A indexicalidade do referente nesta foto baliza os aspectos indiciais: corpos masculinos, códigos de barra, indefinidamente repetidos. O peso da mensagem é construído, sobretudo, pelas relações tecidas do contraste entre ser humano e ser coisa. A carga de significados do símbolo – código de barras – toca nossas emoções, chama-nos à conscientização. Por outras vias que não as já desgastadas, o chamado ao engajamento contra essas formas de denegrir o humano se dá em *Coexistence* que por sua vez se transforma em **dor existence**. A palavra dialoga com a imagem e acentua seus significados. .

A técnica visual da repetição é aqui responsável pela produção de sentidos e o ritmo enquanto metáfora da vida social, vincado na própria estrutura da imagem que visualizamos, abrirá caminho para interpretantes.

Na repetição, predomina o ritmo linear, previsível “da linha melódica moderna” (MAFFESOLI, p. 136), sugere nessa leitura a homogeneização no apagamento do eu e do outro. Acentua a igualdade num espaço naturalmente plural. Perda de pertencimento?

Maffesoli fala de um ritmo diferente, o que caracteriza o *relativismo* pós-moderno. Trata-se de um ritmo que, ao contrário da previsibilidade: um sujeito agindo sobre um objeto (natural ou social), remete a uma interpenetração de cada um no todo. Vejamos nas palavras do próprio autor:

Nesse ritmo staccato, às vezes desenfreado, é o “relativismo” que domina. Relação entre o objeto e o sujeito num *trajeto* que engloba os dois. Eu disse processo alquímico, mas poderíamos dizer simbólico, na

medida em que congrega o que está disperso. (MAFESSOLI. 2007, p. 136)

No marasmo dessa “massificação” surge a fenda que vivifica o caráter plural: o ritmo que permite a identidade pessoal a partir da identificação com o grupo determinado. Ainda que não seja a comunidade “ideal”... É, enfim, a carência de religação que se revela nessa imagem e que *Coexistence* denuncia mais do que apresenta... “Religação” que acentua correspondências, concordâncias entre todos os elementos, entre todos os aspectos de uma vida que é fundamentalmente indivisível. Nos interstícios dessa criação estética pulsa o novo.

A qualidade impressa na repetição, no equilíbrio, na simetria leva-nos a construir como interpretante uma forma *sui generis* de representar uma possível e potencial coexistência...

5.2.5 A sensibilidade ecológica

Os novos símbolos construídos por *Coexistence* correspondem a buscas que são comuns a todos nós. A ideia de vida fragmentária, de individualismo cai por terra quando o que buscamos faz parte do “conhecimento comum” que age através do afeto, da sensibilidade compartilhada ou ainda do estoque de conhecimentos acumulados ao longo dos tempos. Nossa relação com o outro se estabelece a partir de elos que garantam acima de tudo nossa sobrevivência. O tema ecologia é um desses elos que nos liga com a “nossa casa” e, junto com ele, a ideia de enraizamento já apresentada.

Marc Augé, numa entrevista⁷ em que é perguntado acerca da diferença entre Mundialização e Globalização, afirma que a globalização é apenas um aspecto da mundialização e que entre outros aspectos está a “planetarização”, a consciência planetária que, por sua vez, tem pelo menos dois aspectos:

⁷ PEIXOTO, E. e GOLOBOVANTE, M. C. Comunicação e espaço urbano: entrevista com o antropólogo francês Marc Augé. E-compós, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

Em primeiro lugar, a consciência de que pertencemos a um único planeta. A ecologia nos ajudou a tomar consciência desse fato a partir do momento em que nos preocupamos com ameaças provenientes dos buracos nas camadas de ozônio. Estamos falando do corpo físico do planeta. Um segundo aspecto é social. (PEIXOTO, E. e GOLOBOVANTE, M. C. 2008, p. 5)

No tocante ao pensamento de Maffesoli, o desenvolvimento da ecologia dá testemunho de que, no processo das metamorfoses que governam o mundo, emerge a dignidade equivalente que deve ser atribuída a toda coisa viva.

Nossa ligação com o arcaico, nosso enraizamento com o conhecimento ancestral remete àquilo que a cultura deve à origem, e ao lugar que essa origem induz. Tomemos a etimologia das palavras: origem (orior) – nascer, erguer-se; nação (nascor) – eu nasço; cultura (colere) – cultivar, morar, cuidar, manter... Tudo isso remete também à relação estrita entre natureza e cultura, que baliza por sua vez a ideia de que o indivíduo é determinado pelo que o cerca: coisas e pessoas (idem, p. 123).

A troca que o homem realiza com a natureza é uma boa ilustração daquela que ele restabelece com seus semelhantes. E é certo que a sensibilidade ecológica que hoje observamos nas campanhas pela conscientização não deixa de determinar uma nova relação com o outro do grupo. Diante disso,

O certo, em todo caso, é que a natureza, em seu sentido mais amplo: a natureza das coisas, a natureza do homem, a natureza das relações, assim como a natureza *stricto sensu* é o próprio *fundamento* de todo estar-junto (MAFFESOLI, p.123-124).

Vejamos como *Coexistence* constrói a simbolização desse conceito.



DENNIS PAUL / ALEMANHA

Figura 26 COEXISTENCE - BY DENNIS PAUL – ALEMANHA

Nesta imagem, a pura qualidade do verde em algumas tonalidades se apresenta distribuída de maneira embaralhada no capim. Algumas poucas formas se diversificam da que convencionamos chamar de grama. São pequenas folhas de formato ovalado num verde mais claro que convivem na mesma plantação.

A escassez das misturas se reduz a 0,5m². O hibridismo das qualidades da vegetação, as sutis alterações na cor, na forma das folhas, remete a outro universo: aquele que a exposição *Coexistence* tenta aproximar. Ainda que a dimensão em que convivem essas culturas híbridas seja reduzida, nada mais natural que ampliá-la... A natureza dá a lição... *Coexistence* reitera o convite.

5.2.6 Jogo de formas: “reencantamento do mundo”

Os diferentes sincretismos, uma certa “orientalização” do mundo, as técnicas centradas na ligação do corpo com o espírito, as medicinas paralelas ou alternativas e até mesmo o localismo e a celebração do solo nativo e de seus produtos, tudo isso traduz um *reencantamento do mundo, causa e efeito de um saber holístico. Este repousa na pré-concepção de uma força criadora interna do dado mundano.* (MAFFESOLI, p.93-94).

Figura 27 COEXISTENCE - BY YASUYUKI UNO – JAPÃO



YASUYUKI UNO / JAPÃO

Maffesoli fala, em “O ritmo da vida”, numa orientalização do mundo... O tema é retomado na figura 6.

Da filosofia chinesa vem o Yin Yang, duas forças complementares que compõem tudo o que existe e, do equilíbrio dinâmico entre elas, surge todo movimento e mutação do universo.

O Yin representa a escuridão, o princípio passivo, feminino, frio e noturno. Já o Yang representa a luz, o princípio ativo, masculino, quente e claro. Além disso, também são indicados como o tigre e o dragão, representando lados opostos. O poder criador de Yang era associado ao céu, enquanto o Yin, o escuro, o receptivo, o feminino, o material, era representado pela terra. Quanto mais Yin você possuir, menos Yang terá e vice-versa. Para uma mente saudável, é preciso o equilíbrio dessas forças.



Esse diagrama apresenta uma disposição simétrica do Yin sombrio e do Yang claro. A simetria, contudo não é estática. É uma simetria rotacional que sugere um contínuo movimento cíclico. Os dois pontos do diagrama simbolizam a idéia de que toda vez que cada uma das forças atinge seu ponto extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto.

Pois bem, a imagem a ser analisada traz, de imediato, similaridade com essas forças da filosofia chinesa e nos leva a fazer analogias... Vejamos as semelhanças que advém de qualidades: as cores – o preto e o branco – representam, respectivamente, Yin e Yang e toda a carga simbólica que eles carregam. No entanto, o equilíbrio pretendido ainda não se realiza. Eles estão separados, apenas se tocam... A forma mais próxima dos signos chineses parece ser o ovo, que na nossa cultura traz a força simbólica da vida. Também as letras que grafam COEXISTENCE acentuam a forma oval no desenho.

Na representação original do diagrama, os dois pontos – um em cada lado – simbolizam a idéia de que toda vez que cada uma das forças atinge seu extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto. Desses ovos, apenas um, o branco/Yang, tem um furo que pode ser associado ao ponto da forma original. Há, desta forma, uma incompletude que impede o equilíbrio perfeito, a

sintonia com as forças da natureza, da mente, do corpo. A primeira falha se deve à separação dos ovos: eles teriam que estar amalgamados, integrados num movimento contínuo de geração mútua de energia. A outra falha é que apenas um deles apresenta o “furo” que aponta para o outro dentro de si. Este ponto/furo, na verdade é índice de nascimento breve, é marca da novidade da vida. Bom indício este. Talvez seja a sugestão de que ainda há possibilidade de que esses opostos se unam e sejam interdependentes, para a sintonia do cosmos, para a união entre os povos, máxima de *Coexistence*.

Para encerrar esta análise, um trecho de Descartes⁸ em *Discurso do Método* que, ao nosso ver, é aqui significativo: “sentenças da sabedoria encontram-se no espírito de todos os homens, como as fagulhas de fogo nos seixos”(…) “sementes primeiras de verdade”...

As qualidades da forma provocam efeitos de sentido – interpretantes – que nos levam a novas formas de representação. Estas, por sua vez, nos levam a novas formas de ver o mundo. Semiose em ato.

5.2.7 Terra: consentimento à vida

Ao levar em conta todos os aspectos da existência, a forma é uma matriz que dá origem ao estar-junto. (MAFFESOLI. 2007, p. 62)

A imagem que fecha esse capítulo de análises materializa os propósitos de uma campanha que busca disseminar a reconciliação. A Terra transmuta-se num coração. Mensagem de alcance enorme, já que faz uso de símbolos universais. Terra/coração metaforizam-se e concorrem para recolher os interpretantes desvelados até então.

⁸ DESCARTES. *O discurso do método* in MAFFESOLI. 2007, p. 94.



Figura 28 COEXISTENCE - BY MERVYN KURLANSKY – INGLATERRA

Evocando as qualidades... temos o azul vibrando contra o fundo negro e a palavra *Coexistence*, presente na maioria das imagens, dando lugar a LOVE. Mensagem que permeou a campanha começo, meio e agora materializa-se no final.

Chegamos, finalmente, a Terra – local do universo no qual as relações de coexistência se efetivam – e esta que se nos apresenta na figura 7 sem duvida é o lugar que parece ter sintonia com essas relações: Terra/ecologia e Terra/coração.

A noção de forma, dada por Maffesoli, nos ajudará nas reflexões sobre essa imagem. Muitos foram os pensadores em diversos terrenos a se engajarem

na conceituação de forma: Durkheim - “caracteres essenciais” -, Weber - “ideal tipo” -, Jung – “arquétipos”, enfim. Independentemente das expressões utilizadas, a ideia que emanava dali era comum: a existência de uma memória coletiva na qual se condensam todas as experiências micro, macroscópicas próprias à humanidade, mas que sempre se inscrevem numa comunidade específica (idem, p. 61). Maffesoli acrescenta uma especificidade à forma, a de acumular a longo prazo as informações da espécie humana e as fazer reviver no presente, ela é arcaica e atual simultaneamente... Melhor dizendo, trata-se de uma “estrutura morfogenética”, metáfora de uma vida social que alia os contrários. Enfim, “a forma é uma matriz que dá origem ao estar-junto” (idem, p. 62).

A forma é corolário de um ambiente estético – o dos afetos comuns, do emocional. Nesse ambiente, a criatividade de cada um depende da comunidade em que se inscreve. Quando esse ambiente emocional prevalece, as aparências é que são valorizadas “(...) como expressão externa de uma comunhão interna que precisa menos de uma consciência teórica do que de uma proximidade instintiva, inconsciente, de dominante corporal. Comunicação não verbal ‘lococentrada’” (MAFFESOLI, 2007, p.64)

Semioticamente falando... no “mundo das aparências”, é a materialidade do signo que vem à tona. A materialidade se constrói a partir de qualidades – qualidades da forma, das cores e tons, dos movimentos, do ritmo... – e são as qualidades que permitem a elaboração desse ambiente estético.

A Terra é o local escolhido para a comunicação lococentrada, comunicação que dá ênfase ao patrimônio afetivo. Assim, “estar em casa” assume ampla dimensão: há integração dos afetos, da emoção, dos sentidos e do inconsciente coletivo. “Partilha de pedaços dessa terra que, assim, faz com que cada um só possa existir em sua relação com o outro (...)” (idem, p. 66).

Finalmente, a valorização de todos esses pedaços de terra construídos pelos produtos do solo nativo, os pratos regionais, a importância do pequeno local onde vivemos – bairro –, o ressurgimento das línguas locais, tudo isso constitui o “gozo corporal”. São todos esses fenômenos que estruturam o corpo

social. “Através disso, se exprime um imaginário social que se espacializa, se encarna. Causa e efeito do sentimento de pertencer” (MAFFESOLI, 2007, p. 66).

5.2.8 Chegando até aqui, algumas reflexões...

Afinal, no que consiste essa exposição? Que tipo de processo ela desencadeia? Como a mídia fotografia em painéis de grandes dimensões dispostos ao livre para visitação, está sendo utilizada: a) como museu aberto, interativo ou b) como campanha publicitária?

Dissemos inicialmente que se tratava de um processo comunicacional diferenciado, n  só por ser capaz de romper barreiras culturais e ling sticas, unindo diversos artistas de diversas na es, mas por apresentar-se como exposi o que, embora se reúna no Museu da Costura, tem caráter itinerante... As fotografias, mais do que registrarem em seu corpo s gnico um referente que se traduz numa ideia (símbolo), o fazem de maneira n  convencional (ic nica), por essa razão, v o além do testemunho. Ou seja, trazem um tema diferente do usual em um novo formato e fazem uso de modos de divulga o como os da publicidade sem ser uma campanha publicitária...

Nesse momento, os conceitos de propaganda x publicidade voltam   baila na voz de Sant’Anna (1998, p. 75):

Publicidade deriva de público (do latim *publicus*) e designa a qualidade do que   público. Significa o ato de vulgarizar, de tornar público um fato, uma ideia...

Propaganda   definida como a propaga o de princípios e teorias. Foi traduzida pelo Papa Clemente VII, em 1597, quando fundou a Congrega o da Propaganda, com o fito de propagar a fé católica pelo mundo. Deriva do latim *propagare*, que significa reproduzir por meio da mergulhia, ou seja, enterrar o rebento de uma planta no solo. *Propagare*, por sua vez, deriva de *pangere*, que quer dizer enterrar, mergulhar,

plantar. Seria então a propagação de doutrinas religiosas ou princípios políticos de algum partido.

Tiremos a propagação de princípios políticos partidários e fixemos nossa atenção na ideia do *propagare*, não necessariamente um credo, mas um modo de pensar. E mais, fixemos nosso pensar na metáfora que aflora do ato de enterrar, plantar. Maffesoli nos lembra que a planta, no sentido biológico, só pode ser entendida em função do húmus em que se origina (MAFFESOLI, 2007, p. 114). As raízes se ajustam a seu território... Pensando a exposição a partir desse interpretante, tiramos dela o compromisso de tornar público um fato, uma ideia vinculada ao ideal de tornar público para atingir a um objetivo comercial e o que vem à tona é a proposta sutil, sugestiva da ideia de repensar o mundo a partir dos nossos sentimentos mais comuns e mais “nobres”: os de conhecer a arte de co-existir harmoniosamente.

Em sendo assim, *Coexistence* não se configura como uma campanha publicitária convencional, mas como um convite a propagar a ideia de viver lado a lado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “*amor mundi*” constitui o novo imaginário societal. “Resumindo, não se trata mais de criticar, mas de se reconciliar. Estar, de uma forma ou de outra, “em casa” no mundo. Deixar de se opor aos acontecimentos, mas saber se acomodar, se adaptar. “*Amor mundi*” existencial que invoca, por isso mesmo, um outro “interesse de conhecimento. No sentido estrito: ‘inter esse’, estar dentro, fazer parte daquilo de que se fala. Por um lado, pelo que ‘é, e por outro, pelo que suscita em nos. (MAFFESOLI, 2007, p.53-54)

Voltemos à questão norteadora desse trabalho: afinal, que tipo de processo comunicacional caracteriza a exposição *Coexistence*? Sob o ponto de vista de Maffesoli, vimos ser desvelada na temática de *Coexistence* uma comunicação “lococentrada” que dá ênfase a uma espécie de “patrimônio” afetivo. Cada uma das peças da exposição visa responder a uma questão, fundamental e comum a todo e qualquer ser humano: a possibilidade do viver lado a lado.

Já sob o ponto de vista relativo à elaboração das mensagens, isto é, à maneira como as peças se apresentavam como signos ou sistemas de linguagem, pudemos ver que elas comunicavam o propósito do “coexistir” de maneira a jogar com ideias cristalizadas, a brincar com símbolos e crenças estabelecidos. Esse “fazer” materializava-se nas cores, tons, na escolha de formas inusitadas – não convencionais –, em direções, movimento, ritmo resultados de escolhas técnicas da produção fotográfica como luz ou ausência dela, corte, close, montagem, repetição de padrões ...

Retomamos aqui conceitos da semiótica peirceana para delinear o trajeto desses signos no que diz respeito ao potencial comunicativo. Enquanto signo, a fotografia – linguagem-objeto das peças que escolhemos dessa exposição – participa da esfera da secundidade. Ela corresponde a um existente, torna visível o referente, daí seu caráter eminentemente indicial na relação entre signo e objeto. Lembramos aqui que consideramos nessa leitura a fotografia como “traço do real”, conforme a concepção de Dubois (2001) que

desenvolvemos no segundo capítulo que, por sua vez, pactua com a concepção peirceana. Também na classificação de Santaella (2001), ela ocupa o centro ou o coração das subdivisões da linguagem visual: constitui-se *figura como registro: a conexão dinâmica*. Trata-se da mais indicial (indexical) das formas ainda mais pela razão de que o registro fotográfico é físico, o que implica conexão direta com o referente/objeto.

Ainda que seu caráter indicial seja predominante, pudemos ver que inerente ao signo está a capacidade de intercambiar entre os três níveis: de primeiridade, secundidade e terceiridade. Aspectos icônicos da fotografia, por exemplo, a aproximam da primeiridade. São os qualissignos – cor, tons, dimensão, direção, movimento, repetição, ritmo... – ou os aspectos materiais da fotografia que se sobressaem. Esses aspectos são responsáveis por provocarem novas formas de olhar, daí serem tão importantes no universo visual de *Coexistence*, tão fundamental na constituição de mensagens que se notabilizam por não serem banais e, com isso, sugerirem novas formas de representação...

Assim como a fotografia tangencia o ícone (primeiridade), também o faz com o símbolo (terceiridade). Lembremos que o símbolo é um signo “cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará o interpretante” (SANTAELLA, 1995, p. 132). Resgatemos a primeira análise do quarto capítulo para ilustrar essa questão... O autor da peça retirou de seus lugares habituais os símbolos do islamismo (a lua crescente), do judaísmo (a estrela de Davi) e do cristianismo (a cruz). Colocou-os num mesmo espaço no exercício de “coexistir” ou de conviver lado a lado... Esse jogo ou essa brincadeira trazem um novo modo de ver/ler esses mesmos símbolos, já despídos das convenções estabelecidas e cristalizadas. Uma nova simbologia se anunciava... são apagadas as diferenças para que apenas o propósito de conviver lado a lado torne-se regra. É dessa forma que elementos icônicos, responsáveis pelo processo da criação, pela inovação, são convocados para a constituição de uma nova simbologia.

Finalmente, temos em *Coexistence* a construção de signos que buscam se eternizar como símbolos a partir de qualidades. Os aspectos qualitativos cumprem o papel de auxiliar a reflexão sobre valores cristalizados, instituídos. Eles contribuem para que o aspecto indexical seja secundário e a passagem do que os caracteriza como quali e legissigno prevaleça. E voltemos à questão: o potencial comunicativo dos signos em *Coexistence* se intensifica? cremos que sim, à medida que cria relações inusitadas e provoca a adoção de um novo olhar para apreender os signos do viver lado a lado...

Permeando cada uma das peças analisadas de *Coexistence* está o pensamento de Maffesoli que dá sustentação teórica às mensagens. Retomando a etimologia de existir, presente na palavra/tema coexistência, lembramos que “‘*ex sistere*’ é manter-se fora do confinamento identitário . É fazer parte de um conjunto mais amplo. É comungar, e estar em “correspondência” com a alteridade, a do meio natural e social” (MAFFESOLI. 2007, p. 81).

A primeira peça/convite, a que simboliza a exposição, busca materializar o ‘*ex-sistere*’. Materializa mais do que outra coisa o *conhecimento comum* que determina a comunhão de ideias/ideais que dão forma a novos meios de “estar-junto”.

A segunda peça analisada traz na mão formada por dedos de diferentes cores/etnias a memória do outro. Retrata as fusões coletivas, a determinação pelo outro, no outro... Uma palma/raiz de cor escura que funciona como origem ou “começo de tudo” é matriz de onde saem, numa “ligação visceral”, dedos multicores, signos do hibridismo, do multiculturalismo...

A terceira imagem, a que constitui a “osmose com a alteridade”, materializa conceitos como religação, arcaico, tribalismo, deidade... e o sentimento de pertencer. É o retorno das tribos que os sustenta.

A repetição ou o ritmo próprios da redundância são, na quarta peça analisados. São signos característicos do marasmo da vida, do apagamento do outro, nada do que o “ritmo da vida”, conceituado por Maffesoli, permite. Tal ritmo, ao contrário da previsibilidade, sugere a interpenetração, permite a identidade pessoal a partir da identificação com o grupo determinado. É a

carência da ‘religação’ que se revela nessa imagem que *Coexistence* denuncia mais do que apresenta...

Na quinta imagem, “0,5m de coexistência”, a natureza dá o testemunho de hibridismo, do estar com o outro, lado a lado, que *Coexistence* adota. A sensibilidade ecológica constitui-se como tema e convoca ao compartilhamento... de afetos.

“Reencantamento do mundo”... não é outro o conceito de Maffesoli que a sexta peça analisada evoca. Reencantamento que empresta da filosofia chinesa duas forças complementares que compõem tudo o que existe - Yin Yang - e, do equilíbrio dinâmico entre elas, surge todo movimento e mutação do universo. É a “orientalização do mundo” que vem à baila nessa leitura.

Finalmente, a peça que fecha o bloco de análises é significativa à medida que funciona como a grande metáfora da exposição, bem como das idéias de Maffesoli. Terra/coração, símbolos universais que se entrecruzam e dão à idéia do con-viver ou coexistir uma nova roupagem, metaforizam o local onde se efetivam novas relações calcadas na reconciliação, novo símbolo do “estar em casa” e da comunicação lococentrada – território dos afetos. É o sentimento de pertencer que aqui encontra sua morada.

Neste ponto, trazemos de volta o *amor mundi*, conceito que abriu este pseudo “fechamento” da dissertação. “Pseudo” porque, na filosofia peirceana, nada está completamente acabado, o interpretante final é sempre uma busca... O signo não dá conta de abarcar o objeto por inteiro, não daria conta aqui também de dissecar todas as abordagens possíveis que a exposição pode permitir; ou, ainda que esse recorte que fizemos tivesse a pretensão de ser completo, incorreríamos no erro de dar ao signo, ou a nossa capacidade, poderes que ambos não têm... Mas voltando ao *amor mundi* da epígrafe, que se constitui, nas palavras de Maffesoli, no mais novo imaginário societal, ele anuncia a reconciliação que se torna a ordem do dia. O individualismo, a exclusão tornaram-se posturas de um outro momento, diferente deste que se delineia nesses novos tempos “pós-modernos”.

Enfim...esta exposição que se constitui como campanha de *propagare* a ideia de conviver, se dá como uma “aparição” que possibilita a manifestação da presença do outro....tal como o culto ao corpo como se manifesta em revistas especializadas – dietética, natureza, esporte, moda -; no espetáculo publicitário; em desfiles urbanos (passeatas do orgulho homossexual)....busca de um sentido comum cada vez mais atual. Processo comunicacional que, ao primar pelos aspectos qualitativos, ao estabelecer um jogo com “símbolos”, propicia as atualizações de qualidades de sentimento no leitor, tornando possível, provavelmente, leituras que se afastam daquelas já cristalizadas, instituídas, padronizadas, fazendo com que o diálogo com esses “símbolos” leve à percepção e, provavelmente, ao entendimento da vida como fenômeno estético – o “estar junto” – coexistir é se permitir e permitir o outro...

Encerramos com os versos de John Lennon (1971) que, cedidos por Yoko Ono, simbolizam *Coexistence*...

Imagine

Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people
Living life in peace
You may say i'm a dreamer
But i'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one
Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2001.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. São Paulo. Nova Fronteira, 1981.

COEXISTENCE: Exposição. Disponível em <<http://www.coexistencia.org.br>>. Acesso em 06 abr. 2007

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2001.

ETGAR, Raphie. Disponível em

<<http://www.coexistencia.org.br/coexistencia/visualizar.asp?id=331>> Acesso em 06 abr. 2007

LÉVINAS, EMMANUEL. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEDEIROS, Afonso. Veja no espelho. In SANTAELLA, L. ; NÖTH, W. Estudo Intercultural, Alemanha e Brasil, das relações entre palavra e imagem nas mídias. No prelo.

MUSEUM ON THE STEAM. Disponível em <<http://www.coexistence.art.museum>> Acesso em 06 abr. 2007

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1998.

NÖTH, Winfried. 2000. **Handbuch der semiotik**. Stuttgart: Metzler, 2000.

PEIXOTO, E. ; GOLOBOVANTE, M. C. **Comunicação e espaço urbano:** entrevista com o antropólogo francês Marc Augé. **E-compós**, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008

PEIRCE, C. S. **Collected Papers** of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958. 8v.

_____, **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê, 2004.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Cia. das letras, 2000.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, **Teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____, **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____, **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras. 2001.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídias**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANT'ANNA, Armando. **Propaganda: teoria, técnica e prática**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das letras, 2004.

SOUZA, Luciana C. P. **A trama entre palavra e imagem: matrizes, categorias, semiose**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2003.