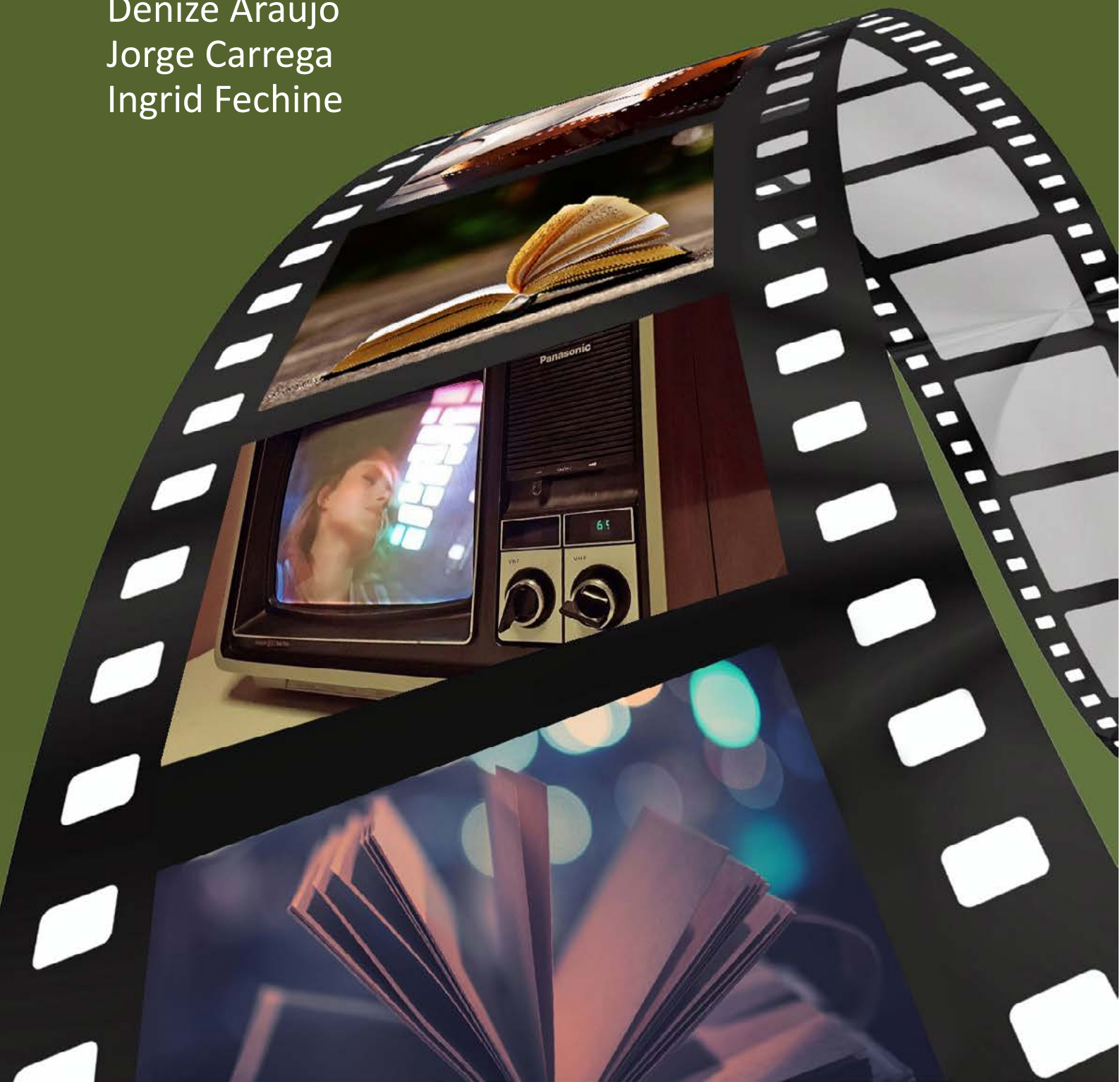
PERSPECTIVAS LUSO-BRASILEIRAS EM ARTES E COMUNICAÇÃO

Vol. 2

(Org.)
Denize Araujo
Jorge Carrega
Ingrid Fechine



Organizadores
Denize Araujo
Jorge Carrega
Ingrid Fechine

PERSPECTIVAS LUSO-BRASILEIRAS EM ARTES E COMUNICAÇÃO

Vol. 2

Uma edição do Grupo de Pesquisa "Comunicação, Memória e Cultura Popular" da UEPB- Universidade Estadual da Paraíba (Brasil) com a colaboração do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal) e o CIC – Grupo de Pesquisa "Comunicação, Imagem e Contemporaneidade" da UTP- Universidade Tuiuti do Paraná.

CONSELHO CIENTÍFICO

Doutora Teresa Araújo – Universidade Nova de Lisboa
Doutora Denize Araujo – Universidade Tuiuti do Paraná
Doutor José Bidarra – Universidade Aberta
Doutora Ioli Campos – Universidade Nova de Lisboa
Doutor Paulo Cunha – Universidade da Beira Interior
Doutora Ingrid Fechine – Universidade Estadual da Paraíba
Doutora Goretti Maria Sampaio de Freitas – Universidade Estadual da Paraíba
Doutora Irenilda de Souza Lima – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Doutor Paulo Munhoz – Universidade Tuiuti do Paraná
Doutora Robéria Nádia A. Nascimento – Universidade Estadual da Paraíba
Doutor Rodrigo Oliva – Universidade Paranaense
Doutor Wiliam Pianco – Universidade do Algarve
Doutor Pedro Cabral Santo - Universidade do Algarve
Doutor Bruno Silva – Universidade do Algarve
Doutora Fátima de Sousa Silva – Universidade de Coimbra
Doutora Ana Isabel Soares – Universidade do Algarve
Doutora Mirian Tavares – Universidade do Algarve
Doutor Vítor Tomé – Universidade do Algarve

ORGANIZAÇÃO

Denize Araujo | Jorge Carrega | Ingrid Fechine

Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação
Vol. 2

© 2019 **Copyright by Denize Araujo, Jorge Manuel Neves Carrega e Ingrid Fechine (Organizadores)**

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS PARA OS AUTORES:

Grupo de Pesquisa "Comunicação, Memória e Cultura Popular" da Universidade Estadual da Paraíba
Rua Baraúnas, nº: 351, Bairro Universitário, Campina Grande, CEP: 58429500
ingridfechine@yahoo.com.br

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve
FCHS-Universidade do Algarve, Campus de Gambelas, 8005-139 Faro
www.ciac.pt | secretaria.ualg@ciac.p

ISBN: 978-989-8859-68-6

Todas as fotos são da responsabilidade dos respectivos autores e editor.
Capa, composição, paginação e organização gráfica:
Elissama Vitor Barreto

SUMÁRIO

SUMÁRIO
APRESENTAÇÃO
Irenilda de Souza Lima | 8

INTRODUÇÃO
Denize Araújo, Jorge Carrega e Ingrid Fechine | 10

PARTE I: CINEMA

O COTIDIANO DA CRÍTICA DE CINEMA BRASILEIRA CENSURADA E A PERSEGUIÇÃO AOS CRÍTICOS
Margarida Maria Adamatti | 13

OS CINEJORNAIS COMO INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA NA DÉCADA DE 1930
Alvaro Eduardo Trigueiro Americano | 27

CONSTRUÇÕES DA IMAGEM: MECANISMOS DE TRANSMISSÃO DAS IMAGENS EM DOIS FILMES DE MANOEL DE OLIVEIRA – *DOURO, FAINA FLUVIAL* E *O PINTOR E A CIDADE*
Hugo Barreira | 41

1927-1935: CINEASTAS EUROPEUS NAS ORIGENS DO MANEIRISMO DE HOLLYWOOD
Jorge Manuel Neves Carrega e Mirian Estela Nogueira Tavares| 59

EXPERIMENTAÇÕES DO ROTEIRO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
Patrícia Dourado | 72

O DOGMA 95 COMO DISPOSITIVO FÍLMICO E OBJETO COMUNICACIONAL
Luis Fernando Severo | 85

A RELAÇÃO MIMÉTICA ENTRE O PÚBLICO E A IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: A INFLUÊNCIA DO CINE-TEATRO IRAPUÃ NOS PROCESSOS DE SOCIABILIDADE DA CIDADE DE ITORORÓ-BA
Clédson Luciano Miranda dos Santos | 97

RACIALIDADE, BRANQUITUDE E BRANQUEAMENTO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: *QUE HORAS ELA VOLTA?*, *AQUARIUS* E *O CRIME DA GÁVEA*
Marcello Messina, Cicero Dantas, Jeissyane Furtado, Lisânia Ghisi, Teresa Di Somma | *115*

PARTE II: ARTES E COMUNICAÇÃO

DA BIBLIOTECA BARROCA À EMERGÊNCIA DO SUJEITO: UMA LEITURA DO ROMANCE 'PIDIENDO UNA DAMA LA MEMORIA DE LOS LIBROS QUE EL AUTOR TENÍA EN SU CASA, SE LE ENVIÓ ESTA', DE D. FRANCISCO MANUEL DE MELO
Sandra Boto| 133

QUASE-*MEDIUM*: DA SUBVERSÃO À HIBRIDAÇÃO
Pedro Correia, Bruno Mendes da Silva e Mirian Tavares | 144

"MÁS VALE QUE NO TENGAS QUE ELEGIR": JOAQUÍN SABINA E A LINHA TÊNUE ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA
Josely Teixeira Carlos | 156

1867/8: A ODISSEIA SUBMARINA DE JULES VERNE
Ana Alexandra Seabra de Carvalho | 170

REDES, VOZES E RENDAS: JORNALISMO CULTURAL E ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO COMO INSTRUMENTOS DE DIVULGAÇÃO, DESENVOLVIMENTO E VISIBILIDADE DAS PRODUÇÕES DAS RENDEIRAS DA PARAÍBA
Ingrid Fechine e Elissama Barreto | 185

COMUNICAÇÃO, CULTURA E ESTÉTICA: A ERA PÓS-LIKE E AS RECORRENTES MUDANÇAS NAS CONFIGURAÇÕES SOCIAIS NA INTERNET
Lucas Guedes | 202

OS RUÍDOS DAS IMAGENS NO FILME "NATUREZA MORTA"
Eduarda Kuhnert | 214

ENTRE A PROSA E A POESIA: DIMENSÕES LITERÁRIAS
DO JORNALISMO DE REVISTAS
Robéria Nádia Araujo Nascimento e Emanuel Gomes de Oliveira | 230

NUANCES DO PROTAGONISMO FEMININO: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS TELEFICÇÕES *GABRIELA* E *TIETA*
Robéria Nádia Araujo Nascimento e Valtyennya Campos Pires | *242*

A ANTIGUIDADE GRECO-LATINA NA COMUNICAÇÃO E NA ARTE CONTEMPORÂNEAS – O EXEMPLO DAS "TRÊS GRAÇAS".
Adriana Freire Nogueira | 254

O DESEJO DE PRESENTIFICAR O PASSADO: AS OPERAÇÕES MEMORÁVEIS DE CULTURAS JUVENIS NA URBANIDADE DO SÉCULO XXI
Éverly Pegoraro | 271

IMAGENS INSURGENTES: A PLURIDIVERSIDADE DA ARTE DE MÁRIO VITÓRIA
Ana Carmem do Nascimento Silva e Vânia de Vasconcelos Gico | 286

CONSIDERAÇÕES SOBRE TECNOLOGIA E IDENTIDADE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
Fernando Artur de Souza| 300

PAISAGEM: UM RECURSO SEMIÓTICO
Tiago Cruz, Fernando Paulino e Mirian Tavares | 311

EDUCAÇÃO PARA A CIDADANIA DIGITAL E PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA:
UM PROJETO COMUNITÁRIO COM CRIANÇAS DO PRÉ-ESCOLAR
E 1º CICLO EM PORTUGAL
Vitor Tomé| 323

A ARTE EM CONEXÃO COM O REAL: APLICAÇÃO DA REALIDADE AUMENTADA NA CONTEMPORANEIDADE
Dilson Carneiro de Oliveira, Analaura Corradi e Luiza Elayne Correa Azevedo | 342

NOTAS BIOGRÁFICAS | 358

APRESENTAÇÃO

O livro *Perspectivas Luso-brasileiras em Artes e Comunicação – Vol. II*, é resultado do trabalho interinstitucional com articulação nacional e internacional. Essa obra afirma-se como um dos frutos das parcerias desenvolvidas no meio acadêmico entre o Grupo de Pesquisa "Comunicação, Memória e Cultura Popular" da UEPB –Universidade Estadual da Paraíba (Brasil), com a colaboração do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal) e o CIC – Grupo de Pesquisa "Comunicação, Imagem e Contemporaneidade" da UTP- Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil) que trouxe à culminância a presente edição, como uma obra cuja organização tem os nomes dos docentes pesquisadores Denize Araújo, Jorge Carrega e Ingrid Fechine.

O texto é instigante e apresenta uma amplitude de temas bem relacionados às abordagens em torno das áreas de comunicação em suas várias modalidades e aspecto polissêmico, o que faz convergir para o texto as questões contemporâneas e ao mesmo tempo associadas ao contexto geral no que se refere aos aspectos da história, memória, cultura popular, cinema e outras artes. Os vários textos nos presenteiam com análises e discursões críticas permeando em suas narrativas a consciência de que mesmo na sociedade impregnada das tecnologias, a comunicação é matéria prima que nos indica que na comunicação humana ou facilitada pelas máquinas haverá, sempre permeando nesse cenário, pessoas e vida em sociedade. No conjunto da obra, com direção de criticidade em seus conteúdos, trazem os elementos inerentes a busca por uma sociedade democrática que precisa discutir questões ligadas a gênero, geração, raça, ética, estética, educação digital, desenvolvimento e inclusão social, a partir da relação arte e comunicação.

Leitura fascinante, pelos assuntos abordados e pela demanda da sociedade por discuti-los e compreende-los. A linha narrativa nos remete a fazer uma retrospectiva e buscarmos no passado recente, o que se compreendia sobre comunicação e sua relação com a sociedade. As primeiras formulações teóricas em torno da comunicação, veiculadas entre 1960 e 1970, estavam muito diretamente ligadas às abordagens dos sistemas sociais e aos conceitos de psicologia de massa, e partiam da suposição de que um sistema de comunicação onipotente influía na vontade de receptores indefesos e desunidos socialmente. Essa concepção adquiriu uma conotação negativa ou como sinônimo de manipulação. Nesse livro, os trinta e

seis autores sistematizaram nos vinte e quatro artigos, os resultados das investigações em torno dos efeitos e das manifestações associadas as mais variadas concepções de arte e comunicação, de seus públicos e efeitos sociais, usos e apropriações.

A sociedade atual, vista de forma pós-moderna está mergulhada no universo imagético e digital, tendo como reflexo o modo de atuação dos sistemas interativos e virtuais, como produtoras de outras utilidades e sentidos. A partir dessa reflexão, encontramos no texto temas ligados a censura, à imagem fixa, como a fotografia e a imagem em movimento, sem deixar de contemplar, música, poesia e a prosa, analisados e o resultado são textos com conclusões que podem ser entendidos no sentido transdisciplinar. Vivemos a realidade onde prevalece turbilhões de informações e modos comunicativos que nos assediam no cotidiano. Do livro, ficou evidente que nesse contexto, emerge nos meios acadêmicos a necessidade de pesquisar e consequentemente a sistematizar esse momento histórico, social e político permeado pela comunicação. Momento que testemunhamos, como protagonistas e ao mesmo tempo observadores. Estamos meio perplexos, caminhamos juntos, mas não sabemos para onde vamos, qual nosso destino, enquanto sociedade. Pela velocidade com que tudo ocorre na sociedade em geral, parece que estamos numa infinita transição em todos recantos do mundo contemporâneo e vivemos realidades complexas.

O livro *Perspectivas Luso-brasileiras em Artes e Comunicação – Vol. II*, apresenta um panorama no qual queremos destacar que estes assuntos representam contribuições efetivas para as formulações de propostas de estudos, para formulações de políticas públicas, vinculados à compreensão da arte e da comunicação como áreas correlatas e de interesse social e educativo. As discussões sobre estas questões ultrapassam o ambiente do texto e nos remetem a vida em sociedade considerada, de forma simplificada, como a sociedade da informação e do conhecimento.

O conjunto da obra traz elementos críticos importantes que nos invoca a pensar em sua vocação educativa e problematizadora. Nesse sentido, podemos associar o conteúdo do texto ao pensamento comunicacional, dialógico e interacionista de Paulo Freire, quando afirmou que educação é comunicação, é diálogo na medida que não é transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores, que buscam a significação dos significados. A partir da inspiração em Paulo Freire, penso não sendo possível compreender a relação entre os organizadores do livro, os autores e autoras, fora do princípio cognoscitivo e comunicativo, de serem todos eternos sujeitos cognoscentes e educadores sociais.

Irenilda de Souza Lima – Professora Titular da UFRPE

Setembro de 2019

INTRODUÇÃO

O livro “Perspectivas luso-brasileiras em artes e comunicação” chega ao volume II. Esta publicação acadêmico-científica nasceu de uma parceria entre investigadores de Portugal e do Brasil, e foi organizada pelo Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular” da UEPB – Universidade Estadual da Paraíba (Brasil), o CIAC- Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e o CIC – Grupo de Pesquisa “Comunicação, Imagem e Contemporaneidade” da UTP - Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil).

O Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular”, criado em 2013 pela Professora Doutora Ingrid Fechine (UEPB), está cadastrado no Diretório de Grupos de pesquisa do CNPq. O Grupo objetiva desenvolver estudos que apoiem pesquisas na área de Comunicação (Jornalismo/ Assessoria de Comunicação/Mídia) e Cultura. Realizam-se pesquisas em torno dos saberes das Culturas populares, registrados na oralidade e na escritura, expressões da Memória Coletiva. Artesanato, rendeiras, rendas, cordel, funcionaram como primeiro centro de interesse de pesquisa, que vem sendo ampliado com os estudos de temáticas afins. O Grupo articula estudos junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le monde Lusophone, dirigido pela Professora Doutora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos da Université Paris Ouest Nanterre La Défense. A atuação concentra-se igualmente na interação com outros grupos de pesquisa que desenvolvem temáticas afins, estimulando as pesquisas na área, a disseminação das discussões e incentivando a organização de publicações.

Criado em 2008, como resultado da fusão do Centro de Investigação em Ciências da Comunicação e Artes (Universidade do Algarve) e do Centro de Investigação em Teatro e Cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL), o CIAC agrega também investigadores da Universidade Aberta e do Instituto Universitário da Maia. Atuando na área dos estudos artísticos, o CIAC assume um carácter interdisciplinar, desenvolvendo investigação na área dos estudos artísticos (artes, cinema, teatro) e comunicação, e encontra-se organizado em três linhas fundamentais:

• Arquivos e memória – Compreende a produção de plataformas digitais, interligadas à plataforma base do centro, que acolhem o resultado dos

projetos desenvolvidos nas diversas linhas de investigação no intuito de promover a circulação e difusão dos conteúdos de arquivos materiais pré-existentes, por um lado e por outro a criação de arquivos de raiz utilizando as tecnologias dos new media.

• Criação de Artefactos Digitais – Esta diretriz é voltada para a produção de artefactos digitais que promovem a interligação entre as artes e as tecnologias, sendo que parte dos produtos aqui desenvolvidos são resultado de projetos cuja matriz encontra-se nos cursos de formação avançada acolhidos pelo CIAC. A produção de artefactos digitais está intimamente relacionada à ideia geral de produção de arquivos e da preservação da memória, sobretudo no que diz respeito ao património imaterial.

• Literacias - Investigação fundamental ou aplicada sobre mecanismos de apropriação de princípios, técnicas/métodos, códigos/convenções próprios das Artes ou dos Media, em contextos diferenciados.

O CIC- Grupo de Pesquisa "Comunicação, Imagem e Contemporaneidade" pertence à Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiut do Paraná - UTP. O GP CIC foi criado em 2001, pela pesquisadora Professora Doutora Denize Araujo, e está registrado no Diretório de Grupos de pesquisa do CNPq. O objetivo do GP CIC é investigar o desenvolvimento histórico da imagem em movimento, assim como pesquisar as tendências mais recentes do Cinema e Audiovisual.

A publicação é composta de artigos na área da comunicação, produzidos por trinta e seis investigadores de diversas instituições portuguesas e brasileiras. Optamos por estruturar o e-book "Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação. Vol 2", em duas partes. A primeira, traz oito trabalhos dedicados a investigação sobre cinema. E, a segunda parte, conta com dezesseis artigos que percorrem reflexões em torno das artes e comunicação.

Esperamos que esta publicação contribua para o debate sobre as diversas questões relacionadas com os estudos de imagem, roteiro e construções cinematográficas, assim como a investigação em literatura, artes, cultura, fotografia e jornalismo.

Denize Araújo
Jorge Carrega
Ingrid Fechine

Setembro de 2019

PARTE I: CINEMA

O COTIDIANO DA CRÍTICA DE CINEMA BRASILEIRA CENSURADA E A PERSEGUIÇÃO AOS CRÍTICOS

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos[1]

Resumo: Se a censura ao jornalismo durante o regime militar brasileiro constitui um objeto canônico para o campo de pesquisa em comunicação, a perseguição política e o dia a dia dos críticos de cinema não tiveram o mesmo destaque. Analisamos a censura à crítica de cinema do semanário alternativo *Opinião* (1972-1977), que foi o mais importante jornal de base política da imprensa alternativa, e também um dos mais censurados. É exatamente do exercício cotidiano da crítica de cinema frente à censura, e dos relatos das intempéries sofridas por importantes críticos brasileiros, que localizamos as maneiras de conviver com a repressão. Do histórico dessas perseguições, procuramos repensar categorias explicativas para os diferentes graus de intervenção aos artigos.

Palavras-chave: crítica de cinema, censura, imprensa alternativa.

Abstract: If censorship to journalism during the Brazilian military regime constitutes a canonical object for the field of communication research, the political persecution and day-by-day of the movie critics didn't have the same highlight. We analyzed the censored criticism of alternative newspaper *Opinião* (1972-1977), which was the most important political newspaper of underground press, and also one of the most vetoed. It is exactly in the daily practice of film criticism facing censorship, and in the reports of persecution suffered by important Brazilian critics, that we find the possible ways of dealing with repression. From the historical chase, we try to rethink explanatory categories for different degrees of intervention to the articles.

Keywords: movie critic, censorship, underground press.

1 Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado na UFSCar, onde é também Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PNPD/CAPES). Integra o comitê editorial da revista *Significação* e tem sua pesquisa de Pós-Doutorado vinculada ao InterMIdia Project (UFSCar/UoR). Participa dos grupos de pesquisa Cine&Arte, Cinemídia e História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Email: mmadamatti@hotmail.com

O regime militar brasileiro (1964-1985) levou a imprensa, de um modo geral, a um período de intensa luta contra a censura, tema este bem documentado pela historiografia [2]. Se o espaço crítico nos grandes veículos era cada vez mais escasso por causa da presença dos censores, jornalistas, perseguidos políticos e intelectuais agruparam-se na imprensa alternativa, que nasceu como local de oposição possível ao contexto repressivo. Contudo, exatamente por causa desse enfrentamento explícito, esses jornais tornaram-se ainda mais censurados, resultando muitas vezes em episódios de prisões e atentados à bomba[3].

Se o universo da censura à crítica de cinema durante o regime militar permanece como tema em aberto, compor um panorama completo torna-se um grande desafio à pesquisa. Concentramos nosso estudo no semanário *Opinião* (1972-1977), o mais importante veículo de base política da imprensa alternativa (Kucinski, 1991), e um dos mais mutilados pela censura. Entre diversos cortes, apreensões, prisões aos dirigentes e aos editores, uma ameaça de morte ao proprietário, e um atentado à bomba, o semanário de Fernando Gasparian teve cinco mil páginas vetadas ou cem mil laudas, em quase cinco anos de existência. Na área de cinema, o jornal possuía uma equipe de colaboradores de prestígio, como Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Gustavo Dahl, José Carlos Avellar e Marcos Ribas de Faria. Outros como Clóvis Marques estavam no início da carreira. Realizamos entrevistas com os colaboradores frequentes da seção de cinema do jornal [4], com a exceção de dois articulistas falecidos, Gustavo Dahl e Carlos Frederico. A pesquisa envolveu também a coleta dos depoimentos dos editores de cultura do *Opinião*, Júlio César Montenegro Bastos, e o já citado Sérgio Augusto. Através da revisão bibliográfica, do acesso às fontes documentais e desses relatos, narramos como era o dia a dia da seção de cinema frente à censura, com foco no histórico e nas perseguições sofridas pelos colaboradores, por causa do exercício da profissão. A partir do agrupamento dos críticos em duas esferas de atuação política, procuramos compreender porque determinadas figuras sofreram com maiores vetos aos artigos.

O próprio foco da pesquisa traz desafios. Como lidar com os relatos dos jornalistas para entender o peso da censura sobre o exercício diário da crítica de cinema? Como reconstituir histórias ocorridas há mais de quarenta anos, trazidas pelos fios da memória? Se os exemplos narrados não foram tão numerosos, mais profícuo foi o tra-

2 Ver: Marconi (1980), Sodré (1998), Jorge (1987), Aquino (1999), Carneiro (2002), Kucinski (1991), Chinem (1995), Smith (2000).

3 Em 1968, o jornal O *Estado de S.Paulo* sofreu com um atentado à bomba. Quase no final do regime militar, em 1981, *A Tribuna da Imprensa* recebeu homens armados, que puseram fogo no prédio e incendiaram o parque gráfico. Como se vê, esse tipo de ato criminoso ocorria nos jornais da grande imprensa, na imprensa alternativa, como no *Pasquim* e no *Opinião*, mas também nas bancas de jornais. As prisões aos jornalistas foram constantes durante todo o período militar, sendo que a mais grave foi o assassinato do jornalista da TV Cultura, Vladimir Herzog, morto em 1975 por causa das torturas, um dia após sua prisão ilegal. Para maiores detalhes ver Chinem (1995), Jorge (1987) e Kucinski (1991).

4 As informações biográficas sobre os críticos de cinema e as declarações deles citadas ao longo desse texto pertencem às entrevistas que realizei entre 2014-2015.

balho concomitante entre as entrevistas e a análise dos textos do jornal, porque nem sempre as informações obtidas são passíveis de comprovação apenas por uma dessas fontes. O trajeto ainda teve de lidar com os silêncios, os dados perdidos na memória e as informações subentendidas, em torno de problemas com a chefia dos jornais. Portanto, este artigo constrói-se como relato dessas dificuldades para repensar o acesso aos materiais existentes, e a necessidade de articular formas de análise concomitantes, entre uma memória da resistência e o estudo interno dos textos.

Algumas dificuldades ampliaram horizontes para novos recortes de pesquisa. As entrevistas com os colaboradores de *Opinião* revelaram um panorama ampliado sobre o exercício da crítica de cinema censurada nos anos setenta, porque muitos jornalistas escreviam em mais de um veículo da imprensa. Entre os dados que continuam em aberto, o foco escolhido não permitiu comprovar dados numéricos sobre a intervenção censória. Sobre a indagação se a seção de cinema era muito vetada, a resposta dos críticos foi negativa. Segundo eles, os textos sobre os filmes eram menos censurados que os artigos sobre teatro ou política. A afirmação abre novas dúvidas sobre a razão da maior proibição aos artigos de teatro. Embora nosso foco não tenha sido quantitativo, é possível obter alguns dados numéricos sobre a imprensa através de Maria Aparecida de Aquino (1999). A autora comparou dois jornais muito censurados, o tradicional *O Estado de S.Paulo* e o jornal alternativo *Movimento,* que nasceu a partir de um racha exatamente do *Opinião.* Aquino comprovou que a imprensa alternativa sofria com maiores proibições do que a grande imprensa, em todas as editorias, exatamente por sua postura de maior enfrentamento. Contudo, se as imposições da censura nem sempre estão localizadas na quantidade de material vetado, procuramos pelas motivações dos censores através das entrevistas realizadas com os críticos, e por meio da análise do material publicado. Sem acesso aos critérios adotados pelos censores na área de cinema, nesse momento, muitas informações importantes vieram da análise das fontes e dos depoimentos, fundamentais para a escrita dessa história. Mas além da distância temporal na memória coletiva, nem sempre as entrevistas possibilitaram comprovar as razões da censura.

Uma das nossas primeiras indagações era descobrir como os críticos obtinham acesso ao nome dos filmes vetados. Em geral, as listas com as proibições da censura chegavam às redações através de telefonemas anônimos ou de bilhetes entregues pelos policiais (Marconi, 1980). Contudo, as listas não contemplam as restrições ao cinema. Além disso, a censura dependia do tipo de intervenção em cada órgão da imprensa. Se alguns jornais receberam essas listas, outros conviveram com um censor interno dentro da redação. A situação piorou após o Ato Institucional Número 5 (AI-5/ dez. 1968), quando determinados órgãos da imprensa foram obrigados a enviar todos seus artigos, com grande antecedência, para apreciação da censura federal, em Brasília. No *Opinião,* por exemplo, o processo de censura prévia ocasionava enormes custos, atrasos nas edições e a publicação de informações desatualizadas. É importante

lembrar que não havia uma regra única na ação da censura. Enquanto o *Estado de S.Paulo* teve um censor interno na redação entre 1972 até 1975 (Aquino, 1999), o *Opinião* começou a enfrentar censura prévia três meses após seu lançamento, em janeiro de 1973, até seu fim, em abril de 1977.

Entre os críticos entrevistados, apenas José Carlos Avellar realçou o contato com as listas de proibições da censura. A lembrança não diz respeito à leitura dos cortes impostos pela censura prévia, como ocorria no *Opinião* [5]*,* mas à fase dos bilhetinhos com o nome das obras vetadas. Em seu livro sobre a história dos filmes censurados no Brasil, Inimá Simões (1999: p. 148-152) afirma que Glauber Rocha e Jean-Luc Godard estavam sob a mira constante da censura. Esse dado pode ser estendido à crítica de cinema, porque há realmente escassas menções à obra desses dois cineastas.

Nas entrevistas realizadas, os críticos explicaram que, em geral, não tentavam citar o nome das obras proibidas. Segundo Sérgio Augusto, era preciso ter muita cautela, transmitindo informações apenas de maneira indireta. No *Opinião,* duas dessas tentativas deram certo. Dessa forma, os leitores puderam ter acesso à lista dos filmes proibidos. Enquanto isso, certa vez, José Carlos Avellar, seu colega do *Jornal do Brasil,* adotou uma solução mais ousada e indireta, ao incluir o nome das obras vetadas numa listagem com os melhores filmes do ano. Se a matéria foi publicada, o órgão censor abriu uma queixa contra ele para a direção do *JB*.

Se nossas indagações principais giravam em torno das estratégias dos críticos para enfrentar o órgão censor, as entrevistas revelaram como a censura afetava o imaginário dos articulistas. Clóvis Marques realçou o quanto estava mais preocupado com a interdição de seu nome do que com os filmes proibidos. Como forma de proteção pessoal, ele escrevia os artigos com metáforas e alusões, encarregadas de tornar os textos mais elípticos. Se o depoimento demonstrou a ação do peso censório sobre o dia a dia dos críticos, outros relatos surpreenderam porque nem sempre a censura era levada em conta no formato dos artigos. Para José Carlos Avellar, o impedimento imposto pelo órgão censor não se transformou num critério, nem interferiu no seu processo de criação. Como todo repórter tinha uma matéria vetada em sua carreira, no dia a dia, ele não se preocupava com a forma textual diante da censura. Isto é, a presença do órgão censor fazia parte diária do trabalho. Segundo Avellar, não havia um conjunto de regras adotadas por todos os críticos. Da mesma forma, o critério da censura era ambivalente. Durante o Festival de Brasília, um censor convidou o júri e os jornalistas, entre eles Avellar, para assistir ao filme proibido *Emmanuelle* (1974), de

5 No *Opinião,* esse processo era muito caro. A edição do jornal era enviada por avião do Rio de Janeiro para a capital federal. O semanário contratou um responsável para retirar o material em Brasília e transmitir toda lista de cortes por telefone à redação, incluindo textos, ilustrações, charges, manchetes e até a coluna de xadrez. Segundo o secretário de redação do jornal, Tônico Ferreira (Azevedo, 2011), a equipe permanecia muito tensa durante a leitura das proibições, porque ao menor erro, toda a edição poderia ser apreendida. Nas entrevistas, os críticos de cinema do *Opinião* não mencionaram a leitura dos itens proibidos pela censura prévia, provavelmente porque não participassem da fase final de edição.

Just Jaeckin, justamente na cabine da censura. O episódio provou para o crítico que não havia uma única regra para lidar com as proibições da Polícia Federal.

Se os critérios da censura à crítica de cinema não tinham uma regra definida, trazemos alguns artigos do *Opinião*, que conseguiram trazer informações importantes aos leitores através da forma jornalística. Por exemplo, em 1975, o semanário de Fernando Gasparian informou ao público sobre a criação do Conselho Superior de Censura (CSC). O governo queria regulamentar o organismo como um espaço de recurso aos artistas. Mas a proposta causou uma divisão entre os pares. Evitando a polêmica, e uma possível intervenção censória, o jornal declarou que era cedo para avaliar a iniciativa estatal [6]. Dessa forma, a informação foi transmitida aos leitores, mas sem a necessidade de o veículo posicionar-se diretamente. Através da estrutura do texto, o semanário pôde trazer o informe. Os comentários dos intelectuais sobre o assunto chegavam aos leitores através de uma matéria opinativa, baseada nas versões de terceiros. Era dessa forma que se procurava evitar a responsabilidade do dizer. Com esse intuito em mente, o jornal balanceou as informações de artistas e intelectuais contrários e a favor da criação do Conselho Superior de Censura. Enquanto Nelson Werneck Sodré declarou não admitir "em hipótese alguma" a censura, por exemplo, Arnaldo Jabor tomou outro rumo. Não respondeu à pergunta feita e inverteu o alvo [7]. Segundo o cineasta, o veto deveria existir para reprimir a "desconfiguração cultural e moral causada no público brasileiro pelos filmes estrangeiros". Graças a essa estratégia, o jornal transmitiu mais de uma forma de refletir sobre a notícia, sem precisar explicitar seu pensamento.

Mesmo com a censura mutiladora sobre o jornal de Gasparian, o cinemanovista [8] Gustavo Dahl conseguiu citar o sistema censório na própria manchete: "Censura e Cultura". Os dois artigos da série podem ser tomados como um exemplo de subterfúgio lacunar, entre a resistência e o suposto elogio ao regime militar. Para debater a própria censura, Dahl adotou o tom ensaístico. A argumentação era construída de maneira problematizante, com o intuito de impedir a proibição do texto. Procurando se eximir da responsabilidade do dizer, o crítico declarava, logo no início do artigo, que seu objetivo não era discutir a censura, mas sua ligação com a cultura [9]. Sem questionar a validez da Lei de Segurança Nacional, ele não se furtava a fazer a resistência na mesma zona discursiva, através do implícito e do teor de absurdo da afirmação. Se,

6 *A criação do Conselho Superior de Censura. Opinião,* n. 118, p. 4, 07 fev. 1974.

7 *O que pensam os intelectuais. Opinião*, n. 118, p. 5, 07 fev. 1975.

8 O Cinema Novo alcançou imensa repercussão e prestígio dentro e fora do Brasil, tendo como ápice o período entre o início dos anos 1960 até o começo da década seguinte. Se as obras não possuem uma estética homogênea, por causa das variações atreladas ao estilo de cada diretor, cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirzsman e Paulo César Saraceni, procuravam abordar os problemas sociais do Brasil, vendo o cinema como uma ferramenta de mudanças sociais. Sem muitos recursos financeiros, mas com a máxima "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", eles procuraram tematizar o subdesenvolvimento do país através das lentes do cinema moderno.

9 Dahl, Gustavo. *Censura e Cultura I. Opinião*. n. 124, p. 22, 21 mar. 1975.

num primeiro momento, o crítico parecia não contestar a censura ao declarar: [ela é] "antes de tudo policial naquilo que a palavra tem de mais indiscutível, isto é, se refere à ordem pública, preocupação e função do Estado", a continuação previa uma leitura irônica. "Quando proíbe ou corta, baseada na mesma fonte de direito que permite o uso de armas pelos policiais ou fecha com grades as prisões: a meta é a defesa da sociedade como um todo, a repressão: aos que estejam fora da lei". O trecho é tipicamente uma zona discursiva de significações mistas, que pode ser lido de diferentes formas, tanto por um censor, quanto por um integrante de esquerda. O segundo artigo de Gustavo Dahl trouxe como ilustração um olho rodeado por uma mão de animal com enormes unhas [10]. Ao mesmo tempo, Dahl trazia um discurso conciliador, mas expressava um viés irônico de resistência, quando dizia: se todos têm a "utopia de um Brasil melhor", resta definir, "se do ponto de vista da censura, do poder, do estado, a cultura tem alguma contribuição a dar para tornar esta utopia possível".

O exemplo acima ilustra não só uma estratégia para liberar um artigo na censura, mas também os critérios editoriais do *Opinião* para os colaboradores que decidissem enviar textos com teor de "enfrentamento direto" ao órgão censor ou ao regime militar. Quando o editor de cultura, Sérgio Augusto, leu a matéria de Dahl, percebeu um tom de "afronta à censura". Então, sugeriu que o crítico tomasse cuidado, porque as restrições da polícia federal ao jornal eram muito fortes. Havia um posicionamento do veículo para esses episódios, que implicava numa leitura prévia do editor. Geralmente, em caso de censura, o colaborador recebia o pagamento pelo texto, porque não tinha culpa pela interdição. Porém, quando o artigo apresentava um conteúdo com grande chance de ser vetado, o colaborador não ganharia pelo trabalho. Em entrevista, Sérgio Augusto relembrou: "há determinados artigos que a gente sabe que não vão passar", quando existe um teor de "provocação" na linha argumentativa. Mesmo com esse aviso, Dahl quis enviar o material para a censura. Para a surpresa geral, as duas matérias não receberam um corte sequer. Na raiz dessa liberação, estava a capacidade de articular, ao mesmo tempo, o discurso estatal e o da resistência, problematizando os limites do dizer na ligação com o Estado. Posteriormente, a primeira parte do texto foi publicada na Itália [11]. Por causa da liberação, Dahl compôs mais de um artigo para a série "Censura e Cinema". Mas Sérgio Augusto não viu uma contribuição nova no conteúdo, em termos de qualidade. Relembrando a história, ele disse: "eu, de alguma forma, o censurei, a palavra é um pouco forte". Como a série não dizia nada de novo realmente, Augusto decidiu encerrar a publicação. O ex-editor não se recorda qual foi a razão para Dahl sair do jornal, mas pouco tempo depois, ele foi trabalhar na Embrafilme, primeiro como assessor do presidente Roberto Farias, e depois como diretor do setor de distribuição. Segundo Augusto, os artigos de Dahl no *Opinião* já continham uma plataforma

10 Dahl, Gustavo. *Censura e cultura II. Opinião.* n. 125, p. 24, 28 mar. 1975.

11 Dahl, Gustavo. *Censura e Cultura*. In: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 11, 1975. Il Cinema Novo Brasiliani. 1º Testi e documenti. Pesaro, 1975. Quaderno Informativo, 64. p. 211-116. Trata-se da primeira parte do artigo *Censura e Cultura I* (n. 124).

de ação para o cinema brasileiro, que ele colocou em prática na estatal.

Procurando pelas razões da censura aos textos, as entrevistas elucidaram como o nome do colunista poderia ser um critério de veto. Esse tipo de informação aponta para a participação política dos críticos em esferas acima do exercício da imprensa, possibilitando repensar como determinadas trajetórias aumentavam as chances de intervenção aos artigos. Se essas informações nem sempre estão presentes nos textos, elas demonstram como a história da resistência dos críticos de cinema deve integrar, de maneira concomitante, informações sobre a situação política de seus articulistas, além da análise dos textos publicados. Por causa disso, a pesquisa sobre a censura à crítica de cinema deve incorporar os relatos dessas perseguições. Se esse tipo de estudo comparativo não foi tema de um trabalho extenso, Jean-Claude Bernardet foi um dos críticos de cinema mais perseguidos pelo regime militar [12]. Desde o primeiro dia do golpe militar de 1964, a ditadura deu fim ao trabalho realizado por ele na Cinemateca Brasileira e no jornal Última *Hora*. O crítico era procurado também na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e no Teatro de Arena, porque participava de uma célula do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na época, ele era visto pela polícia como uma ponte entre o Partido Comunista Francês e o nacional. Avisado por terceiros da prisão iminente, Bernardet teve de ficar entre dois a três meses no mato para não ser preso. Quando voltou à cidade, seu nome não podia constar nos créditos dos filmes de João Batista de Andrade, porque muitas vezes os recursos financeiros vinham de comissões estaduais. Sob uma ameaça de denúncia, a partir da Lei de Segurança Nacional, Bernardet teve de recomeçar tudo de novo.

Jean-Claude Bernardet sofreu uma série de reveses políticos durante o regime militar, não só como crítico de cinema, mas também como pesquisador e docente. Um novo episódio de cerceamento ocorreu quando ele escrevia sua dissertação na Universidade de Brasília, sob a orientação de Paulo Emilio Salles Gomes, do qual era assistente (Souza, 2002). Em 1965, após a invasão do campus pelos militares, todos os professores pediram demissão. Por causa disso, Bernardet foi impedido de defender seu mestrado, além de perder o emprego de docente. Contudo, o maior impedimento estava por vir. Em abril de 1969, Bernardet foi aposentado do cargo de professor da Universidade de São Paulo, junto com mais 23 docentes, que exerciam alguma forma de liderança acadêmica. O evento ocorreu por decreto presidencial do general Costa e Silva, em decorrência do AI-5. A perseguição política proibia o exercício de qualquer atividade remunerada com dinheiro público. Empenhando-se na oposição ao regime militar, Bernardet passou a colaborar em vários jornais da imprensa alternativa. Mas antes mesmo do lançamento do *Opinião,* o nome dele era vigiado de perto pelo Departamento de Segurança e Informação (DSI). Junto com os principais dirigentes

12 Paulo Emilio Salles Gomes sofreu danos semelhantes. Enfrentou ameaças de cassação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo por causa do regime militar e teve interrompida sua colaboração no jornal *Gazeta* e no *Jornal da Tarde.* Ver Souza (2002).

do semanário, Bernardet era acusado de possuir vínculos com o Partido Comunista Brasileiro e de "divulgar propaganda subversiva" [13]. Isso porque o regime militar via o semanário de Fernando Gasparian como um veículo de difusão de "notórios comunistas não estruturados".

Para a diretoria do *Opinião,* a participação de Jean-Claude Bernardet na equipe do jornal revelou a existência de mais um critério da censura federal. A proibição não envolvia somente o conteúdo dos textos, o nome dos cineastas ou dos filmes vetados, como eles estavam acostumados, mas o histórico do colunista. A partir do final de 1973, todos os artigos de Jean-Claude Bernardet eram vetados. Não havia nada no conteúdo que justificasse a proibição. A solução adotada foi tomar um tom ainda mais ameno, mas mesmo assim os textos não eram aprovados. Depois de um mês, numa reunião com o editor-chefe, Raimundo Pereira, e com o editor de cultura, Júlio César Montenegro, os três perceberam que a censura não ocorria por causa do conteúdo dos artigos, mas pelo nome de Bernardet. A partir daquele momento, o articulista passou a assinar Carlos Murao por quase um ano, até meados de 1974. O nome falso garantia a liberação integral, até dos textos mais críticos.

Essa não foi a primeira vez que Bernardet teve que usar pseudônimos. Por exemplo, no *Diário de São Paulo*, ele assinava como Álvaro Ferreira. Entre os críticos de cinema do *Opinião,* Jean-Claude Bernardet foi de longe o mais perseguido. Essa informação demonstra como a censura à seção de cinema podia não ser muito extensa do ponto de vista numérico, mas tentava impedir o acesso dos leitores ao pensamento crítico de importantes intelectuais brasileiros. Nesse sentido, boa parte da história da censura à crítica de cinema pode ser narrada através da repressão aos seus colaboradores. No *Opinião,* por exemplo, um dos nomes mais censurados da seção cultural era o do crítico teatral comunista Fernando Peixoto. Como editor de teatro do jornal, muitas vezes seu artigos só eram liberados quando reapresentados com o nome de Andrea Sarti, pseudônimo retirado do livro *A vida de Galileu*, de Bertold Brecht.

Essa série de cerceamentos aos textos tinha implicações na vida pessoal dos críticos, levando Bernardet, por exemplo, a enfrentar muitas dificuldades financeiras. O salário como crítico de cinema do *Opinião* não dava para viver; era um "arrocho total", explicou Bernardet em entrevista. Ele não tinha onde morar porque não havia dinheiro suficiente. Nas pensões e albergues no Rio de Janeiro, o crítico enfrentava riscos de todos os tipos. Eu vivi na "lama, em cubículos desse tamanho [*de uma cama*]. (...) Não tinha dinheiro nenhum". Nesses albergues, não havia um quarto propriamente. A cama ficava envolta por grades de ferro. Bernardet tinha de se trancar nesse pequeno espaço para não sofrer com violência e roubo. "Eu não me queixo disso, absolutamente, era um momento de luta", relembra o crítico e professor de cinema.

13 Há vários documentos da censura contra *Opinião* no site *Memórias Reveladas* do Arquivo Nacional. O processo citado aqui é o seguinte: Processo DSI/MJ n. 01.022 e Processo Secom n. 54.414. http: na.gov.br/mr/Multinivel?Exibe_Pesquisa.asp?v_CodReferencia_ID=41201 (data de consulta: 09 abr. 2014).

Se a perseguição política a Bernardet fechou algumas portas, outras abriram-se pelas mesmas razões. A sobrevivência material dele era garantida pelos seminários ministrados no Instituto Goethe, em várias cidades brasileiras. Os cursos eram organizados nos consulados e nas dependências do instituto, por se tratar de um território neutro e difícil para a polícia invadir. Mesmo assim os seminários causaram não só uma enorme repercussão, mas também problemas policiais aos responsáveis. "O Goethe fez a cultura de resistência, o que não era fácil", completa o crítico. Tudo isso até 1978, quando o nome de Bernardet foi vetado pela embaixada alemã. A situação dele só melhorou mesmo com a Anistia em 1979, quando ele pôde, enfim, retornar à Universidade como docente.

Bernardet não foi o único crítico de cinema do *Opinião* a enfrentar problemas com o órgão censor. Entre os articulistas entrevistados, os que mais narraram as vicissitudes sofridas com a censura foram José Carlos Avellar e Sérgio Augusto. Diferente de Bernardet, os problemas dos dois jornalistas com a censura não vieram de um posicionamento político explícito. Nos anos setenta, Sérgio Augusto escrevia para três jornais censurados, o *Jornal do Brasil, O Pasquim* e *Opinião.* Sem ter filiação política, ele foi preso em 1972, quando acompanhava dois colegas de redação numa entrevista. A equipe ficou na delegacia até tarde da noite, porque não tinha a documentação do carro. Foi então que Sérgio Augusto resolveu reclamar, porque não pesava contra ele nenhuma queixa. Como justificativa à prisão, o policial citou a existência de um dossiê com artigos dele do *Jornal do Brasil*. Augusto também era acusado de assinar o manifesto pela libertação dos "Oito do Glória" [14], e de organizar em 1967 um debate sobre *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, quando o filme foi liberado. A ficha aumentou quando o crítico escreveu a reportagem "Mar de Lama" para o alternativo *Pasquim,* fazendo comentários negativos ao ministro da Fazenda, Delfim Neto, a partir de matérias já publicadas na imprensa. Se o texto foi liberado pela censura, Augusto foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional por "difamar" o ministro. Ele só foi inocentado pela Justiça com a Anistia, em 1979.

Os problemas com a censura também foram comuns na trajetória do colega do *JB*, José Carlos Avellar, tanto em sua atuação como jornalista, ou como fotógrafo. Depois de assinar a direção de fotografia do filme *Manhã cinzenta* (1968) de Olney São Paulo, Avellar foi processado junto com toda a equipe. Ele teve que prestar depoimento, mas não foi preso, como aconteceu com o cineasta. Enquanto isso, como jornalista, vários textos de Avellar no *JB* foram motivo de queixa direta do órgão censor, tais como *A classe operária vai ao paraíso* (1971) de Elio Petri, *O processo* (1962) de Orson Welles e *A queda* (1978) de Ruy Guerra. E foi a própria ação censória que, de alguma forma, o aproximou de um nicho da resistência na área do jornalismo, através

14 Trata-se do protesto solicitando o fim da ditadura, realizado por um grupo composto por intelectuais, políticos e jornalistas, na frente do Hotel Glória, durante a Segunda Conferência da OEA (Organização dos Estados Americanos), no Rio de Janeiro.

da imprensa alternativa. Quando a censura abria reclamações formais contra Avellar para a direção do jornal, ele recebia ordens de não repetir as estratégias. Como punição, era afastado da função de crítico por alguns meses. Permanecia apenas em atividades internas do *JB*. Nesse contexto, a imprensa alternativa surgiu para Avellar, e também para outros críticos entrevistados, como local de grande liberdade na relação com a chefia. Atritos desse tipo aproximaram Avellar do jornal *Opinião*, e depois do *Movimento.* Por exemplo, havia uma proibição à imprensa de citar os contratos de risco da Petrobrás. Para tocar no assunto proibido, Avellar comparou o enredo de um filme estrangeiro recém-lançado com a situação política do país. A trama girava em torno de um contrato feito com um assassino [15]. Sem aprofundar o aspecto político, o articulista realizou um paralelo entre um pacto de risco no filme e as operações econômicas da estatal brasileira. Se o viés político ficava subentendido, era possível traçar uma leitura sobre o período. O texto gerou desentendimentos com a chefia. Por causa dele, Avellar tornou-se crítico do *Movimento.*

Não foi só José Carlos Avellar e Sérgio Augusto que colaboraram ao mesmo tempo no *JB* e no *Opinião,* mas também Marcos Ribas de Faria e Clóvis Marques. Este último, na época era estudante de jornalismo. Faria foi levado ao *Opinião* pelo colega de *JB,* Argemiro Ferreira, que se tornou editor-chefe do *Opinião.* Mas a participação política desses dois críticos foi bem diferente. Faria teve uma rápida passagem de três meses pela Ação Popular (AP) [16], mas sua entrada significou mais uma oposição à família, como "algo romântico de garoto". "Nunca fui atuante político", explica o crítico, mas ele sabia que ao trabalhar em *Opinião* "entraria para o índex". Diferente da maioria dos colegas do semanário*,* a luta contra a ditadura não era o objetivo de Faria, o que causava muito espanto na redação do jornal. Enquanto isso, Clóvis Marques relembra o medo do contexto político sobre seu trabalho. Por causa disso, seus textos tomavam a forma de um diálogo internalizado com um "militar fantasmagórico de direita". "Escrevíamos sabendo que estávamos sendo observados", relembra o jornalista. Cinéfilo, ele era um "marxista livresco de biblioteca", mas de uma esquerda "alienada" na vida de cinema. Alguém "sem engajamento", sintetiza Marques.

Entre Marcos Ribas de Faria, Clóvis Marques e Sérgio Augusto existe um posicionamento comum sobre o papel da crítica de cinema na resistência, que os separa dos demais colaboradores da mesma seção. Nas entrevistas, apenas os três não relacionaram sua entrada na imprensa alternativa como um trabalho motivado pela oposição ao regime militar. Faria, Marques e Augusto usaram as mesmas palavras para definir o "interesse" em participar de um "projeto interessante de jornalismo". Essa perspectiva explica melhor, por exemplo, a saída de Augusto do *Opinião.* Quando o proprietário Fernando Gasparian decidiu diminuir mais ainda os salários que já estavam

15 Informação disponibilizada por José Carlos Avellar à autora (ADAMATTI, 2015).

16 A Ação Popular (AP) formou-se a partir da Juventude Universitária Católica (JUC). Em 1965, a organização clandestina optou pela Luta Armada, e em 1973, uniu-se ao PC do B (Partido Comunista do Brasil).

muito abaixo do mercado, Augusto encontrou seu limite, afinal tinha contas a pagar. Foi nesse contexto, que Gasparian chamou de volta os "engajados", como diz o editor de cultura Júlio César Montenegro. Esse grupo aceitava receber uma remuneração baixíssima [17], porque via o espaço do jornal como parte da luta contra a ditadura. A terminologia atual sobre o "projeto interessante de jornalismo" demonstra que nem sempre a participação dos críticos na imprensa alternativa trazia um propósito político explícito. Mas mesmo que na atualidade o discurso político não seja realçado nas entrevistas realizadas, alguns artigos desses três articulistas incluem preocupações claras com a ação social da atividade cinematográfica sobre o contexto político, lado a lado com a preocupação estética do cinema [18].

Esses relatos possibilitam compor um retrato entre dois grupos de críticos, com motivações políticas variadas. Embora essas categorias sejam bastante fronteiriças, seria possível agrupar de um lado Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Gustavo Dahl, e de outro, Sérgio Augusto, Clóvis Marques e Marcos Ribas de Faria. Os primeiros estariam mais próximos ao engajamento pelo cinema brasileiro, numa atuação que poderia englobar o trabalho de crítico de cinema, teórico ou realizador. Desconhecemos as motivações de Gustavo Dahl para ingressar na imprensa alternativa, mas sua trajetória política e dedicação ao cinema brasileiro estão evidentemente relacionadas ao primeiro grupo. O ex-editor de cultura, Júlio César Montenegro, recebeu o cinemanovista na redação do *Opinião* como cineasta censurado. Ele não se recorda se Dahl foi até a redação para colaborar, ou se foi convidado pela direção do jornal. Na época, seu filme *Uirá* (1974) havia recebido diversos cortes por parte dos censores. Logo depois da liberação, Dahl publicou seu primeiro artigo no *Opinião*, analisando a própria obra.

Face ao grupo dos engajados, do outro lado estariam os "jornalistas profissionais"; termo tomado de empréstimo de Bernardo Kucinski (1991). Em seus bem mais de quarenta anos dedicados ao jornalismo diário, a trajetória de José Carlos Avellar encaixa-se nas duas categorias preliminares propostas aqui, embora ele não realçasse de maneira explícita uma preocupação com o engajamento. Nosso objetivo não é traçar uma linha demarcatória rígida entre os dois grupos, mas ressaltar possíveis sentidos de resistência através do jornalismo, construídos pelos próprios críticos. Além disso, procuramos observar de que forma a participação política dos envolvidos poderia gerar maiores chances de veto aos textos. Os engajados viam o exercício da crítica de cinema como parte da resistência. Ao mesmo tempo, o trabalho gerava

17 Em entrevista, os principais editores do jornal relembraram que, durante a experiência na imprensa alternativa, as esposas pagavam as contas da casa, porque o salário de *Opinião* era insuficiente para viver (Herzog, 2011).

18 Quando o assunto era a política cinematográfica, a atitude de Sérgio Augusto era de defesa do cinema brasileiro. Lado a lado com a preocupação estética do cinema, Marcos Ribas de Faria e Clóvis Marques publicaram artigos contrários aos filmes que não contestavam os valores da burguesia. Com esses textos, ambos demonstram uma atitude política claramente de esquerda, que age através do processo de conscientização do leitor, abrindo diálogos com a fase maoista da revista *Cahiers du Cinéma*.

uma proximidade com o cinema brasileiro. Embora o dado não possa ser tomado como definitivo, muitas vezes o destaque dado à cinematografia nacional implicava numa preferência por filmes sobre a realidade brasileira. E obviamente eram maiores as chances de vetos da censura sobre esse tipo de produção. Parte da perseguição a Jean-Claude Bernardet na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo deve-se à linha política adotada pelo curso de cinema, que privilegiava não só a realidade brasileira, mas via no cinema um meio de denunciar o contexto repressivo do país. As disciplinas incluíam a projeção, leituras e conversas com os cineastas, instigando o debate sobre a produção do período (Souza, 2002). Nesse sentido, o maior cerceamento aos engajados indica apenas a ponta de um *iceberg*, cujo intuito era enfraquecer seu trabalho de base. Se fosse possível avaliar os vetos à trajetória dos engajados em vários jornais, talvez pudéssemos comprovar que a censura foi maior aos nomes dos colaboradores do que ao conteúdo dos artigos. Se nesse momento, começamos por uma indagação inicial, por detrás dessa hipótese, talvez encontremos o debate acalorado do período sobre o intelectual participativo, descrito por Florestan Fernandes e Antonio Candido.

As respostas dos críticos sobre suas motivações políticas para trabalhar na imprensa alternativa apresentaram variados graus de relato sobre a missão via jornalismo, ou até mesmo de oposição a esses valores, o que não era esperado. Indiretamente, os depoimentos trouxeram consigo o imaginário da resistência entre os críticos de cinema e os autolimites coletivos impostos. Segundo Bernardet, o trabalho no *Opinião* era visto como parte da resistência, mas num sentido bastante peculiar: "a gente estava trabalhando numa faixa de cultura de resistência dentro de limites viáveis, evitando provocações." A leitura dos artigos da seção de cinema do semanário demonstra como esse ponto de vista não era partilhado apenas por Bernardet. Tratava-se de um imperativo da forma da escrita para poder resistir e publicar. Nesse sentido, não encontramos nos artigos de cinema do *Opinião* um enfrentamento direto ao regime, porque ele implicaria num veto total ao conteúdo. A postura dos críticos de cinema do *Opinião* estava mais ligada à tentativa de transmitir informações de maneira lacunar.

Assim os depoimentos sobre a censura à crítica de cinema revelaram formas de ação da resistência através da escrita. Quem resume bem esses espaços intersticiais entre o imperativo de colocar o jornalismo em primeiro lugar, mas ter um dever de engajamento ao mesmo tempo, foi José Carlos Avellar. Ele explicou que seu objetivo nos textos era criar uma oposição ao estado de coisas para o leitor perceber o impedimento do dizer por meio das reflexões sugeridas. Se o convite ao pensamento era considerado subversivo, Avellar tentava fazer o público criar suas formas de enfrentamento da situação:

> O importante é como você fornece ao leitor alguma informação cinematográfica para que ele, na relação com o cinema ou através da relação com o cinema, consiga saber e fazer uma oposição ao estado de coisas. Senão fica só um falso

> heroísmo e as pessoas achando que precisam de um herói para resolver as coisas. Não é isso. Para nós que trabalhamos com arte, não se trata de criar uma figura central e centralizadora que concentre todo o saber e todo o direito. Isso é contrário à ideia da arte. O que o crítico faz é estabelecer uma série de reflexões, de argumentos, de formas de pensamento que em contato com as pessoas podem gerar uma atitude e um comportamento eficiente.

A forma de ação de Avellar não era uma novidade para os colegas de profissão, porque a ditadura impedia a expressão natural do pensamento das pessoas. Segundo ele, as táticas encontradas pelos críticos não denotavam "heroísmo". Era preciso fazer o "essencial", o que significava estabelecer reflexões e formas de pensamento nos textos. Ao fornecer informações cinematográficas, o leitor poderia compor suas próprias maneiras de enfrentamento da situação, fazendo uma oposição ao estado de coisas. Era assim que Avellar tentava chamar a atenção do público para algum aspecto. Como consequência, ele tentava colocar em xeque o poder. Muito além de pensar em categorias ou táticas conjuntas para enfrentar a censura, Avellar sintetiza o que havia de mais importante. A estratégia era convidar o leitor a compor uma reflexão ou simplesmente a pensar, porque na época o simples ato de insistir num pensamento já era considerado absolutamente subversivo pelo regime militar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria (2015). *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: Frentismo, estética e política nos anos setenta*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AQUINO, Maria Aparecida de (1999). *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-78) - o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de S. Paulo e Movimento.* Bauru: Edusc.

ASSOCIAÇÃO dos Docentes da USP (2004). *O controle ideológico na USP: 1964-1978*. São Paulo: Adusp.

AZEVEDO, Carlos (2011). *Jornal Movimento - uma reportagem*. Belo Horizonte: Editora Manifesto.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci (org.) (2002). *Minorias silenciadas*. São Paulo: Edusp.

CHINEM, Rivaldo (1995). *Imprensa alternativa – jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática.

FESTA, Regina e SILVA, Carlos Eduardo Lins da (1986). *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Ed. Paulinas.

HERZOG, Clarice e HERZOG, Ivo (org.) (2011). "*Resistir é preciso…" - Os protagonistas desta história – a imprensa alternativa, clandestina e no exílio, no período 1964-1979 (do golpe à Anistia).* São Paulo: Imprensa Oficial. (DVD'S)

JORGE, Fernando (1987). *Cale a boca, jornalista!* São Paulo: Vozes.

KUCINSKI, Bernardo (1991). *Jornalistas e revolucionários - nos tempos da imprensa alternativa.* São Paulo: Editora Página Aberta.

SMITH, Anne-Marie (2000). *Um acordo forçado - o consentimento da imprensa à censura no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora FGV.

SODRÉ, Nelson Werneck (1998). "O controle da imprensa". *História da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Mauad.

MARCONI, Paolo (1980). *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global Editora.

SIMÕES, Inimá (1999). *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.* São Paulo, Editora Senac.

SOUZA, José Inácio de Melo (2002). *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo: Record.

OS CINEJORNAIS COMO INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA NA DÉCADA DE 1930

Alvaro Eduardo Trigueiro Americano
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: O artigo tem como tema a utilização do cinema como aliado para a conquista e manutenção do poder, em especial através do gênero dos jornais cinematográficos, na década de 1930. O trabalho investiga como o meio atuou para a transmissão dos valores e ideais de uma classe dominante, com o objetivo de alcançar a legitimação ideológica e para a construção da identificação da sociedade com os conceitos de nação formulados pelo grupo que detinha o poder.

Palavras-Chave: Cinema, Cinejornais, Poder, Ideologia, Propaganda ideológica.

Abstract: The article theme is the use of cinema as an ally to the achievement and maintenance of power, in particular through the genre of newsreel, in the 1930. The work investigates how the medium served for the transmission of values and ideals of a dominant class, in order to achieve ideological legitimacy and the construction of society identity with the nation's concepts formulated by the group that held the power.

Palavras-Chave: Cinema, Cinejornais, Poder, Ideologia, Propaganda ideológica.

> O filme de notícias é um meio universal de comunicação de massa e um dos mais poderosos. As imagens podem ser entendidas por cada espectador, que vê por si mesmo os eventos de notícias que retratam. Daí a importância dos filmes de notícias para permitir que os homens e as mulheres adquiram informações, como têm o direito de fazer, e participar de todos os acontecimentos do seu tempo. Daí também a importância dos filmes de notícias como uma ajuda potencial - ou ameaça - para o entendimento entre os homens e entre as nações. (BAECHLIN e MULLER-STRAUSS, 1952).

Apesar da discussão dos significados de ideologia, suas articulações e distanciamentos não ser o objetivo desse trabalho, consideramos que é essencial a indicação de que a investigação de valores ideológicos é necessária para a aproximação ao nosso objeto de estudo, como veremos mais adiante. Isso porque a legitimação das ideias de uma classe na sociedade é formulada pela busca de sua universalidade, ou seja, o convencimento dessa sociedade de que aquelas ideias são justas e verdadeiras, ainda que, na verdade, exprimam os interesses de um grupo dominante. O papel da ideologia é explicar e convencer o máximo de pessoas que aquela realidade proposta é legítima e boa, evitando que possa haver revolta pelo conhecimento, por parte das classes dominadas, daquilo que podemos chamar de "realidade concreta". Assim, a ideologia não é um reflexo da realidade que é percebida pelo indivíduo, mas uma ilusão de como a realidade social é representada e apresentada.

De forma concisa, entendemos o uso da ideologia como uma forma encontrada pela classe dominante em transformar as suas ideias em hegemônicas, conforme denomina Gramsci, e que faz com que o domínio no plano das ideias se expanda e seja aceito pela sociedade como um todo. Para que consiga essa identificação e domínio é fundamental que a classe dominante faça as suas ideias chegarem aos indivíduos e, para isso, utiliza os meios de distribuição à sua disposição, seja a religião, a educação e/ou, destacadamente, os meios de comunicação.

Entre esses meios, o cinema transformou-se rapidamente em uma das ferramentas mais poderosas de comunicação. A importância que assumiu em diversas sociedades foi além dos fatores de entretenimento "puro" e do valor econômico que as produções possuíam à primeira vista. O final do século XIX trouxe o desenvolvimento de tecnologia e de equipamentos capazes de registrar e reproduzir sons e imagens, o que influenciou de forma radical a relação da sociedade com a cultura e a arte. A nova realidade permitiu o consumo desses bens por uma camada expressiva da população, que não tinha acesso fácil – ou, muitas vezes, qualquer acesso – a eles.

A magia da tela trouxe para o cidadão comum o sentimento de que a partir daquele momento – e em diante – havia meios que possibilitariam conhecer a realidade e partilhar o real através dos sons e imagens. Mais tarde, mesmo liberados da primeira impressão, alguns estudos avançaram na análise do cinema com um poder algo reflexivo da sociedade em que estava inserido. O conceito foi discutido por TURNER (1993), que exemplificou a questão com dois gêneros de filmes produzidos durante a

década de 1940 nos Estados Unidos: os musicais, em geral com temas leves e otimistas e os filmes *noir*, com os heróis cínicos e histórias policiais.

> (...) qual dos reflexos foi mais exato? A metáfora da reflexão também é insatisfatória porque passa ao largo do processo de seleção e combinação necessário na composição de qualquer expressão, seja no cinema, na prosa ou no diálogo. Além do mais, entre a sociedade e esse pretenso espelho há todo um conjunto de determinantes culturais, subculturais, industriais e institucionais concorrentes e conflitantes. (TURNER, 1993: 128).

O cinema, como os outros meios de comunicação, tem como característica a possibilidade de representar, com o uso de suas linguagens específicas, construções da realidade, o que traz à discussão sua relação com a ideologia e a sua utilização com a função de auxiliar a organizar o sistema de crenças e práticas de uma sociedade, que ajudam a legitimar o poder dominante.

Cabe aqui, no entanto, a advertência de EAGLETON (1997: 44) sobre a importância que as ideias têm para a difusão dos valores e crenças dominantes, ao afirmar que esse "(...)fator foi tipicamente exagerado por uma longa tradição do marxismo ocidental que atribui um *status* muito elevado às "ideias". O autor parte do argumento de Gramsci, que alerta para a formação da consciência dos indivíduos oprimidos, que certamente seria composta pela absorção daqueles valores, mas que haveria ainda as questões que envolvem a sua experiência prática, "um amálgama contraditório". De qualquer forma, o cinema e mais especificamente o gênero dos cinejornais, deve ser entendido como um campo onde a veiculação ideológica pode ser encontrada e observada.

Apesar de ser produto da sociedade, o cinema não pode ser considerado seu reflexo, pois a tela apresenta – independente do gênero cinematográfico – um processo de seleção e combinação que deve ser percebido tendo em conta "todo um conjunto de determinantes culturais, subculturais, industriais e institucionais concorrentes e conflitantes" (TURNER, 1993: 128). Como não reflete ou mesmo registra a realidade, o cinema utiliza as possibilidades de sua linguagem de forma a organizar, representar e apresentar sua abordagem dos fatos. Além disso, o conhecimento das condições de produção do material também é essencial para o exame de qual contexto social ele foi concebido e as questões relativas sobre quem discursa e para qual público, que precisam estar complementadas com o conteúdo da comunicação, sua forma e época de veiculação. São a compreensão e a apreensão dos universos contextual e textual das produções que possibilitam a complementariedade de ambos no processo como um todo pois, afinal, estão em relação direta com as ideologias, ou seja, a ordenação da realidade.

> Na sua expressão mais simples, podemos dizer que em cada cultura há implícita uma "teoria da realidade" que motiva uma ordenação dessa realidade (...) Para que essa "teoria da realidade" realmente funcione como princípio estruturador é necessário que seja tácita, invisível, uma propriedade do mundo natural e não dos interesses humanos.(...)Embora a ideologia em si não tenha forma material, podemos ver seus efeitos materiais em todas as formações sociais e

> políticas, de estrutura de classes às relações entre os sexos e à nossa ideia da constituição de um indivíduo. O termo também é usado para descrever as atividades da linguagem e da representação na cultura que possibilitam que tais formações sejam construídas como naturais. (TURNER, 1993: 130-131).

A análise dos textos cinematográficos certamente pode identificar as questões ideológicas nelas contidas, mas é importante notar como a ideologia pode – e realmente interfere – nesses mesmos textos. Parece óbvio que a produção cinematográfica é afetada pelo interesse dos que detém a propriedade dos meios de produção, o que pode ser ainda melhor percebida no caso dos cinejornais, em que talvez de forma mais clara são encontradas as evidências das formas legitimadoras das ideologias. Já na Rússia, imediatamente após a Revolução de 1917, era claro o uso dos recursos no gênero;

> Os cinejornais constituíram também um meio significativo de se produzir cinema e ao mesmo tempo de se educar ideologicamente as massas. Segundo Kenez (2001), a partir da introdução da NEP, os mais valiosos produtos em respeito à educação política e artisticamente foram os cinejornais, e o regime concentrou altos recursos nessas produções. Dziga Vertov dirigiu, entre 1918 e 1920, o *Kino-Nedelia,* cinejornal semanal, e chegou a produzir 43 números da série. Havia correspondentes espalhados pelo país e no exterior, e eles trabalhavam sob contrato. Assim, a disponibilidade de imagens era grande, e todo o material, mesmo o que não era usado na confecção de cinejornais, era arquivado. (LEAL e PEQUENO, 2009: 35).

O poder do cinema, um dos instrumentos para a legitimação ideológica e construção da identificação da sociedade com os conceitos de nação de determinado grupo, foi percebido como uma ferramenta que podia ser usada para a conquista e manutenção do poder político. Nas eleições, por exemplo, são buscados o prestígio e a conquista de maiorias parlamentares pelos partidos políticos, o que na prática significa que as concepções ideológicas de determinado grupo conseguem persuadir a maioria da população, pelo menos em determinado momento, tornando-se hegemônicas. A partir daí, como sublinha TURNER (1993: 133), a liderança cultural, a regulamentação e as definições dos campos da arte passam a ser dirigidos pelo grupo dominante, "visto que a regra é sempre restringir e limitar a proliferação de representações da nação".

É óbvio que a definição de como a nação é entendida está representada pelo entendimento que a corrente hegemônica tem, mas isso não significa que nenhuma outra possibilidade possa se apresentar, porque outras versões de nação continuarão a existir, apenas "gozarão de diferentes *status* e terão significados diferentes". (TURNER, 1993: 133). As construções ideológicas e o contexto em que estão imersas fornecem pistas sobre a sua significação, mesmo que as interpretações não sejam certamente unânimes, pois a cultura é um campo aberto para a conquista de "corações e mentes". Desse modo, não surpreende que apareçam visões e posições diferentes e mesmo contrárias ao desejado, causadas pela complexidade da apropriação por parte dos indivíduos.

Por fim, é interessante lembrar que as construções culturais não devem ser vistas como afastadas da realidade e escondidas pelo muro da ideologia, que impede a visão do real. Qualquer visão do mundo, em última análise, sempre vai estar impregnada das impressões e experiências dos indivíduos e não tornam falsas nossas impressões da vida por não podermos nos despir de nossa forma de vê-lo e porque o acesso ao que vemos da realidade sempre está permeado pelas suas representações.

O uso político-ideológico de técnicas e veículos disponíveis transformou, ainda na primeira metade do século XX, a forma como os conteúdos ideológicos eram produzidos para serem apresentados ao público. Em especial, o período entre as duas Grandes Guerras foi um grande laboratório de experimentação para a aplicação e estudo dos efeitos possíveis da propaganda na política. Em todo o mundo os regimes começaram a se adaptar às mudanças trazidas pela sociedade de massa, suas exigências e características. A nova configuração das sociedades impôs ainda um papel de destaque aos meios de comunicação de massa como essenciais para a conquista do poder, graças à influência e fascínio que exerciam sobre o público. Sobre os veículos de comunicação, líderes como Lenin, Mussolini, Hitler e Getúlio Vargas compartilhavam, mesmo vivendo em realidades diferentes, a opinião de que o cinema era um dos aliados mais eficazes para cumprir a tarefa de auxiliar na construção da nação que pretendiam. Restava o desafio de provar, na prática, que estavam certos

Apesar do farto material de pesquisa relacionado aos filmes de ficção e documentários, com relação a propaganda oficial de governos dos matizes mais diversos, seja a Itália, Alemanha, Brasil, Portugal, Espanha ou Estados Unidos, ainda são escassos os estudos sobre o cinejornal, que foi o gênero cinematográfico mais claramente usado pela propaganda política durante o tempo que existiu. Os cinejornais carecem de mais investigações e aprofundamento nas pesquisas, com o exame de suas edições e características, não apenas em uma abordagem que os classifique como uma testemunha da época em que foram produzidas, mas, principalmente, para examinar os diversos temas e abordagens que constituíam suas edições e que permitem pesquisar as representações propostas pelo poder, como uma contribuição para a estudar a sociedade que produziu, viveu e dialogou com os diversos regimes.

Nosso objetivo a seguir é recuperar um pouco da história e das características dos cinejornais ligadas ao uso ideológico do meio, em especial na década de 1930.

Os Cinejornais: Notícia e Propaganda na tela do Cinema

Em 2017, na sessão especial das XI Jornadas do Centro de Investigações em Artes e Comunicação, na Universidade do Algarve, em Portugal, sobre “Jornais Cinematográficos”, o pesquisador e historiador inglês de cinema, Luke McKernan, listou pelo menos 10 razões para que os noticiários de tela não fossem esquecidos no estudo da história.

Uma delas – e talvez a mais óbvia – é que muitas edições de cinejornais ainda

estão preservadas e, à sua maneira, registraram fragmentos da realidade, “em toda a sua simplicidade e complexidade” e os eventos não podem ser capturados outra vez - as personagens, ações e movimentos pertencem ao passado. Além disso, ele lembra que os jornais de tela foram usados para influenciar as pessoas e o fizeram, “expandindo o seu senso de mundo” e podem ainda fornecer evidências e observações sobre fatos aos quais as fontes escritas não tiveram acesso ou interesse em documentar.

Os cinejornais eram parte importante do modo como as notícias foram distribuídas, em conjunto com os outros meios de comunicação, como os jornais e o rádio e influenciaram em grande parte o modo como seria feita a abordagem dos noticiários em outros meios, com a utilização da imagem, do áudio, da música e das técnicas de edição. Essas são apenas algumas entre diversas razões para estabelecer os cinejornais como um campo de estudo atraente, apesar de relativamente pouco explorado. Essa situação talvez aconteça por não existirem mais jornais de tela, ou porque tiveram suas características ligadas à propaganda ou mesmo pela prevalência contemporânea dos telejornais como objeto de estudo. A verdade é que os cinejornais são um gênero pouco explorado nos estudos sobre o cinema.

Os noticiários cinematográficos - filmes documentais de curta metragem, periódicos, sobre atualidades ou em ocasiões especiais com temas históricos - eram exibidos nos cinemas antes dos filmes de longa-metragem em cartaz. Para MCKERNAN (2017), o auge da produção dos cinejornais aconteceu no início dos anos 1950. Ele afirma que, na época, “havia 210 milhões de espectadores semanalmente em todo o mundo, atendidos por um dos 100 mil cinemas existentes, um décimo da população mundial. Quase todos teriam visto um cinejornal”. PAZ e SANCHEZ (1999: 18) discordam de MCKERNAN quanto à época de maior importância dos cinejornais no mundo. As pesquisadoras afirmam que o auge aconteceu antes dos anos 1950; “los noticiarios alcanzaron em los años treinta su apogeo de audiencia dando testimonio directo tanto de los inquietantes acontecimientos políticos que Europa vivió en aquel periodo, como del clima social.”

Independente de estatísticas ou opinião de quando os jornais cinematográficos tiveram seu auge, até os anos de 1980, os cinejornais desapareceram das telas dos cinemas em todo o mundo, sob a justificativa de que não havia mais espaço para a informação através do formato que ofereciam. No entanto, no intervalo de tempo que foram exibidos, boa parte das imagens em movimento que existem são derivadas de suas edições e são usados rotineiramente para ilustrar fatos, costumes e a sociedade de determinada época.

É verdade que não são encontradas informações confiáveis sobre a distribuição, exibição e recepção dos jornais cinematográficos, mas parece seguro afirmar que eles foram bem recebidos e causaram forte impressão no público frequentador dos cinemas. E não era para menos. Pela primeira vez as notícias eram ilustradas por imagens em movimento, que conferiam às produções uma aura de representação definitiva da

realidade, complementadas, mais tarde, por textos e edições cuidadas para garantir que essa impressão fosse duradoura e indiscutível.

> A produtora francesa Pathé Frères criou o primeiro cinejornal naquele ano [1908], o *Pathé Fait-Divers*, que organizava com uma nova apresentação os assuntos sensacionais que antes eram exibidos em formas diversas como tópicos, cenas tomadas da natureza, crimes, o caso Dreyfus, novidades das guerras coloniais ou entre as grandes potências (o sucesso dos filmes sobre a guerra anglo-bôer ou entre a Rússia e o Japão se enquadram dentro destes princípios). (SOUZA, 2015: 2).

A aceitação do gênero cinematográfico pode ser medida pela criação de cinemas dedicados exclusivamente à sua exibição, pelo mundo inteiro. Na verdade, as primeiras exibições de cinema que aconteceram eram de *filmes de atualidades,* que poderiam mesmo ser considerados os antecessores dos cinejornais. O *cineac* foi primeiro uma ideia francesa, lançada pela *Pathé*[1] nos anos 1910. O programa tinha em torno de uma hora de duração e as atrações eram apresentados de forma contínua, de tal modo que os espectadores podiam entrar e sair conforme sua disponibilidade ou interesse, ou mesmo permanecer no espaço durante várias edições. A ideia de unir notícias e cinema surgiu definitivamente em 1908, com a exibição programada antes da atração principal.

O motivo dos cinejornais terem aparecido em primeiro lugar na França está ligado ao desenvolvimento tecnológico dos aparelhos de captação de imagem. Como vimos anteriormente, o cinematográfico desenvolvido pelos irmãos Lumière era um aparelho mais leve, o que facilitava o seu deslocamento, e que não dependia de eletricidade. Além disso a máquina tinha mais de uma função, pois além de funcionar como câmera, revelava e copiava o material. Desse modo, com rapidez, as filmagens eram produzidas e exibidas no mesmo dia.

Os cinemas direcionados à exibição de cinejornais passaram, aos poucos, a fazer parte da paisagem das cidades. Em 1909 foi inaugurado o primeiro, em solo britânico. Vinte anos depois o húngaro, naturalizado americano, William Fox (fundador da *Fox Film Corporation*), inaugurou na Broadway um local para exibição dos jornais cinematográficos. No entanto, foi ainda em 1909 que a *Pathé* estreou o primeiro noticiário cinematográfico produzido nos Estados Unidos, com imagens de eventos franceses, a visita dos príncipes alemães à Rússia, além de algumas notícias colhidas no próprio país, especialmente ligadas a eventos esportivos. A repercussão que o cinejornal teve entre o público incentivou o investimento de outras empresas no gênero, entre elas a *Vitagraph*, a *Gaumont*, *Universal* e *Fox.*

1 A *Pathé* ou *Pathé Frères* foi fundada em 1896 pelos irmãos Charles, Émile, Théophile e Jacques, a princípio para ser uma firma para venda de equipamentos fonográficos. No início do século XX, no entanto, sob a direção de Charles e Émile, era uma das mais importantes empresas das áreas de cinema e fotografia. No final dos anos 1900 a *Pathé* tinha centenas de salas de exibição na França e na Bélgica, além de escritórios em importantes capitais mundiais, como Nova York, Madri, Moscou e Roma.

A curiosidade quanto às imagens dos noticiários permitiu a criação de *Newsreel Theatres* nas cidades dos Estados Unidos, mas a fórmula principal era apresentar os jornais antes dos longas-metragens nas sessões de cinema. Houve ainda, nos anos 1930 e 1940, especialmente, a reserva de salas menores, em grandes cinemas, para exibição exclusiva dos noticiários.

No Brasil, por exemplo, alguns espaços também foram transformados em *cineacs* – junção das palavras *Cinéma d'Actualité* – nos anos 1930 onde, além dos cinejornais, eram exibidos desenhos animados. Uma característica interessante dos *cineacs* espalhados nas cidades brasileiras foi que, durante boa parte da IIª Grande Guerra, eram exibidas produções tanto provenientes dos países Aliados como dos países do Eixo, em especial alemães.

O *Cineac* Trianon ficava no centro do Rio de Janeiro e foi inaugurado em 1938[2] pelos empresários José Maria Domenech, que era espanhol, e pelo brasileiro Benjamim Rangel. Os dois acreditavam que sessões de jornais, curtas-metragens de viagem, desenhos e seriados eram mais atrativos do que a exibição dos filmes de ficção tradicionais.

Os noticiários se transformaram em um grande sucesso. A *Pathé* viu a chance inclusive de ampliar os negócios e criou a possibilidade de que os resumos das notícias pudessem ser vistos em casa, através de um projetor amador que tinha criado em 1923, o *Pathé Baby.*

Os noticiários eram também produzidos em idiomas diversos, para poderem ser exportados para outros países e, à medida, que expandia o mercado de exibição, novos profissionais foram treinados e contratados para exercer funções ligadas ao cinejornal. Em 1931 o número de funcionários das empresas que produziam os noticiários cresceu de tal maneira que na França foi criado um sindicato para agregar os trabalhadores do setor.

PAZ e SANCHEZ (1999) apontam que o crescimento do gênero de jornais cinematográficos foi acompanhado pelo crescimento das tensões entre os países, o que chamou a atenção dos governos para a possibilidade – e necessidade – de usar e controlar os meios de comunicação disponíveis para influenciar a opinião pública. Para elas, houve duas formas de encarar a importância da informação cinematográfica para o Estado;

> (...) los regimenes totalitarios - comunistas o fascistas - pusieron las distintas emisiones cinematográficas informativas de sus respectivos países directamente al servicio de la propaganda oficial. De esta manera, los noticiarios soviéticos y alemanes resultan ser los de mayor calidad, gracias a los medios que el Estado les proporcionaba. Como contrapartida, el control estricto al que fueron sometidos les resta capacidad de reflejar el clima social y los convierte en un mero espejo de la ideología vigente. (PAZ e SANCHEZ, 1999: 18).

2 Na inauguração o programa que foi apresentado consistia em: "70 minutos de imprensa animada em volta do mundo durante uma semana: 1 – Notícias do Rio; 2 - Atualidades UFA; 3 – Joias Marinhas; 4 – *Paramount News*; 5 Vovó faz das suas; 6 - Marcha do Tempo; 7 – Imprensa animada Cineac; 8 – Moinho Velho. " (Informação do site Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=145&cdP=5).

Outros regimes também estavam conscientes do uso dos jornais cinematográficos e não tiveram dúvida sobre como controlar as opiniões veiculadas;

> Los regimenes democráticos también fueron conscientes de la repercusión del cine informativo, por lo que establecieron o endurecieron según los casos, la censura previa sobre la producción cinematográfica y otras intervenciones de carácter represivo efectuadas a posteriori: el control se ejercía tanto en la actividad de los profesionales, como en las diversas etapas de la elaboración de la que es objeto el material antes de llegar al público, y en la distribución y exhibición del mismo. No obstante, todos los países democráticos, en mayor o menor medida, también utilizaron el cine para misiones propagandísticas. Principalmente es el caso de Inglaterra que, preocupada por el mantenimiento de sus territorios de ultramar y el avance del estatus político de las masas y del partido laborista, estudió y mejoró las técnicas persuasivas empleadas con éxito durante la Primera Guerra Mundial. Así, se creó toda una estructura de producción y distribución de cine documental e informativo movida por los intereses de la administración británica. (PAZ e SANCHEZ, 1999: 19).

Com relação ao regime nazista, EVANS (2011) afirma que os cinejornais se transformaram em uma forma de propaganda política ostensiva, especialmente quando a *Wochenschau,* Revista Semanal, na Alemanha, teve a exibição obrigatória a cada sessão de cinema, a partir de 1938.

> Estilizados, repletos de clichê, expressos em uma linguagem totalmente nazificada de combate e luta, narrados pelo locutor em um tom de agressividade implacável e muitas vezes apresentando eventos encenados especialmente com o propósito de ser filmados, os cinejornais tinham uma relação no máximo intermediária com a realidade. Em 1939, todos os cinejornais, originalmente propriedade de uma série de companhias, um deles americano (a *Revista Falada Semanal da Fox*), estavam falando uma só voz, coordenados por um gabinete especial do Ministério da Propaganda, respaldado por uma Lei do Cinejornal aprovada em 1936. (EVANS, 2011; 175-176).

Ele afirma, no entanto que, apesar da exposição constante e vigorosa à propaganda nazista, para os alemães que frequentavam os cinemas, “até ao mais obtuso”, era óbvia as intenções do regime com os noticiários apresentados.

De qualquer forma, a chegada da guerra impôs aos noticiários novas características, principalmente ligadas à propaganda bélica, direcionadas tanto ao ambiente interno como ao *front* e a outros países. O conflito que envolveu boa parte dos países do mundo representou a época de grande importância dos noticiários cinematográficos, enquanto o final dos combates e a chegada da tecnologia da televisão, marcaram o início da sua decadência e apontaram para o seu desaparecimento décadas depois.

No entanto, durante a IIª Grande Guerra o governo americano foi obrigado a criar um cinejornal próprio, que era produzido pela associação de cinco grandes empresas cinematográficas, ou seja, a *MGM*, a *Fox*, a *Paramount*, a *Pathé* e a *Universal* sob a

supervisão Departamento de Guerra dos Estados Unidos[3]. O jornal chamava *United Newsreel* e tinha versões para mais de uma dezena de idiomas. O objetivo propagandístico era primordial e o jornal foi distribuído para vários países, e inclusive a própria Alemanha, através dos mais diversos subterfúgios.

Ainda nos Estados Unidos um dos mais simbólicos cinejornais foi *A Marcha do Tempo* criado em 1935 e distribuído pela *20th Century-Fox.* A partir de 1941 o cinejornal teve como assunto quase exclusivo a guerra. O jornal foi usado como exemplo da cobertura do evento, não apenas pela estética das imagens e edição, mas também pelo estilo radiofônico do narrador e da utilização de música para aumentar a emoção do espectador com relação ao que era exibido na tela.

KRAKAUER (1961) lembra que o Ministério da Propaganda alemão, assim que começaram os primeiros combates da IIª Grande Guerra, planejou que os noticiários cinematográficos do país se tornassem um aliado das forças militares – é importante lembrar que a prática não começou naquele momento e já era usada pelos nazistas há algum tempo, nas mais diversas campanhas.

Para os especialistas em propaganda alemães era necessário que fossem seguidos três princípios para tornar as produções eficazes. O primeiro é que as cenas de batalha apresentadas deviam ser reais, o que atingia em cheio os espectadores, pois parecia que eram testemunhas "privilegiadas" dos fatos, da forma como ocorreram realmente. A diretriz era sempre destacada pelos realizadores;

> Los informes oficiales, tanto como las críticas de la prensa, nunca olvidaban acentuar su realismo. (…) las primeras semanas de la guerra y lograba dar al espectador la impresión de ser testigo visual de las escenas de batallas. Las fuentes oficiales se mostraban elocuentes cada vez que ponderaban la peligrosa misión de los reporteros cinematográficos. (KRAKAUER, 1961: 258).

Para garantir que o perigo rondava sempre as tomadas de imagens, por serem filmadas nas zonas de combate, KRAKAUER (1961: 258) diz que as baixas entre os repórteres cinematográficos eram sempre comunicadas à população, inclusive com destaque "(...) y ello por parte de gente generalmente poco inclinada a admitir la presencia de la muerte em sus películas 'realistas'". De todo modo, como afirma o autor, a morte divulgada de 23 operadores em 1940 – por melhores profissionais que fossem – não impediu que as imagens tivessem o tratamento de montagem necessário para conformar as imagens à realidade e verdade histórica desejada pelos nazistas.

A segunda regra com relação aos cinejornais dizia respeito ao tamanho das edições, que passaram a ter quarenta minutos de duração, o que possibilitou o aproveitamento das imagens produzidas e o alargamento do tempo disponibilizado para o

3 O Departamento de Guerra foi criado durante a IIª Grande Guerra, mais especificamente em 1942, com o objetivo de coletar informações e distribuir propaganda pelos meios de comunicação possíveis. O objetivo inicial do departamento era esclarecer a opinião pública americana sobre a guerra, com a organização das informações e mobilização da população para o esforço de guerra.

discurso do regime. O terceiro princípio era talvez um dos mais difíceis de alcançar, mas certamente compensava o esforço. Dizia respeito à velocidade e simultaneidade para exibição dos jornais. Para o regime era importante que as informações apresentadas nas telas não tivessem um lapso de tempo grande em relação aos comunicados de guerra, de forma a manter a aparente ligação de comprovação da realidade divulgada pelo governo, pouco antes da exibição dos cinejornais. Outra decisão tomada pelo Ministério da Propaganda foi que as exibições acontecessem no mesmo dia em toda a Alemanha. A propaganda veiculada sobre o poder militar alemão tinha ainda outros objetivos estratégicos, dirigidos ao estrangeiro;

> Em cuanto a la exportación, el esfuerzo de las autoridades nazis para inundar los países extrajeros con sus películas oficiales está suficientemente claro por el hecho de que el Ministerio de Propaganda preparava versiones en dieciséis idiomas diferentes. ( ) los diplomáticos de Hitler hacían de los filmes de propaganda para minar la resistencia de pueblos y gobiernos extranjeros. En Bucarest, Oslo, Belgrado, Ankara, Sofía, para mencionar sólo unos pocos, las exhibiciones oficiales de estas películas servían como asaltos psicológicos. (KRAKAUER, 1961: 259).

O uso dos cinejornais como arma de propaganda é uma das razões que levam a que sejam considerados como uma manifestação de pouca importância quanto ao estudo da sociedade. "(...) historiadores como Kenneth Short, han afirmado incluso que los contenidos de los noticiarios no tienen particular utilidad testimonial 'except (...) for the insatiable appetite of television documentaries to recreate the past to feed audience nostalgia'". (PAZ e SANCHEZ, 1999: 20). As pesquisadoras reconhecem que a seleção dos conteúdos tornava as produções bastante homogêneas e atribuíram essa questão ao fato de que eram projetados assuntos e abordagens que atraíam o público às salas de espetáculo.

Em defesa do valor dos noticiários como fontes de pesquisa importantes, PAZ e SANCHEZ lembram que eles guardam um inestimável valor ligado ao fato que são documentos audiovisuais que registram a sociedade em uma época;

> (...) al recoger imágenes vivas de los pequeños y grandes sucesos, ofrecen un amplio abanico de informaciones culturales, artísticas, económicas y, en general sobre los aspectos de la vida cotidiana que hacen posible un estudio histórico y sociológico de las representaciones colectivas e identidades sociales a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo. Las reconstrucciones que se incluyen en todas las actualidades cinematográficas tienen el valor de ofrecer una interpretación determinada de un suceso, que ilustra las características de la época. Además, la existencia de falsificaciones o el hecho de que los noticiarios escamoteen en ocasiones la realidad ingrata e intenten sustituirla por otra más deseable no disminuyen su significación testimonial. (PAZ e SANCHEZ, 1999: 20).

ARCHANGELO (2017) lembra FERRO (1992) e MORETTIN (2003) sobre a análise possível dos cinejornais. Enquanto o primeiro defendia a busca dos "lapsos" dos diretores, que podem ser encontrados nos filmes, "(...) no que podemos perceber de latente através do aparente", o segundo afirma que não deve ser essa a única forma de abordar o objeto de estudo, ou seja, procurar o que o diretor não disse em sua obra. Com discurso específico, para a análise do cinema e, especificamente o gênero dos jornais cinematográficos, importam a necessidade de considerar o processo a que a obra foi submetida, ou seja, contexto, interesses, produção, recursos e distribuição.

> Entendemos que a *contra-análise* da sociedade proposta no trabalho com cinema seja um tanto mais viável não somente pelos "lapsos" verificáveis na polissemia de suas imagens – que também são indispensáveis –, mas pela desconstrução do seu discurso na linguagem cinematográfica de cada categoria específica, através de um mergulho em todo o processo cinematográfico considerando os meios para a sua produção, os interesses em jogo e o gênero ao qual pertence – o cinejornal no caso, bem como a composição com outras fontes para melhor situá-lo na análise. Vislumbramos serem estas, no mínimo, as etapas para se buscar respostas na própria película, e não algo que precise ser corroborado por um saber preexistente, num sentido que desmereça o cinema enquanto chave explicativa para diversos fenômenos, inclusive políticos (...). (ARCHANGELO, 2007: 34).

Os cinejornais fornecem a possibilidade de encontrar em suas edições, cenas de interesse para desvendar ou sublinhar os valores que estão presentes na sociedade da qual foi contemporâneo, mesmo que na tela desfilem de forma aparentemente anárquica temas os mais diferentes, como notícias de guerra, *fait divers,* moda, esportes, política ou cenas de viagens. No entanto, imagem, narração, música e sons estão conjugados, na verdade, com a intenção de representar determinada realidade e mostrá-la aos espectadores, com o propósito de influenciar sua opinião sobre os assuntos exibidos, mas também como representação do posicionamento ideológico buscado e muitas vezes compartilhado por esses mesmos espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos cinejornais foi – e ainda é – um tema com importância relativa nos estudos acadêmicos. Não são poucos os intelectuais que discutem sobre a importância de abordar as edições de um produto que foi usado tão claramente como propaganda de regimes ou de empresas. É óbvio que não há sentido em negar essa característica do gênero, mas é uma forma redutora de percebê-lo e dialogar com as edições que ainda se encontram preservadas e disponíveis para consulta.

Podemos perceber que a visão sobre os antigos jornais de tela muitas vezes não costuma levar em conta a sua importância enquanto fontes para o estudo da história, das personalidades e da sociedade como um todo em que estiveram inseridos e não

apenas como mera curiosidade sobre um determinado período. É importante destacar ainda que, antes da popularização dos jornais televisivos, eram os cinejornais que apresentavam as imagens de diversos acontecimentos, contribuindo para a divulgação dos fatos mais diversos e foram os modelos usados mais tarde pelas próprias emissoras de televisão para a criação de seus noticiários.

BURKE (2004) procurou defender a importância que as imagens – pinturas, gravuras, fotografias ou filmes – podem assumir no desvelamento de vários aspectos de determinada sociedade, desde que o pesquisador consiga "ler" o que elas representaram, conhecer o local e a época de sua produção, assim como as condições para que fossem realizadas, o que inclui, de óbvio, seus criadores e os objetivos que tinham em mente.

No caso dos cinejornais, as matérias produzidas foram – e ainda são – material precioso para desvendar partes significativas de nossa história e de como elas foram representadas. A ideia central é buscar o que as edições proporcionam e trazem de informações para uma época diferente, ou mesmo em uma cultura diversa. Ali podemos deparar como foram construídas as interpretações propostas e dominantes em um período. As pistas podem ser encontradas através da observação e análise do que está presente, ausente ou sugerido no material dos jornais cinematográficos. As apreensões dos detalhes, dos dados fornecidos, das escolhas estéticas, apresentam a forma como os regimes – o poder – pretendiam dialogar com a sociedade para legitimar as suas ideologias.

A cada edição – e nas séries de cinejornais – podem ser colhidas as estratégias dos regimes, de tendências e matizes diferentes, inseridos em culturas diversas, para apresentar – e representar – as práticas ideológicas e do imaginário das sociedades as quais pertenceram e sugerir as formas como se manifestou o poder em uma época e local.

Como qualquer documento, cabe ao pesquisador analisar os cinejornais, não como a única e estrita fonte de informação, mas buscar entender qual função exerceu em seu tempo, através do diálogo aberto e generoso com suas limitações e informações, sem desprezar a contribuição que podem oferecer para o estudo das diferentes sociedades que os produziram e para as quais foram produzidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHANGELO, Rodrigo (2007). *Um bandeirante nas telas de São Paulo.* O DISCURSO ADHEMARISTA EM CINEJORNAIS (1947 – 1956). São Paulo. Tese de Doutoramento. Universidade de São Paulo.

BAECHLIN, Peter; MULLER-STRAUSS, Maurice. *Newsreels across the World.* Paris. UNESCO, 1952.

BURKE, Peter (2004). *Testemunha ocular:* história e imagem. Bauru. Editora da Universidade do Sagrado Coração.

EAGLETON, Terry (1997). *Ideologia. Uma introdução.* São Paulo. Editora da UNESP/ Editora Boitempo.

EVANS, J. Richard (2011). *O Terceiro Reich no poder.* São Paulo. Editora Planeta.

FERRO, Marc (1992). *Cinema e História.* Rio de Janeiro. Paz e Terra.

KRAKAUER, Siegfried (1961). *De Caligari a Hitler.* Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona. Ediciones Nueva Visíon.

LEAL, Paulo Roberto Figueira e PEQUENO, Laura (2009). *Vertov:* política e cinema na URSS dos anos 1920**.** *In* PERNISA JÚNIOR, Carlos. Org. Vertov: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro. Mauad X.

MCKERNAN, Luke (2017). *Newsreels and History.* Disponível em: http://lukemckernan.com/2017/02/12/newsreels-and-history/. Consultado em 09 de junho de 2017.

MORETTIN, Eduardo (2003). *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In* História: Questões & Debates, nº 38, p. 11-42. Curitiba. Editora UFPR.

PAZ, Maria Antônia e SANCHEZ, Imaculada (1999). *La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica.* Una propuesta metodológica. Film-Historia. Barcelona. Vol. IX, No.1. pp. 17-33.

SOUZA, José Inácio de Melo (2015). **R***etomando o trabalho com jornais da tela.* Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24--histcinema/214-jose-inacio-souza, 2015. Consultado em 06 de novembro de 2017.

TURNER, Graeme (1993). *Cinema como prática social.* São Paulo**.** Summus Editorial.

CONSTRUÇÕES DA IMAGEM: MECANISMOS DE TRANSMISSÃO DAS IMAGENS EM DOIS FILMES DE MANOEL DE OLIVEIRA – *DOURO, FAINA FLUVIAL* E *O PINTOR E A CIDADE*

Hugo Barreira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão sobre a construção das imagens em movimento e sobre alguns dos diversos processos de transmissão das imagens providenciando novas possibilidades de leitura e de significação para um *corpus* de dois filmes, dentro da cinematografia de Manoel de Oliveira: *Douro, Faina Fluvial* (1931/34) e *O Pintor e a Cidade* (1956), relacionáveis, porém, com um filme intermédio, Aniki-Bóbó (1942). Perante a multiplicidade de informação convocável em cada visionamento, tornou-se necessário criar um conjunto de instrumentos de análise, bem como um quadro teórico de referências que atuasse também como recurso e que permitisse ordenar e disciplinar o olhar para os diversos pontos de contacto de cada filme com a cultura visual na qual se inserem.

Palavras-chave: Cultura visual; imagem em movimento; cinema; cinema português.

Abstract: This work proposes a reflection on the construction of moving images and on some of the several processes of transmission of the images providing new possibilities of reading and meaning of a *corpus* of two films, within the cinematography of Manoel de Oliveira: *Douro, Faina Fluvial* (1931/34) and *O Pintor e a Cidade* (1956), related with a film made between them, *Aniki-Bóbó* (1942). In view of the multiplicity of information that could be gathered in each view, we created a set of analytical tools, as well as a theoretical framework of references that would also act as a resource and that would allow ordering and disciplining our views on various points of contact of each film with the visual culture in which they are inserted.

Keywords: Visual culture; moving image; cinema, Portuguese cinema

INTRODUÇÃO

A criação cinematográfica, à semelhança do que acontece em outros meios da imagem, pode ser percebida como o resultado de um conjunto de construções tendo por base diferentes pontos de contacto com a cultura visual a montante e a jusante de cada produção, traduzível na multiplicidade de imagens integradas em cada objeto. As evidências da receção da produção internacional estão bem patentes nas imagens e técnicas utilizadas em muitos filmes portugueses da viragem para a década de 30 sendo todavia ainda desconhecidos os mecanismos concretos desta receção. Este trabalho procura analisar e refletir sobre alguns dos diversos processos de transmissão das imagens presentes na imagem em movimento. Para tal, foi definido um *corpus* de dois objetos, dentro da cinematografia de Manoel de Oliveira: *Douro, Faina Fluvial* (1931/34) e *O Pintor e a Cidade* (1956). A escolha destes filmes baseou-se quer na sua relevância para a compreensão do cinema português, quer na sua articulação com a cidade do Porto, permitindo assim o estabelecimento de um diálogo direto entre as duas obras. Nesse sentido, optamos ainda por ampliar este exercício relacionando ambos os filmes com uma produção de longa-metragem rodada num período intermédio: *Aniki-Bóbó* (1942), a qual, no nosso entender, e como exporemos, é fundamental para compreender a relação entre os dois filmes.

Constituiu igualmente um critério fundamental para a escolha do *corpus* a sua disponibilidade em formato digital[1] possibilitando a sua análise e manipulação pelo investigador. Perante a multiplicidade de informação convocável em cada visionamento, tornou-se necessário criar um conjunto de instrumentos de análise, bem como um quadro teórico de referências que permitisse ordenar e disciplinar o olhar para os diversos pontos de contacto de cada filme com a cultura visual na qual se inserem. Tendo em conta o direcionamento desta reflexão para o processo de construções do qual resulta a imagem em movimento, percebemos também que seria necessário problematizá-la à luz dos diferentes contributos, quer humanos, quer técnicos, que concorrem no contexto de uma produção, articulando-os com questões específicas sobre a imagem[2]. Dado exceder o âmbito de um artigo como este, limitar-nos-emos a mencionar alguns pontos que desenvolvemos na nossa Tese de Doutoramento (Barreira, 2017) e para a qual remetemos. Assim, os principais instrumentos de análise utilizados foram a decomposição analítica plano-a-plano e a decomposição analítica em sequências narrativas, tirando partido da manipulação digital das cópias.

Do mesmo modo, baseamo-nos numa proposta concetual de reflexão sobre o meio tendo por base aquilo que designamos por quatro componentes da imagem em movimento.

---

1 Veja-se a referência às fontes utilizadas na bibliografia final. Note-se ainda que apenas *Douro, Faina Fluvial* e *Aniki-Bóbó* foram analisados a partir de versões restauradas já editadas comercialmente em DVD.

2 Tais como o conceito de *intermedialidade*, na definição de Hans Belting (2014), ou a ideia de *denominador comum* para a significação das imagens proposta por Christian Metz (1972).

Estas não se baseiam, porém, unicamente no que percecionamos, mas antes ao processo de construção do resultado final, convocando e colocando em relação quer os diferentes meios técnicos, quer os diferentes membros da equipa, inerentes a determinada produção, quer ainda os respetivos enquadramentos das soluções adotadas no âmbito da cultura visual.

Designamos a primeira por componente pro-fílmica, dizendo respeito aos elementos que existem diante da câmara, apropriando-nos aqui do conceito de Étienne Souriau, entendido numa leitura abrangente. Esta primeira componente articula-se, sobretudo, com o trabalho de direção de arte, mas está naturalmente relacionável com tudo aquilo que existe fisicamente diante da câmara durante a tomada de vista. Convoca, assim, questões sobre a construção de espaços, ou a sua apropriação, a qual pressupõe uma multiplicidade de leituras dos mesmos, bem como a aquisição e produção de elementos físicos para os povoar. A segunda, designada por componente fotográfica, tem por objeto a fotografia entendida como meio de suporte, articulando-se especialmente com o trabalho de direção de fotografia e procurando questionar a escolha de enquadramentos, aspetos técnicos e estéticos por parte da equipa, bem como os resultados plásticos obtidos.

Com a terceira componente, a cinematográfica, entramos na especificidade do meio da imagem em movimento e na sua problematização mais estrita. Entendemos a componente cinematográfica na dualidade da análise e da síntese. Assim, de um ponto de vista analítico, questiona-se a captação do movimento, quer através do movimento diante da câmara, quer através do movimento da própria câmara. Estamos, assim, ainda na fase de produção, durante as filmagens. De um ponto de vista sintético, questiona-se o papel da montagem na criação da imagem em movimento propriamente dita, situando-nos assim quer na fase de planificação, à qual podemos não ter acesso direto, quer na fase da montagem final do filme em pós-produção.

Por fim, e paralelamente às três componentes "visuais", com a componente sonora, estamos, uma vez mais, nos aspetos sintéticos e específicos da imagem em movimento, questionando-se os efeitos sinestésicos da relação entre a banda sonora e a banda imagem e as suas consequências na produção de significados. Encaramo-la como uma componente em separado não só por questões de operatividade do seu estudo, mas também porque, no processo de construção do objeto, a sonoplastia resulta da atividade de todo um setor e resulta sobretudo, na maioria dos casos, de um trabalho de montagem posterior às filmagens. Naturalmente que todos os aspetos e intervenientes convocados variam, na sua relação e importância, de produção para produção, bem como de acordo com o paradigma tecnológico. Contudo, é justamente nessa multiplicidade de variantes, inerentes às características técnicas, sociais, económicas e culturais do meio, que se produzem novos campos de significação que potenciam e informam a criação de novas leituras[3].

3 Para um maior desenvolvimento destes aspetos teóricos veja-se: Barreira, 2017, 49-74.

Uma questão de partida para esta investigação foi a notória presença de referências internacionais nestes filmes. Segundo Manoel de Oliveira, mesmo que os filmes não passassem em Portugal, as teorias chegavam "se não directamente, por mão-travessa" e que, de França, "havia sempre quem trouxesse coisas novas" (Andrade, 2001: 25). Entre 1923 e 1929 (Parsi, 2002: 57) estreava um grande número dos filmes associáveis ao chamado *impressionismo francês*, com nomes como René Clair, Marcel L'Herbier, Jean Epstein ou Abel Gance. A partir de 1927 chegavam filmes do *expressionismo alemão* e da *nova objetividade*, como os de Ruttmann ou Lang. Entre 1929 e 1930 era a vez do cinema russo soviético, com destaque para os trabalhos de Eisenstein e Pudovkin. Desconhecemos os processos utilizados para a recolha de impressões por parte dos realizadores e técnicos portugueses. Grande parte do trabalho deveria ser feito de memória tendo por base um número mais alargado de visionamentos e assentando em anotações *a posteriori*. Manoel de Oliveira, que vira *Berlim, Sinfonia de Uma Capital* (1927) de Ruttmann diversas vezes (Parsi, 2002: 57), começava a desenvolver o hábito de, para os filmes que mais lhe interessavam, escrever em casa a *découpage*[4] após um segundo visionamento, tendo iniciado a prática com *Aurora* de F. W. Murnau (Andrade, 2001: 27). Em todo o caso, a relação dos cineastas com o cinema passaria, de um ponto de vista mais técnico, pela descrição das imagens em anotações ou esquemas a partir de visionamentos que deveriam ter por base os circuitos de exibição comercial.

Note-se que poderá ter sido por intermédio de descrições, de fotogramas e de fotografias publicadas nas revistas ilustradas que encontraram material para consolidar a sua apropriação de princípios estéticos e soluções técnicas providenciados pelos filmes estrangeiros. O primeiro filme de Manoel de Oliveira surgia precisamente de um destes encontros com as vanguardas europeias. Numa entrevista conduzida por Sérgio C. Andrade, em 2001, e da qual é necessário salientar a distância temporal, e cultural, com que estabelece a sua leitura retrospetiva, o realizador afirma: "Entretanto vi "A Sinfonia de uma Capital" e senti que aquilo me tocava. Era uma proposta para a qual eu me sentia capaz. Nessa altura, eu já lia muitas coisas, sobre cinema e não só, e já estava muito mais amadurecido sobre a arte cinematográfica." (Andrade, 2001: 25).

Douro, Faina Fluvial

As origens de *Douro…* e a sua apresentação no V Congresso Internacional da Crítica, em 1931, pela mão de António Lopes Ribeiro, integraram já plenamente a *mitologia* do realizador. Pateado pela maioria dos portugueses e louvado pelos críticos estrangeiros, *Douro*… encontraria facilmente o seu lugar nas vanguardas coevas, integrando-se nas chamadas *sinfonias urbanas* (Preto, 2005: 19), e acabando algumas das suas imagens por serem recuperadas pelo próprio Ruttmann no filme *Aço* de 1933,

4 Termo francófono que é utilizado, *grosso modo*, como sinónimo de planificação.

em clara inversão do percurso de transmissão das imagens.

O filme fora realizado em condições amadoras por Manoel de Oliveira e pelo seu amigo, e fotógrafo amador, António Mendes. Devido ao trabalho deste, que lhe permitia apenas libertar os fins-de-semana, a rodagem estender-se-ia por dois anos (Parsi, 2002: 59). Entre a apresentação de 1931 e a estreia comercial, o filme teria sofrido algumas transformações, incluindo uma correção da montagem, ainda provisória, que acarretaria a supressão de alguns planos (Parsi, 2002: 62). Segundo Jacques Parsi, a montagem foi alterada sem o consentimento do realizador e o enquadramento foi mutilado para a inclusão física da banda sonora na versão sonorizada de 1934 (Parsi, 2002: 66).

Somente com a descoberta de uma cópia muda, mantendo o enquadramento original, foi possível à Cinemateca Portuguesa restaurar o filme, permitindo igualmente que o realizador recuperasse a montagem original, embora com algumas alterações, e a sonorizasse com música de Emmanuel Nunes (Costa, 2010). Para o nosso estudo baseamo-nos nas cópias editadas em DVD em 2010, assumindo a versão "de 1934", com música de Luís de Freitas Branco, como a que estreou comercialmente e que será aquela à qual reportaremos. A leitura que fazemos das suas imagens está, deste modo, condicionada pelo comentário musical.

Não temos dados que nos permitam conhecer como é que se estabeleceu o diálogo entre a música e o filme. Manoel de Oliveira diz que acompanhou o compositor numa projeção, contudo, não sabemos que montagem lhe foi apresentada (Andrade, 2001: 30). Embora, inicialmente, não tenha gostado, acabou por aceitar o resultado, salientando que lhe agradava que "não fosse uma música onomatopaica" (Andrade, 2001: 30). Note-se, porém, que, no Congresso Internacional da Crítica, o filme foi exibido totalmente mudo, o que, segundo o realizador, poderá ter contribuído para a sua difícil receção (Buisel, 2002). Importa, deste modo, perceber quais as versões que serviram de base às diversas críticas do filme. Tome-se, como exemplo, a crítica que, na *Presença*, José Régio, após ter escrito sobre o filme em 1931, faz da versão de 1934, a qual não salienta quaisquer diferenças entre elas, reforçando a validade como «documentário» e como «obra de arte» do trabalho de Manoel de Oliveira.

A relação com o filme de Ruttmann é evidente na sequência da chegada ao Porto através da Ponte Luiz I. Aqui, e quando comparada com a sequência da chegada a Berlim, percebemos que Manoel de Oliveira se apropriou do ritmo de montagem e do formalismo dos planos, os quais transformam as estruturas em elementos plásticos que desfilam na superfície da imagem. Note-se que Oliveira vai mais longe e, ignorando a coerência geográfica, potencia a imagem enquanto elemento plástico e simbólico, combinando planos dos dois tabuleiros numa só sequência narrativa. Em *Berlim*, a formação e percurso anteriores de Ruttmann como abstracionista estão ainda presentes nas sequências de animação com que aquele se despede do *filme abstrato* ou *absoluto* para entrar nos campos da *nova objetividade*. No filme português, a passagem da abs-

tração para a *objetividade* parece ser a ideia base dos planos iniciais da ponte, através da utilização da focagem progressiva até à nitidez, fazendo-se assim a revelação do referente real pelo trabalho de fotografia e não pela animação sequencial.

Uma comparação entre ambos os filmes permite perceber que *Berlim…* foi, sobretudo, um pretexto e que, quando Oliveira chega ao Douro, o seu filme segue um rumo diferenciado, visível não só no tratamento do humano e da sua relação com o progresso, mas também em termos técnicos. Os planos de *Douro…* são geralmente muito mais curtos que os utilizados por Ruttmann e até mesmo por Vertov nas respetivas *sinfonias urbanas*, aproximando-se de Pudovkin na sua montagem ritmada, com base em cortes constantes, originando uma sucessão de planos de curta duração. Podemos igualmente aproximar a montagem rápida do trabalho de Abel Gance em *A Roda* (1923), que o realizador refere como aquele que "usa pela primeira vez a montagem rápida, mas de forma desordenada" (Andrade, 2001: 25). Contudo, e dado o longo período de rodagem, Oliveira poderia ter sido permeável a outras influências. Nesse sentido, importa ensaiar algumas comparações não só com as produções internacionais, mas também com obras nacionais procurando estabelecer alguns possíveis caminhos para a transmissão da imagem.

A presença dos elementos encenados em *Douro*… pode estar relacionada não só com *Berlim…* mas também com *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros, que se alimenta de fontes semelhantes. Em *Berlim…,* o suicídio da mulher junto ao cais é claramente encenado, tal como o *episódio* do acidente de trabalho no Arsenal no filme de Leitão de Barros. Em *Douro…* seria também um acidente de trabalho, provocado pela distração originada pela passagem de um avião, que coloca a vida de um jovem trabalhador em risco. A sequência[5], que tira pleno partido das valências da montagem intelectual, contém planos que recordam a população que acorre ao cais para ver o suicídio em *Berlim*… ou o apoio dos trabalhadores ao colega ferido que encontramos também em *Lisboa…*. Do mesmo modo, e ainda na referida sequência, encontramos um plano de um grito de uma rapariga, expressivamente conseguido pela aproximação da câmara, que recorda igual efeito na sequência do suicídio do Arraias Falacha em *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros*.* Os planos do atropelamento, filmados do ponto de vista da vítima, com o carro a passar por cima da câmara, assemelham-se a algumas experiências de Costa de Macedo em *Alfama, Velha Lisboa* (1930) realizado por Almeida e Sá.

Com este filme é ainda possível estabelecer outras relações, como no plano do trabalhador a lavar a cabeça no balde ou nos vários planos em contrapicado da apertada malha urbana da Ribeira, bem como das panorâmicas a partir dos telhados. É notório que, em carta dirigida a Casais Monteiro, ainda em 1931, o próprio realizador levante a hipótese de a pateada na "altura em que aparece o casario" se ter devido "talvez pelo que de semelhante podesse [sic] encontrar entre este e o de Alfama"

5 00:11:50 – 00:13:31. O tempo apresentado baseia-se nas cópias utilizadas para análise e é expresso em HH:MM:SS.

(Buisel, 2002). Um dos *quadros* de *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros, no qual um marinheiro exprime o seu interesse pelas raparigas que passam por si, parece ter sido recuperado por Oliveira[6]. Embora com semelhanças nos enquadramentos, o tratamento do tema faz-se de forma diferente, dado que em *Nazaré…* tudo é filmado num só plano-sequência enquanto em *Douro…* a sequência assenta na montagem intelectual.

Conhecemos alguns dados que nos permitem perceber como é que a equipa concebeu as imagens do filme. Segundo o realizador, na entrevista de 2001:

> "Ele [António Mendes] é que sabia de fotografia, ao passo que eu não sabia nada. (…) Era uma máquina portátil, tinha um tripé, mas em geral era à mão que a utilizávamos. Era mais fácil; improvisava-se a cada momento. Eu escolhia os ângulos, os pontos de vista, e o António Mendes filmava. Os enquadramentos eram dele – ele era já, então, um fotógrafo de nomeada. O "Douro" deve a sua qualidade fotográfica a António Mendes." (Andrade, 2001: 27).

É, deste modo, através da fotografia que o filme adquire uma parte considerável das qualidades plásticas que o caracterizam. A decomposição analítica plano-a-plano realça estes aspetos, que se traduzem não só nos enquadramentos de cuidada matriz formalista, mas também no trabalho cuidado da luz e da sombra. Nesse sentido, e embora seja possível, como vimos, estabelecer relações com outros filmes nacionais coevos, as qualidades visuais do trabalho de Manoel de Oliveira e de António Mendes aproximam-se mais das pesquisas de *Berlim…* de Ruttmann. Podemos, em certa medida, dizer que o direcionamento para os aspetos plásticos da imagem é ainda mais evidente em *Douro…*, mas tal deve-se igualmente à montagem rápida de planos de curta duração que, por outro lado, se aproxima mais das práticas soviéticas e francesas. É o próprio realizador quem afirma, na comparação com *O Pintor e a Cidade*, de 1956, que *Douro…* é um filme de montagem (Lardeauu, 1988: 94 e Preto, 2011: 179). Não dispomos ainda de dados que nos permitam analisar com precisão a receção à época das teorias de montagem soviética. Nesse sentido, optámos por analisar alguns dos aspetos formais da montagem sem a pretensão de a filiar em uma ou várias das diferentes conceções teóricas de Eisenstein, Pudovkin, Vertov ou Kuleshov.

Para lá dos intentos narrativos, são sobretudo as relações formais que orientam a articulação dos planos, numa apropriação e interpretação das práticas de montagem soviética que se traduz numa multiplicidade de resultados associáveis a alguns dos seus princípios teóricos (Preto, 2011: 206). Oliveira serve-se também de vários artifícios para valorizar a ação narrada. Um exemplo, unicamente destinado a salientar a constante atividade dos trabalhadores e a eficiência da máquina pode ser encontrado na descarga dos baldes de carvão. Em outros casos, temos um rápido corte e um avanço no tempo que aumenta o dinamismo da ação, ou a sua fragmentação em falsa continuidade, na linha do que Eisenstein utiliza para exacerbar as reações na escada-

6 00:08:32 – 00:09:22.

ria de Odessa de *O Couraçado Potemkin*.

O princípio de construção de uma significação pela oposição de imagens, que norteia a montagem intelectual, aproximando-as de uma relação dialética, é a mais usada e é através dela que o filme exprime uma visão cética do progresso e da substituição do trabalho manual pelo da máquina. A sua utilização torna-se quase sistemática, salientando-se a oposição entre os camiões e os carros de bois, pela relação de enquadramentos, e a longa relação entre o trabalhador, com o apoio do animal, e a máquina, agora já conseguida pelo tratamento da imagem enquanto representação de ações e de princípios como a força. Na sua relação com a cidade, *Douro…* funciona, num primeiro olhar, como um multifacetado documento. A comparação dos locais no tempo do filme e no presente permite-nos perceber não só o que se alterou fisicamente na cidade, mas também as transformações das vivências dos seus espaços. Nesse sentido, o valor documental de *Douro…* é revelado também numa outra linha de pensamento, que permite a indagação e aproximação ao processo de construção do olhar do realizador na sua relação com os locais. Construída por fragmentos dispersos no tempo, a imagem em movimento de *Douro…* é, deste modo, fruto de uma vontade ordenadora que a liberta das amarras dos referentes e se apropria dos seus valores narratológicos intrínsecos para a construção de um significado global.

Note-se que, conhecendo ou não os seus princípios teóricos, Manoel de Oliveira utilizou a relação entre imagens desenvolvida por Kuleshov, nomeadamente as noções de geografia criativa e o valor da construção de uma interpretação por associação de imagens num novo contexto. Este tipo de libertação e catalisação da imagem será a base para a construção da *cidade* de *Aniki-Bóbó*. Em alguns momentos, *Douro…* toma a componente fotográfica da imagem como a principal voz do seu discurso, transformando-se numa sucessão de fotografias estáticas de uma qualidade impressionante. Importaria, deste modo, perceber até que ponto o trabalho prévio de António Mendes poderia ter orientado o olhar de Manoel de Oliveira.

O *Porto-Douro* de Oliveira é uma cidade feita de seleções, quer na sua geografia física, quer na sua dimensão social que, baseada na matéria do real, é, todavia, veículo para a expressão de uma tese sobre a condição humana. Filmados propositadamente, *in loco* e, em muitos casos, a uma curta distância, as difíceis condições de vida dos trabalhadores, bem como a sua resiliência, encontram no olhar de Oliveira um cúmplice que, revelando-os na medida certa, nem os celebra como heróis vazios nem os expõe como objeto de pitoresco e de piedade. Contudo, no nosso entender, as qualidades formais e plásticas da fotografia do filme estabelecem uma relação tensa com a cumplicidade do olhar. Para tal contribui igualmente a presença da encenação. Esta intromissão do meio, quer através da sua componente fotográfica, quer através dos efeitos do processo sobre a ação, atuam como fator de distanciamento, reforçando o valor expressivo das imagens e afastando-as do registo cândido. Inadvertidamente captados em planos, ou fazendo pose para a câmara, os habitantes de *Douro…* são

meios para a exposição de comportamentos e vivências que, embora reveladoras do seu enquadramento social, não são necessariamente as suas em particulares.

A decomposição analítica plano-a-plano permite-nos perceber uma certa recorrência de figurantes que assumem diversos *papéis* (o trabalhador ferido, a rapariga que transporta o almoço, a rapariga que grita). As suas crianças sobrevivem nas ruas, as suas *brincadeiras* não são mais que uma prefiguração da difícil vida adulta que as espera. Confinado ao cais, o Porto volta a ser porto, e as transformações que, para lá da máquina, a cidade começava a experienciar no traçado urbano e nas suas vivências estão completamente ausentes. O resultado mais evidente é que, de um ponto de vista estritamente documental, a montagem de *Douro…* não é orientada por relações de continuidade geográfica. Para lá dos planos de edifícios e objetos, os espaços do filme existem apenas em função da ação que neles decorre e sintetizam um espaço global que não tem equivalente fora da tela.

O Pintor e a Cidade

Antes de iniciarmos a análise do filme de 1956, é necessário tecer algumas considerações sobre a primeira e única longa-metragem de ficção que Oliveira dirige neste período: *Aniki-Bóbó*, de 1942. Filmado igualmente no Porto, e em condições de produção mais favoráveis, e já com recurso ao sonoro, *Aniki…* parece desenvolver algumas das experimentações de *Douro…* e, simultaneamente, demonstrar uma assimilação das referências cinematográficas do realizador. Por outro lado, alguns dos seus motivos serão, como veremos, recuperados no filme de 1956, reforçando que o regresso à cidade se faz já com este filme como uma referência.

Numa sequência, Carlitos e Pistarim, depois do banho no rio[7], sobem para o cais e veem Terezinha saindo da "Loja das Tentações", aproximando-se da menina e parando junto à montra. Ao atentarmos nas imagens é percetível que o plano do cais foi captado em Vila Nova de Gaia, perto da Ponte Luiz I, com a ribeira do Porto ao fundo, enquanto no plano filmado a partir da montra percebemos que já estamos no Porto na Rua de Sobreiras, na Foz. A continuidade da ação e a relação entre planos existem unicamente em função do olhar, que nos revela que Carlitos vira Terezinha ainda ao sair do cais, originando um enorme *salto* geográfico. Estas quebras na continuidade, foram notadas na época pelo público portuense mais familiarizado com a cidade (Andrade, 2001: 32). Porto e Vila Nova de Gaia são, deste modo, uma nova modalidade da cidade-síntese, tratada como cenário e potenciada pela geografia criativa cinematográfica.

Com a cidade real combina-se a sua recriação em estúdio, graças ao trabalho do arquiteto José Porto assistido por Silvino Vieira. Realizador e arquiteto conheceram-se no contexto da preparação do projeto de uma habitação para Oliveira (Almeida, 2013: 62), tendo aquele pedido ao arquiteto a sua colaboração no filme, o que este fez gra-

7 00:17:14 – 00:18:20.

ciosamente. Os cenários, construídos na Tóbis, beneficiavam da experiência que José Porto havia tido em Paris, utilizando ângulos exagerados nas paredes que permitiam uma melhor colocação do material e conferiam um acentuado efeito perspético (Almeida, 2013: 62).

Note-se que, em cenários como o do interior da escola são visíveis reminiscências de *O Anjo Azul* (1930) de Josef von Sternberg, extensíveis igualmente à interação entre alunos e professor. Do mesmo modo, a canção de rua, na Ribeira, recorda um outro filme marcante do primeiro sonoro, *Sob os Telhados de Paris* (1930) de René Clair, cujo tratamento cenográfico, de considerável sabor plástico, nos parece igualmente evocado na estilização dos telhados de estúdio do "Porto". As reminiscências dos anos 30 não se ficam por aqui, pois é de comboio que o público chega ao Porto, tal como chegara de comboio à Berlim de Ruttmann. A velocidade e o progresso, que distraíram os trabalhadores de *Douro…* originando um acidente, são aqui também o pretexto para uma tragédia, na qual o grito de Terezinha, acentuado pelo tratamento sonoplástico, recorda o grito "mudo" de *Douro…*.

Tal como acontecia com o espaço, também o tempo de *Douro…* era delimitado pelo farol, que assinalava o nascer e o pôr-do-sol. Em *Aniki…* o tempo é delimitado pelas horas do relógio do Palácio da Bolsa, pelo que, uma vez mais, é a cidade que ordena a própria ação para a qual se presta como cenário. Tal é tanto mais significativo quando, em *Aniki*… Manoel de Oliveira toma o ponto de vista das crianças como referencial.

O seu mundo é fechado e, à sua escala, os planos revelam-se como olhar subjetivo e transformam os espaços de acordo com o mundo interior de Carlitos, do qual se tornam extensão. Assim, e nas sombras das ruas tortuosas do Bairro da Sé, Carlitos, consumido pela culpa do delito, vê o jogo dos *Polícias e Ladrões* transformar-se em agonizante metáfora para a sua existência. Apanhado por Eduardo, é o verdadeiro polícia que ele primeiro vê, o qual se transforma no polícia-Eduardo. Esta transformação da cidade e das personagens, através das componentes pro-fílmica, fotográfica e cinematográfica da imagem em movimento, convoca também o *expressionismo germânico* para o quadro de referências e suspende momentaneamente o realismo que domina o filme.

A noite é terreno para o mistério, a utilização dos contrastes entre luz e sombra (Preto, 2011: 7), bem como o exacerbar da plasticidade destas, transformam o bairro num espaço sufocante, em que o olhar se dilui no medo e permite a entrada do subjetivo, na linha da perseguição de Maria em *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. A visão subjetiva da cidade noturna, transformada em cenário dos medos, é a própria matéria do pesadelo de Carlitos. Sem as restrições da realidade, o expressionismo pode tomar conta e revisitar os espaços do filme produzindo imagens que demonstram igualmente possíveis contaminações das vanguardas francesas associadas ao surrealismo. A cidade noturna é agora uma sucessão de fragmentos, transformada para lá dos referen-

tes, recriada em estúdio com o dramatismo que podemos encontrar em Murnau, com filmes como *Fausto* (1926), e reforçada pela iluminação e pelo trabalho das sombras em movimento. Nesta matéria de pesadelos convive ainda o cinema-cenário, pois é através de planos do próprio filme que Carlitos se vê a si próprio, vê Terezinha e vê o acidente. Tal como nas cenas de sonho, o pesadelo permite liberdades técnicas e estéticas que, por recurso a trucagens, se afastam totalmente do realismo, corporizando um mundo que é, por irreal e totalmente subjetivo, antitético da própria realidade de que se alimenta.

Seria somente em 1956 que Oliveira voltaria a filmar, escolhendo novamente o Porto e o Douro como locais da ação. Nesse sentido, e com a devida consciência de alterações dos paradigmas estéticos e técnicos, o filme *O Pintor e a Cidade* funciona como corolário da leitura que fizemos de *Douro*…, não deixando, todavia, de nos apresentar um local marcado por *Aniki…*.

Em *O Pintor…*, e tal como em *Douro…,* voltamos ao filme de equipa reduzida, sendo o próprio realizador a assumir as funções de operador (Parsi, 2002: 88), contando com a assistência de Lopes Fernandes. Tratando-se do primeiro filme de Manoel de Oliveira a cores, e resultando de um estágio na Agfa, em Leverkusen (Parsi, 2002: 87), estamos perante uma oportunidade para o realizador desenvolver novas experiências tendo por base o trabalho da cor e do som, entretanto consideravelmente melhorado em termos técnicos. Se, como vimos, nas palavras de Oliveira, *Douro…* era um filme de montagem, aqui estamos perante um filme que tem por base o tempo próprio do plano (Lardeau, 1988: 94).

Os "intérpretes" escolhidos, o pintor, António Cruz, a cidade, o Porto, e as "gravuras do século XIX", estão também relacionados com as questões inerentes à cor (Castro, 2012: 261-278). Porém, as intenções de Oliveira não eram fazer *Douro…* a cores mas, e pelo contrário, reagir à visão sintética da montagem omnipresente do filme inicial (Preto, 2011: 179). Através da comparação entre a decomposição analítica plano-a-plano[8] de ambos os filmes, é igualmente possível perceber as diferenças traduzidas no número de planos e na respetiva duração. Sem a sequência (animada) final, *O Pintor…*, com quase 30 minutos de duração, tem pouco mais de 200 planos por oposição aos 443 planos que correspondem aos cerca de 18 minutos de *Douro...*.

A figura de António Cruz atua, sobretudo, como aquele que *empresta* o olhar ao filme, sendo justamente pela sua mão que, ao abrir da porta do estúdio, entramos na cidade. O papel de mediador é feito de diversas formas, quer no plano diegético, quer e sobretudo, através da sua pintura, um outro olhar emprestado sobre a cidade, com a qual este *outro cinema* dialoga. Assim, em alguns casos, a transição faz-se pela duplicação aproximada da aguarela no enquadramento, estratégia que, com variantes que não iremos desenvolver, reaparece ao longo do filme. Os *duplos* cinematográficos das pinturas não só lhes conferem movimento mas também as inundam de som, num

8 Veja-se: Barreira, 2017. Volume II. Apêndices 7 e 8.

consciente diálogo intermedial e ontológico. Desta forma, no filme de 1956, à cor alia-se o trabalho da sonoplastia, tendo por base a captação *in loco* dos sons da cidade que, à semelhança da luz e da cor da mesma se revelam, demorada e quase ostensivamente, para serem plenamente apreendidos.

Com o som direto convive a música da própria cidade, composta pelo Padre Luiz Rodrigues tendo por base "temas tradicionais da cidade recolhidos por Rebelo Bonito"[9]. Os sons da cidade, quer os que por ela são emitidos, quer os que, por interposição, aquela produziu, reconhecem-se também ao abrir da porta, inundando, juntamente com a luz e com a cor, o *atelier* do pintor com a música que parece vir da própria cidade. Os atos de ver, e note-se que é através de uma janela *de atelier* que o primeiro plano do filme nos deixa ver a ação, e de ouvir estão em constante questionamento, tal como o distanciamento que o meio pode provocar.

Tomando como exemplo uma sequência[10], percebemos que talvez muitos dos nossos olhares sejam, na realidade, planos subjetivos do pintor, numa constante tensão entre a revelação da cidade e a presença de António Cruz. Contudo, é graças à nova abordagem de Oliveira que o filme permite diluir o distanciamento medial que, por comparação com *Douro…*, quer a fotografia, quer a duração dos planos, tornavam por demais evidente. O tempo da ação diegética é o da própria ação real, sendo dela o primado, tal como é a topografia da cidade que dita as composições e os ritmos de uma montagem que se pretende anular. Neste aspeto, e como salienta Jacques Parsi, *O Pintor*… aproxima-se mais de *Berlim* que até o próprio *Douro…* (Parsi, 2002: 88), confirmando que, como víramos em *Aniki…*, as pesquisas de Oliveira seguiam um caminho de continuidade acumulativa. As aguarelas permitiram-nos chegar à Estação de São Bento, numa revisitação quase antitética no dinamismo, da chegada de *Berlim* e de *Aniki…*.

O Porto de 1956 revela-se e descobre-se, voltando-se para dentro de si, graças ao convocar de figuras de convite como as esculturas da fachada da igreja do Carmo, as quais nos emprestam o seu ponto de vista sobre a cidade que evolui a seus pés. O escalar das fachadas recorda por sua vez uma outra viagem a partir dos elementos da cidade, em *A Canção de Lisboa* do arquiteto Cottinelli Telmo, no qual, em 1933, Manoel de Oliveira fora ator[11].

Oliveira comenta não só a pintura como o próprio cinema, e também *Douro…* é convocado. Assim, na sequência de imagens à volta da ponte[12], o filme convoca um curioso *flashback* tendo por base uma gravura colorida, que nos mostra a Ponte das Barcas e uma pintura alusiva ao desastre de 29 de março de 1809, presente na igreja de São José das Taipas, e destinada a assinalar a intenção do culto pelas almas dos que morreram no contexto das invasões francesas. O espaço pictórico é explorado pela sucessão de três plano, em novo diálogo intermedial que liberta da pintura, através

9 Baseamo-nos nas referências presentes no próprio filme.

10 00:08:12 – 00:09:05.

11 Veja-se: Barreira, 2017: 188-236.

12 00:14:30 – 00:16:00.

da sonoplastia, os sons inerentes à imagem. Daí somos conduzidos às *Alminhas da Ponte*, o bronze de Teixeira Lopes Pai, recordando os planos do *Douro…*, na caixinha da qual uma senhora coloca uma esmola. Oliveira continua a sua narrativa histórica, transportando-nos no tempo, e por interpostas novas gravuras coloridas, até a uma pintura do presente, já de António Cruz, que nos permite chegar à ponte verdadeira.

A relação entre as *Alminhas* e a ponte havia sido explorada em *Douro…* mas aqui Oliveira vai mais longe e faz com que a sequência assuma um curioso sentido de recriação histórica, ainda no seu estado primordial, feita de documentos que a imagem e o som do filme animam como que dando expressão aos pensamentos do realizador-pintor-público[13]. Neste filme, na relação com a Ponte Luiz I o formalismo da estrutura não vem da síntese produzida pela montagem, mas antes do seu referencial, o olhar que lhe descobriu as possibilidades de leitura poética. Em novo momento de surpresa, e alongando os planos captados com câmara móvel, de modo a que o observador *experiencie* a ponte, Oliveira diz-nos que, uma vez mais, podemos estar perante um plano subjetivo, vendo a ponte pelos olhos de António Cruz.

A duplicidade do olhar tem um curioso, e não sabemos se calculado, efeito através do olhar cúmplice do soldado que parece procurar o motivo da atenção do pintor. Mas a ponte de 1956 é, tal como o fora em *Aniki…*, também passagem para a outra margem do rio, numa vontade de multiplicar as possibilidades de leitura da cidade e dos seus elementos. Chegados à margem de Vila Nova de Gaia, o diálogo intermedial parece atingir um novo pico quando uns meninos, reminiscentes de *Aniki…,* brincam ao lado do pintor que se assoma da margem[14]. Na entrevista, o realizador alude a esta retoma "nas últimas cenas, que mostram a cidade ao fundo e as crianças ali a brincar com a sua maneira de vestir e de estar" (Andrade, 2001: 32).

No nosso entender, esta referência à cidade de *Aniki…* traz consigo a própria ideia do meio – o cinema – que, por interposição do menino que, vindo de fora do campo, de junto da câmara, para o lado do pintor, o olha com a curiosidade breve e desafiante com que o cinema se enamora fugazmente da pintura para seguir o seu próprio caminho. Nesse sentido, e neste jogo de figuras interpostas, em última análise, o menino-cinema seria também o menino-Oliveira que se aproximava então da pintura. Contudo, nos planos seguintes, percebemos que a distância que separava o Porto de *Douro…* e de *Aniki…* era muito curta e que a condição do humano, o centro das preocupações do realizador, continua a ser, afinal, o *leitmotiv* deste filme.

Tal como nos filmes anteriores, e tal como na *sinfonia urbana*, é também a cidade, com as suas características topográficas e a sua organização que, em revelação da sua verdadeira natureza como realidade antrópica, condiciona a vida dos seus habitantes. Com o final do dia, os trabalhadores saem das fábricas e a zona oriental da cidade, em raro documento coevo, pulsa de uma vida que se afirma como corolário

13 A sonorização das pinturas é um dos processos recorrentes neste filme como se pode ver na constante utilização do som transbordante.

14 00:24:14 – 00:24:34.

das apressadas caminhadas na baixa ou dos passeios no parque.

O realizador explora ainda a noção da ordem que, de um plano superior, condiciona a vida dos habitantes e a sua condição (Parsi, 2002: 88) numa sequência que, à semelhança das sequências de sonho, funciona quer como uma interrupção, quer como comentário da narrativa principal. Assim, e ao longo de uma sequência estranhamente formalista[15], as componentes fotográfica, cinematográfica e sonora são convocadas para, numa interrupção de matriz formalista, o realizador comentar aquilo que vemos e nos colocar perante uma metáfora de autoridade. Em ritmo paulatino de desconstrução, percebemos que o sinaleiro não só controla o trânsito como é ativado enquanto representação da ordem. A duração dos planos diminui e o ritmo acelera, com nova representação através do semáforo que, uma vez mais, dita as leis do movimento na cidade sintetizada pela montagem até que o sinaleiro apita e as pessoas avançam. Preparada a transição, o registo muda e as esculturas da cidade, através dos enquadramentos, perdem a sua condição referencial para se tornarem sinais de ordens[16]. A relação causa-efeito, tal como em *Douro…*, existe apenas pela montagem, reforçada agora através de uma sonoplastia que dobra as *ordens* com os apitos do sinaleiro e os passos com o som de marcha.

Esta breve cidade-síntese é também uma curiosa *contra-humanização* do espaço urbano, retirando a independência dos habitantes para a colocar nos objetos que, por eles criados, acabam por os controlar. O comentário de Oliveira retoma, deste modo, uma ideia de sinédoque de que *Douro…* fora a exploração inicial, conseguida pelos mesmos artifícios técnicos e que novamente nos coloca perante um progresso que parece estranho, nos seus ritmos, à vida da cidade.

Numa outra intromissão formalista[17], Oliveira retoma um motivo que ensaiara brevemente com a interrupção, literal, da narrativa através de uma sucessão de planos estáticos, de evidente formalismo nos enquadramentos, comentados por uma cacofonia que se assemelha a uma rápida mudança de sintonia num rádio analógico e que atua como contraposição da duração e sonoridade mais frequentes nas imagens da cidade (Preto, 2005: 28). As imagens são de uma nova arquitetura[18], praticamente ausente das imagens anteriores que parecia interromper, também literalmente, pela sua escala e pela sua implantação, o desenho secular e orgânico da cidade. Espaço e meio atuam em simbiose em alusão à nova cidade em construção que, todavia, é ainda demasiado recente para ser tratada com distanciamento, sendo antes vista com um misto de suspeição e curiosidade, demonstrando igualmente que a cidade de *O Pintor…* é, afinal, uma nova seleção da realidade.

Entre as sequências, vemos o pintor em ação, reforçando que, tal como as pin-

15 00:10:22 – 00:11:58.

16 Note-se que, também em *Berlim*, Ruttmann direcionava por vezes o olhar através dos sinais da própria cidade.

17 00:10:08 – 00:10:22.

18 Construída maioritariamente já na primeira metade da década de 50.

turas de António Cruz, a cidade se constrói a todo o instante e diante do olhar dos seus habitantes, numa constante convocação do registo de processos que são também comentários do próprio registo fílmico. Tal como o pintor nos revela a cidade na sua pintura, é também o filme que a revela ao percorrer a malha urbana mais antiga, que fora já explorada, e também a partir de dentro, em *Douro…*. Para lá das imposições da ordem (des)humana, é a própria cidade que nos surpreende, condicionando os nossos caminhos e o nosso olhar. O percurso até ao Largo do Colégio é eloquente na revelação que, em outros tempos, também o progresso e a dissonância conferiram uma nova cor à cidade. Impondo-se pela sua escala e pela sua erudição no ambiente que a rodeia, a imponente fachada de São Lourenço funciona como uma nova interrupção formal no espaço e tempo da cidade.

À medida que nos aproximamos do final do filme, as interrupções do tempo alongado do plano começam a tornar-se mais frequentes e permitem, como que num gesto conciliador, o regresso da montagem. Concomitantemente, é também a encenação que se torna cada vez mais presente, reforçando-se a tensão entre a realidade e a ficção, que vimos já atravessar *Douro…*. Da parada da Guarda Nacional Republicana[19] passamos à sua encenação através de um *pequeno exército* que, na linha de *Aniki*…, brincando aos adultos, entra em conflito com os seus semelhantes. O plano é rapidamente cortado para a escapatória do jogo de futebol, que é, afinal, um novo lugar de conflitos consentidos e de concentração de energias que, na sua fugacidade, se pode entender como nova interrupção do ritmo lento da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi exposto, *O Pintor…* pode ser visto como um epílogo da *sinfonia urbana* do período mudo, revisitando a cidade de uma forma geograficamente mais abrangente que em *Douro…,* tal como já fora feito em *Aniki…*, e utilizando agora a figura do pintor que, à semelhança do farol do filme anterior assinala o começo e o fim do dia, bem como o começo e o final da vida. Assim, na sequência de animação, o pintor revela-se também como o criador das possibilidades da cidade-pintura, tal como o operador, fora o criador das possibilidades da cidade-cinema de *O Homem da C*âmara de *Filmar*[20]. Por fim, no alongamento do plano e no distanciamento físico da câmara estamos perante a sua virtual anulação enfatizando-se o revelar da ação perante o olhar e contrariando a sua tensa omnipresença, quer física, quer medial, em *Douro…*.

O interesse das expressões cinematográficas de vanguarda associadas à *sinfonia urbana* na exploração da tensão inerente à relação entre o objeto e o meio faz com que, por oposição à cidade revelada ao olhar de *O Pintor…,* a cidade do *Douro…* se afirme muito mais como expressão de um olhar, e documento do mesmo, e menos

19 00:21:42 - 00:23:10.

20 Veja-se a interpretação do farol de *Douro…* como metáfora para o meio que permite a produção da imagem em: Preto, 2005: 19 e 139.

como registo efetivo, e *verdadeiro*, de si própria. Este aspeto é ainda mais evidente ao termos confirmado, no decorrer das operações de decomposição plano-a-plano, que, tal como em muitos filmes do período mudo, a montagem de *Douro…* se encontra acelerada face à velocidade de captação. Fazendo um ajuste aproximado da proporção entre os 24 fotogramas por segundo, velocidade estimada de projeção, e os 18 fotogramas por segundo, velocidade estimada de rodagem[21], obtemos um fator de retardamento de 0.75. É agora possível perceber claramente os ritmos, expressões, palavras e gestos, bem como a própria fisicalidade das ações realizadas no espaço pro-fílmico e captados pela câmara.

A quebra da continuidade narrativa assegurada pela montagem e o contrariar da rápida velocidade de apreensão da imagem em movimento libertou o plano enquanto representação e demonstra igualmente como grande parte da plasticidade de *Douro…* assenta não só na montagem, mas também na aceleração da imagem. Deste modo, e através deste exercício de desconstrução da síntese que é a imagem em movimento, o filme revela-se igualmente como documento de um processo de construção da imagem que, partindo da realidade registada, pretende apresentar não um documento, mas uma expressão medial da mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Carla Margarida de Sousa (2013). *José Porto: Um percurso na arquitectura portuguesa.* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

ALVES, Pedro (2016). A cidade como cenário de significados: Manoel de Oliveira e o Porto em "Douro Faina Fluvial" (1931) e "Porto da Minha Infância" (2001) *in* García García, F., García Guardia, M.L., Taborda-Hernández, E. (Coord). *Actas IV Congreso Internacional Cuidades Creativas.* Editorial Icono 14. http://congreso2016.ciudadescreativas.es/Ciudades_Creativas_2016_tomo1.pdf (data de consulta: dezembro de 2016).

ANDRADE, Sérgio C. (2001). *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.

AUMONT, Jacques. & Marie, Michel. (2009). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.

BARREIRA, Hugo (2017). *Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões.* Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

21 Velocidade a que se encontram registados digitalmente a maioria dos filmes mudos da Cinemateca Digital. Veja-se: http://www.cinemateca.pt/cinemateca-digital.aspx.

BELTING, Hans (2014). *Antropologia da Imagem.* Lisboa: KKYM+EAUM.

BUISEL, Júlia (2002). *Manoel de Oliveira. Fotobiografia.* Porto: Figueirinhas.

CASTRO, Laura (2012). "Na cidade, no cinema e na arte: Carlos Carneiro, António Cruz e António Sampaio" *in* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos (coord). *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Volume I. Porto: Universidade Católica Editora.

COSTA, José Manuel (2010). Introdução a Douro Faina Fluvial *in* Oliveira, Manoel (realiz.). (1942). *Aniki Bóbó*, 1942. [DVD] Lisboa: Zon Lusomundo.

CRUCHINHO, Fausto (1995). "Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira". *Senso*. I, pp. 55-62.

LARDEAU, Yann; Tancelin, Philippe, Parsi, Jacques (1988). *Manoel de Oliveira.* Paris : Editions Dis Voir.

METZ, Christian (1972). *A significação no cinema.* São Paulo: Perspectiva.

PARSI, Jacques (2002). *Manoel de Oliveira. Cinéaste portugais XXe. Siècle.*Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

PRETO, António (2005). *Manoel de Oliveira. O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

PRETO, António (2011). *Manoel de Oliveira. Cinéma et Littérature*. Thèse de doctorat en Histoire *et* sémiologie du texte *et* de l'image. Études cinématographiques. Université Paris-Diderot – Paris 7.

Filmes analisados:

Aniki-Bóbó - Oliveira, Manoel de (realiz.). (1942). Aniki-Bóbó. (2010). [DVD]. Lisboa: ZON Lusomundo.

Douro, Faina Fluvial - Oliveira, Manoel de (realiz.). (1934). Douro, Faina Fluvial. In Oliveira, Manoel de (realiz.). (1942). Aniki-Bóbó. (2010). [DVD] Lisboa: Zon Lusomundo.

O Pintor e a Cidade - Oliveira, Manoel de (realiz.). (1956). O Pintor e a Cidade. https://www.youtube.com/watch?v=zHf7rUhUPOw&t=25s (data de consulta: dezembro de 2016).

Filmes referenciados:

Barros, Leitão de (realiz.). (1929). *Nazaré, Praia de Pescadores*.

Barros, Leitão de (realiz.). (1930). *Lisboa Crónica Anedótica*.

Barros, Leitão de (realiz.). (1930). *Maria do Mar*.

Clair, René (realiz.). (1930). *Sob os Telhados de Paris*.

Eisenstein, Sergei (realiz.). (1925). *O Couraçado Potemkin*.

Gance, Abel (realiz.). (1923). *A Roda*.

Lang, Fritz (realiz.). (1927). *Metropolis*.

Murnau, Friedrich Wilhelm (realiz.). (1926). *Fausto*.

Ruttmann, Walter (realiz.). (1927). *Berlim, Sinfonia de Uma Capital*.

Sá, João de Almeida e (realiz.). (1930). *Alfama, a Velha Lisboa*.

Sternberg, Josef von (realiz.). (1930). *O Anjo Azul*.

Telmo, Cottinelli (realiz.). (1933). *A Canção de Lisboa*.

Vertov, Dziga (realiz.). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar*.

1927-1935: CINEASTAS EUROPEUS NAS ORIGENS DO MANEIRISMO DE HOLLYWOOD

Jorge Manuel Neves Carrega
Mirian Estela Nogueira Tavares
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg

Resumo: Após o final Iª Guerra Mundial, a indústria de cinema norte-americana contratou dezenas de cineastas e diretores de fotografia europeus, os quais exerceram uma profunda influência no cinema de Hollywood, introduzindo um estilo, predominantemente germânico, que esteve na origem de um maneirismo que marcou profundamente o período entre 1927 e 1935.

Palavras-chave: Cinema de Hollywood, Estilo Germânico, Maneirismo, F.W. Murnau, Josef Von Stenberg.

Abstract: After the end of World War I, the North American film industry hired dozens of European filmmakers and directors of photography, who exerted a strong influence in Hollywood cinema, introducing a predominantly Germanic style that originated a mannerism that marked the period between 1927 and 1935.

Keywords: Hollywood Cinema, Germanic Style, Mannerism, F.W. Murnau, Josef Von Stenberg.

INTRODUÇÃO

Desde a sua reabilitação teórica no início do século XX por estudiosos como Panofsky e Friedlander, o maneirismo motivou analogias com o movimento expressionista. Nas palavras de Erwin Panofsky: "expressionism is related to mannerism in more than one sense, it comes with the particular speculation that guides us back to the paths followed by the metaphysics of art from the 16th century theory" (TUINEN, 2012 b). Com efeito, tal como a arte maneirista, o estilo germânico de raiz expressionista, que tanta influência exerceu no cinema de Hollywood, caracterizava-se por um evidente formalismo no tratamento dos valores plásticos do plano, aliado a um domínio da técnica, patente no virtuosismo dos *tours de force*, com vista à criação de um estilo ambíguo que, oscilando constantemente entre uma retórica de objetividade e subjetividade, procurava traduzir através da *mise en scène* os alterados estados emocionais e psicológicos dos seus protagonistas.

F.W. Murnau e o estilo germânico

Destruídas pela Iª Guerra Mundial, as principais indústrias de cinema europeias (França, Itália, Alemanha) perderam a sua posição hegemónica para o cinema de Hollywood, cujos estúdios, graças a um forte poder económico, puderam contratar os grandes talentos do velho continente, como o prestigiado cineasta alemão F.W. Murnau.

A obra de Murnau refletia o complexo jogo de influências estéticas caraterístico do cinema germânico da década de 1920, normalmente identificado com o chamado "expressionismo alemão". Segundo Lotte Eisner, a maioria das obras classificadas como "expressionistas" resultaram da amálgama de estilos distintos, como o verdadeiro expressionismo de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R.Wiene, 1919) e a sua antítese estética, o naturalismo escandinavo do *Kammerspielfilm*, desenvolvido por Carl Mayer, F.W. Murnau e Georg Pabst[1], numa tentativa de reproduzir no cinema o estilo de Max Reinhardt, cujo trabalho se distinguia pela utilização impressionista do claro-escuro (a chamada iluminação "ao estilo Rembrant").

Segundo Eisner, cineastas como F.W. Murnau e Fritz Lang não devem ser considerados realizadores expressionistas, uma vez que apenas utilizaram esse estilo em momentos isolados dos seus filmes (Eisner em Ramio y Thevenet, 1993: 107-110). Thomas Elsaesser considera que este estilo germânico, desenvolvido durante o período da Republica de Weimar, representou de facto uma tentativa consciente de criar um *film d'art*, que visava atrair a atenção de um público "intelectual". Nas palavras do autor:

1 Verdadeiremente histórica foi a colaboração do cineasta F.W. Murnau com Carl May, o argumentista de obras fundamentais como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R. Wiene, 1919), *The Last Laugh* (Murnau, 1924), *Tartuffe* (Murnau, 1926) e *Sunrise* (Murnau, 1927).

> Más que conducida por impulsos demoníacos o tendências politicas autoritárias, la obra de essos directores reflexa un amor por la tecnologia cinematográfica, ´conducida´ por el disfrute de las dificuldades técnicas en la realizacion de peliculas, en los efectos especiales y en los *tours de force* vinculados al estilo. (Losilla, 2009:38).

O apogeu deste formalismo germânico, verificado em obras como *Faust* (Murnau, 1926), constitui a expressão máxima da hibridação estilística que caracterizou o cinema germânico dos anos vinte do século passado, e cujo formalismo nasceu, em larga medida, de uma tentativa de diferenciação de produto, estimulada pela própria indústria de cinema alemã e em particular pelo produtor Erich Pommer[2] (Elsaesser em Nowell-Smith, 1997: 136-145).

Contratado pela Fox em 1927, F.W. Murnau chegou aos Estados Unidos com a promessa de total liberdade artística para realizar *Sunrise* (1927), uma obra artisticamente ambiciosa para a qual foram colocados ao seu dispor os vastos recursos do estúdio, incluindo os diretores de fotografia Karl Struss e Charles Roscher[3]. Com este filme, o cineasta deu início a uma complexa fusão de elementos provenientes de uma tradição cinematográfica europeia e erudita; (incluindo o expressionismo), com o modelo do cinema de Hollywood e a cultura popular norte-americana (Morrison, 1998: 31-33).

Figura 1: *Sunrise* (1927) de F.W. Murnau

2 Erich Pommer (1889-1966) foi o grande responsável pela aposta da indústria de cinema alemã em F.W. Murnau, Fritz Lang e Robert Wiene, cineastas para quem produziu obras como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Faust, Dr. Mabuse, Der Letze Man, Tartuffe* e *Metropolis.*

3 Pelo seu admirável trabalho em *Sunrise*, Karl Struss e Charles Roscher, receberam o Óscar de melhor fotografia.

O ciclo de Terror

No mesmo ano em que Murnau foi recebido com pompa e circunstância pela comunidade cinematográfica norte-americana, chegava aos EUA o alemão Paul Leni, que viria a ser um dos principais responsáveis pela disseminação do estilo germânico no cinema de Hollywood. Tal como Murnau, Leni havia frequentado o curso de Belas Artes e trabalhado como cenógrafo no meio teatral berlinense, onde colaborou com Max Reinhardt, função que veio mais tarde a desempenhar em filmes de Joe May e Ernest Lubitch. Em 1917 estreou-se como realizador e, em 1926, foi convidado por Carl Lammle, fundador dos estúdios Universal, para trabalhar em Hollywood.

Tal como Murnau, Paul Leni foi um mestre dos movimentos de câmara e a sua *mise en scène*, profundamente influenciada pelo trabalho de Max Reinhardt, distingue-se pela riqueza expressiva dos cenários e a utilização do claro-escuro. Infelizmente, o realizador alemão faleceu inesperadamente em setembro de 1929, tendo apenas realizado quatro filmes nos EUA, mas, graças a *The Chinese Parrot* (1927), *The Cat and the Canary* (1927), *The Man who Laughs*, (1928) e *The Last Warning* (1929), deixou uma marca profunda no cinema de Hollywood, estabelecendo as bases do cinema de terror "clássico" e do próprio *house style* dos estúdios Universal (Memba, 2006:43-44).

O desaparecimento precoce de Paul Leni em 1929 e de F. W. Murnau em 1931, deixou um vazio no cinema, mas o estilo germânico que estes cineastas introduziram em Hollywood continuaria a fazer-se sentir na obra de realizadores europeus como Karl Freund, Michael Curtiz, Robert Florey, Edgar G. Ulmer, James Whale e Rouben Mamoulian, que chegaram aos EUA entre finais dos anos vinte e início dos anos trinta do século passado, e cujo trabalho originou um interessante período de experimentação formal que abrange o crepúsculo do cinema mudo e os primeiros anos do cinema sonoro de Hollywood.

Figura 2: *Bride of Frankenstein* (1931)

Este formalismo germânico deixaria marcas profundas no cinema de Hollywood, em particular no ciclo de filmes de terror da década de 1930, definindo esteticamente obras como *Dracula* (1931) de Tod Browning e Karl Freund, *Frankenstein* (1931) de James Whale, *The Mummy* (1932) de Karl Freund, *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1932) de Rouben Mamoulian, *Murders in the Rue Morgue* (1932), de Robert Florey e *Island of Lost Souls* (1932) de Erle C. Kenton (com fotografia de Karl Struss).

Entre os cineastas que mais se destacaram durante a década de 1930, o britânico James Whale[4], contratado pela Universal em 1930, foi sem dúvida o grande continuador da obra de Paul Leni no estúdio de Carl Lammle. A influência germânica é particularmente notória em filmes como *The Old Dark House* (1930), inspirado em *The Cat and the Canary* de Leni, ou *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein* (1935), que revelam a influência de obras como *The Golem* (1920), *Metropolis* (1927) e *The Man Who Laughs* (1928).

Segundo Tom Milne, a obra de James Whale caracteriza-se por uma teatralidade quase brechtiana no seu subtil efeito de distanciação (Milne em Lugowsky, 2005), para o qual contribui um gosto pela auto citação e pela excentricidade, evidente no trabalho de atrizes como Elsa Lanchaster, Una Merkel e Mae Clarke. De facto, para Andrew Sarris a obra de James Whale merece ser estudada precisamente "because it is so self-consciously about performance, visibility, recognition and even authorship itself" (Sarris, 1996: 187).

Para Whale, o cinema foi um território de experimentação formal em que a *mise en scène* representou um veículo privilegiado de expressão artística, numa tentativa de ultrapassar os excessivos constrangimentos naturalistas que caracterizam o drama burguês e o cinema clássico. Assim, em *Frankenstein* (1932), cuja ação decorre numa Europa central imaginária, os cenários do castelo, do cemitério e da floresta revelam uma influência expressionista que se traduz na arquitetura de linhas oblíquas e no desequilíbrio da composição, expressão do universo psicológico e emocional dos protagonistas. A estilização destes cenários, reflexo de uma visão essencialmente subjetiva da ação, contrasta com o relativo naturalismo dos *décors* da mansão senhorial habitada pela noiva de Frankenstein e sua família, símbolos de um estatuto social e de uma "normalidade" que Whale trabalhou de modo igualmente formalista, investindo na elegância e no preciosismo decorativo destes cenários.

Através do artifício dos cenários, que por vezes chegam a criar uma distorção da perspetiva, aliados a uma fotografia contrastada e aos ângulos de câmara insólitos, Whale constrói uma *mise en scéne* estilizada, que lhe valeu a acusação de sobrepor o estilo ao conteúdo (Lugowsky, 2005) o que, não correspondendo inteiramente à verdade, traduz uma sensibilidade estética naturalista partilhada por boa parte da crítica e do público, perante um conjunto de obras que, no contexto do cinema de clássico

4 Tal como Murnau e Leni, James Whale iniciou a carreira no teatro, onde trabalhou como ator, cenógrafo e encenador, antes de emigrar para Hollywood. Nos tempos livres, dedicava-se à pintura.

de Hollywood, traduziam a sensibilidade maneirista do seu autor.

Para além da Universal, o estúdio que mais contribuiu para o ciclo de terror dos anos trinta do século XX foi sem dúvida a Paramount, graças a filmes como *Murder by the Clock* (1931) de Edward Sloan e *Island of Lost souls* (1932) de Erle C. Kenton, ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) do cineasta arménio Rouben Mamoulian, todos com fotografia do norte-americano de ascendência germânica Karl Struss[5], que colaborara com Murnau em *Sunrise*.

Em *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, cujo trabalho se caracterizava por alguma espectacularidade, traduzida na utilização dos mais variados recursos fílmicos (Danks, 2007), revelou uma clara influência vanguardista na utilização de metáforas visuais e da camara subjetiva, com vista a exprimir a dualidade do seu personagem.

Figura 3: Miriam Hopkins em *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1932)

O desvio formal que o filme de Mamoulian representou no contexto do cinema clássico de Hollywood, é facilmente constatável numa análise comparada com o remake de 1941, do norte - americano Victor Fleming. Assim, na versão de Mamoulian, as cenas iniciais introduzem o protagonista em câmara subjetiva e os personagens com que este se cruza no caminho para a Universidade (o cocheiro, o colega professor e os alunos) olham diretamente para a câmara. Deste modo, o realizador identifica o espetador com o ponto de vista do protagonista, subvertendo não só o modelo de representação clássico, mas também o seu código moral, em particular na cena em que a prostituta Ivy se despe e atira a roupa, olhando directamente para a câmara, e assim implicando o espetador no ato do protagonista[6].

Acusado com frequência de exibir a técnica, Mamoulian destacou-se ao longo da

5 A Karl Struss se ficou a dever o efeito que permitiu a transformação de Dr. Jekyll em Mr. Hyde num plano contínuo.

6 Esta subversão dos códigos do cinema clássico de Hollywood explica por que razão a cena de abertura foi eliminada após a estreia do filme, sendo reposta apenas nos anos setenta.

sua carreira pelo domínio virtuoso dessa mesma técnica na exploração dos recursos tecnológicos (movimentos de câmara, *dissolves*, uso expressivo da cor e do som) desenvolvendo uma *mise en scène* estilizada, que chamava a atenção do espetador para o artifício da linguagem cinematográfica (Danks, 2002). Com efeito, na opinião de Santiago Vila, o estilo do realizador constitui uma "polifonia de resistências ao paradigma de Hollywood", evidenciando a escritura fílmica e a presença da câmara, numa autonomia significante da imagem sonora e do cromatismo contra a transparência de estilo e a subordinação dos meios à narrativa imposta pelo modelo clássico (Vila, 2001:10). Segundo este autor, a obra de Mamoulian constitui um cruzamento estilístico, no qual se podem detetar, em pleno período de hegemonia do paradigma clássico, tendências vanguardistas pré-clássicas (Stroheim e Murnau) e rasgos que apontavam já para o cinema moderno pós-clássico de Bresson e Godard (Vila, 2001:23-24).

Para além da já referida *mise en scène*, estilizada nos cenários, tratamento lumínico, movimentos de câmara e efeitos especiais, o ciclo de terror/ fantástico da década de 1930 caracteriza-se igualmente pela expressividade das interpretações de atores como Boris Karloff, Dwigth Frye, Colin Clive, Bela Lugosi, Edward Van Sloan ou Una Connor, cuja teatralidade contrastava com a tendência naturalista dominante na indústria de Hollywood (Morden: 1989, 343).

Protagonizado em larga medida por um conjunto de cineastas e diretores de fotografia europeus, que fundiram o estilo clássico de Hollywood com o formalismo germânico, o ciclo de filmes de terror-fantástico desses anos trinta carateriza-se por um grau de estilização, artifício e subjectividade, que viola a tradição mimética do cinema clássico de Hollywood. Povoados por seres alienados e criaturas estranhas, estes filmes revelam um gosto pelo fantástico, pelo grotesco e o monstruoso que, se por um lado, pode ser atribuido à influência do Romantismo (e da *gothic novel*), por outro permite estabelecer uma analogia com algumas obras de arte maneiristas que partilhavam destas mesmas caraterísticas (Aguiar e Silva, 1996: 471).

Josef von Sternberg: o estilo e a "maneira"

Um dos cineastas cuja obra pode ser interpretada à luz do conceito de maneirismo é Josef von Stenberg (Francis Bordat em Campan e Menegaldo, 2003: 93). Sternberg estreou-se na realização em 1925 com *The Salvation Hunters*, uma produção independente que convenceu a MGM do seu potencial. Desagradado com a mediocridade dos filmes que o encarregavam de realizar, o cineasta entrou em conflito com Irving Thalberg, que o despediu por indisciplina laboral. Então, convidado pela Paramount para remontar *The Wedding March* (1927) de Stroheim, Sternberg conquistou a confiança do produtor B.P. Schulberg, que lhe deu a oportunidade de realizar *Underworld* (1927) e *The Last Command* (1928), este protagonizado pelo ator alemão Emil Jannings, que viria a ser essencial na escolha do cineasta para realizar a co-pro-

dução germano-americana, *Der Blaue Engel/The Blue Angel* (1930), cujas filmagens decorreram nos estúdios da UFA em Berlim (Geada, 1998:165-171).

Se, em *Underworld* (1927) e *The Docks of New York* (1928), Sternberg aderiu a uma estética naturalista, profundamente influenciada por Stroheim, posteriormente demonstrou interesse maior pela expressão dos conflitos emocionais dos protagonistas através da *mise en scène*, do que pela temática social, revelando a influência de Murnau e Leni no desenvolvimento de um estilo expressivo e virtuoso. Nas palavras de João Bénard da Costa:

> de Reihardt a Murnau e Leni, passando por Stroheim, existe uma coerência que a obra de Sternberg perfeitamente esclarece: a duma concepção do cinema que, como o chamado "expressionismo" alemão, vem da concepção de espectáculo que o teatro de Reinhardt introduzira, sobretudo virado para o valor da luz (…) (Benárd da Costa, 1984: 17-18).

O êxito de *Der Blaue Engel* (1930) permitiu a Sternberg regressar em glória a Hollywood, e assinalou também o início da frutuosa relação profissional e emocional que o cineasta estabeleceu com Marlene Dietrich, a estrela dos seis filmes que realizou na Paramout entre 1930 e 1935[7], um coerente ciclo de obras em que o cineasta desenvolveu algumas variações sobre o tema da humilhação sexual (Studlar in Nowell-Smith, 1997: 217).

Figura 4: Marlene Dietrich em *The Devil is a Woman* (1935)

Acusado pela crítica da época de realizar filmes decadentes e autoindulgentes, construídos em função da *star* Marlene Dietrich (Sarris, 1996:75), o cinema de Sternberg distingue-se pelo refinamento estético do seu autor, evidente na elaborada composição dos planos, com cenários repletos de personagens e objetos, mas também na influência

7 A saber: *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *Scarlet Empress* (1934) e *The Devil is a Woman* (1935).

estética germânica, traduzida na criação de texturas visuais com recurso a elementos como o fumo e a neblina, as superfícies espelhadas e a fotografia contrastada.

Entre as marcas do estilo de Sternberg, destaca-se a sua atenção ao detalhe, na utilização recorrente de elementos como cordas, véus, redes, plumas e serpentinas, sempre presentes nas diversas cenas de festas e bailes de máscaras em filmes como *Underworld*, *Dishonored* ou *The Devil is a Woman*, assim como o uso de objetos que assumem um valor simbólico, como o palhaço que observa o professor em *The Blue Angel*, ou talvez fetichista, como as gaiolas que se veem em quase todos os seus filmes. Neste gosto pelo excesso, que se traduz na riqueza decorativa e na proliferação de objectos supérfluos, o cineasta revelou uma obsessão pelo preenchimento daquilo a que chamava "dead space" (Gaylyn Studlar in Nowell- Smith, 1997: 216-17), que remete inevitavelmente para o *horror vacui* que caracterizou a arte maneirista (Triadó Tur, 2007: 96-98).

No entanto, o elemento estilístico mais importante da *mise- en-scène* sternebergiana, foi Marlene Dietrich, a atriz que o cineasta lançou para o estrelato em *The Blue Angel*, e cuja *screen persona* constituiu uma das mais brilhantes criações de Josef von Sternberg, que dirigia a atriz ao pormenor, controlando por completo os gestos, a cadência de voz e o olhar lânguido e insolente da "Vénus Loira", que se transformou num símbolo de erotismo e da sofisticação europeia, e cuja interpretação estilizada traduzia em si mesma todo o artifício da *mise en scène*. Nas palavras de James Naremore, "Her costuming, makeup, and lightening were foregrounded to a remarkable degree, like mannerism in painting, and her style was slower, much more expressionistic than talking pictures encouraged." (Naremore, 1990:132).

Figura 5: *The Devil is a Woman* (1935)

O estilo de Dietrich contrariava de facto os cânones de representação naturalista do cinema de Hollywood, reflectindo, nas poses estáticas e lenta cadência dos diálogos, uma sensibilidade maneirista que, para além do tratamento estilizado da *mise en scène*, se exprimia também na sensualidade, na melancolia e no *pathos* que caracterizava os protagonistas, num conjunto de filmes que o produtor David O' Selznick definiu como obras "sobre personagens artificiais em situações artificiais" (Naremore, 1990: 132).

Deste modo, filmes como *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932) e *The Devil is a Woman* (1935), constituem exemplos perfeitos de um cinema maneirista no qual o cineasta sobrepõe a forma ao conteúdo. Com efeito, Sternberg reduz o argumento a um mero pretexto para enquadrar Marlene Dietrich em sobrecarregadas composições que cativam o espetador pelo artifício, patente na utilização dos efeitos cénicos com vista à criação de uma atmosfera de exotismo e sedução, que exprime a ambiguidade moral e sexual dos protagonistas[8].

Ao contrário dos grandes cineastas clássicos, Sternberg acreditava que a essência da arte cinematográfica residia numa "transfiguração das artes plásticas através das imagens em movimento e não numa reconversão dos conteúdos do teatro e da literatura às necessidades da narrativa cinematográfica" (Geada, 1998: 166). Partindo das próprias regras do cinema clássico de Hollywood, o cinema de Josef von Sternberg representa uma violação desse mesmo paradigma, através da intensa estilização dos cenários, a proliferação de objetos que por vezes assumem um valor dramático e simbólico, mas também da interpretação e do tratamento lumínico, tendo em vista a obtenção de um efeito plástico cujo artifício revela as características de uma arte maneirista em que o estilo ou a "maneira" do cineasta se sobrepunha a qualquer critério naturalista[9].

CONCLUSÃO

Se, tal como afirmou Ismail Xavier, o cinema clássico de Hollywood procurava criar um simulacro de realidade através da montagem de um sistema de representação que tentava anular a sua presença como trabalho de representação (2005: 41-43), então o formalismo de raiz expressionista, introduzido por Murnau e Leni nos EUA, esteve na origem de um estilo que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, assumiu as características de um maneirismo cinematográfico com o qual cineastas europeus como James Whale, Rouben Mamoulian e Josef von Sternberg questionaram o primado da "transparência", através da subjetivação da *mise en scène* (recorrendo à estilização e ao simbolismo), assim como através da exibição de um virtuosismo de

8 Ambiguidade (ou bisexualidade) e androgenia que o cineasta sublinha nos diversos momentos musicais em que Dietrich surge vestida com roupas masculinas.

9 A influência do estilo Sternberg fez-se notar em obras de cineastas norte-americanos como Henry Hathaway em *Peter Ibbetson* (1935) ou Lewis Milstone em *The General Died at Dawn* (1936).

procedimentos que, para além de revelar um profundo interesse pela técnica cinematográfica, constituiu igualmente uma tentativa de afirmação do autor através da visibilidade do estilo ou da "maneira".

A obra realizada pelos cineastas europeus que tanto contribuíram para o florescimento criativo do cinema de Hollywood entre 1927 e 1935 não deixaria de influenciar produndamente cineastas "clássicos" norte-americanos, como John Ford, Howard Hawks e Frank Borzage, cujo fascínio pelo formalismo germânico está bem patente em filmes como *7th Heaven* (Borzage, 1927), *Four Sons* (Ford, 1928), *Scarface* (Hawks, 1932) e *Arrowsmith* (Ford, 1932), exemplos de um maneirismo hollywoodiano que despontará plenamente após a IIª Guerra Mundial na obra de cineastas como Alfred Hitchcok, Vincente Minnelli, Albert Lewin, Douglas Sirk, Stanley Donen e Roger Corman.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1996). *Teoria da Literatura* (8ª edição). Coimbra: Livraria Almedina.

BÉNARD DA COSTA, João (org.) (1984). *Josef Von Stenberg*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

BERGALA, Alain; MAURIÈS, Patrick (1985). *L'cinéma, l'art et la manière*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº 370, Abril, pp. 23-27.

BORDWELL, David (1997). *On the History of Film Style.* Cambridge: Harvard University Press.

CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.) (2003). *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris: La Licorne.

DANKS, Adrian (2002). *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*. Disponível em http://sensesofcinema.com/2002/cteq/jekyll/. Consultado em 23/11/2012.

DANKS, Adrian (2007). *Rouben Mamoulian.* Disponível em http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/mamoulian/. Consultado em 23/11/2012.

DALLE VACCE, Angela (edit) (2003). *The Visual Turn: Classical Film theory and Art History.* New Jersey and London: Rutgers University Press.

EISNER, Lotte. (1973). *The Haunted Screen*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

GALLAGHER, Tag. (2002). *Josef von Sternberg*. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/sternberg/. Consultado em 27/11/2012

GEADA, Eduardo (1998). *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. Lisboa: Artes e Ideias.

GIBBS, John (2002). *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower Press.

GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema*. Relógio D'Água. Lisboa.

HAUSER, Arnold (2003). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

HUMFREY, Peter (2002). "O Maneirismo", In GOWING, Lawrence (org.) (2002). *História da Arte Universal* vol. 4. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 115-134.

LOSILLA, Carlos (ed.) (2009). *En Tránsito: Berlin-Paris-Hollywood, más alla de la história del cine*. Madrid: T&B Editores.

LOURENÇO, Frederico (org.) (1990). *James Whale.* Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

LUGOWSKY, David (2005). *James Whale*. Disponível: http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/whale/. Consultado em 07/06/2011.

MADEIRA, Maria João, (org.) (2011). *F.W. Murnau- As Folhas da Cinemateca.* Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

MEMBA, Javier (2006). *El cine de terror de la Universal*. Madrid: T&B editores.

MORDDEN, Ethan (1989). *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. N.Y: Fireside.

NACACHE, Jacqueline (2005). *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

NAREMORE, James (1990). *Acting in the Cinema*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.) (1997). *The Oxford History of World Cinema.* Oxford/N.Y: Oxford University Press.

ROBERTS, Ian (2008). *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow.* London, Wallflower.

RUSSO, Eduardo A. (2008). *El cine clásico: itinerários, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990). *SOMBRAS DE WEIMAR: Contribución a la história del cine alemán 1918-1933*.Madrid: Verdoux.

SARRIS, Andrew (1996). *The American Cinema- Directors and Directions 1929-1968*. Da Capo Press.

TAVARES, Mirian (2010). "Compreender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico", In: *Revista Comunicar* nº 35, vol. XVIII, pp. 43-51.

TRIADÓ TUR, Juan-Ramón (2007). *Tesouros Artísticos do Mundo: Do Renascimento ao Maneirismo*. Amadora: Ediclube.

TUINEN, Sjoerd Van. (2102 a). "Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney", In: Image & Narrative, Vol. 13, nº 2. Disponível online em: http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/233 Consultado em 12/02/ 2013.

TUINEN, Sjoerd Van (2012 b). "Mannerism, Baroque, and Modernism: Deleuze and the Essence of Art", In: SubStance nº42. Disponível em: http://www.academia.edu/4613160/Mannerism_Baroque_and_Modernism_Deleuze_an__d_the_Essence_of_Art. Consultado em 14/02/ 2013.

VILA, Santiago Mustieles (2001). *Rouben Mamoulian: El estilo como resistência.* Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

XAVIER, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (3ª edição revista e ampliada). São Paulo: Paz e Terra.

EXPERIMENTAÇÕES DO ROTEIRO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO[1]
SCREENPLAY EXPERIMENTATIONS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA

Patrícia Dourado[2]
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Das muitas formas de planejar um filme, o roteiro é uma delas. Nem sempre, mas muitas vezes, uma das primeiras. Antes de existir em filme, o filme existe em roteiro, por mais simples que seja esse roteiro. Um lugar de filme imaginado. O "sonho do filme" como na fala de Carrière (2006). Por que sonhar o filme? Por que pensar roteiros? Cada cineasta carrega suas respostas. Nesta pesquisa, trazemos os relatos de alguns cineastas brasileiros a respeito de seus trabalhos com o roteiro, entre outras coisas, como ferramentas de experimentação. Entre os cineastas estudados, em uma perspectiva complementar, estão Karim Aïnouz, Anna Muylaert, Eliane Caffé, Hilton Lacerda e Cao Guimarães. Embasam a reflexão principalmente as abordagens da complexidade, da cultura e da semiose peirceana, via a crítica de processos de Cecília A. Salles.

Palavras-chave: processo de criação; roteiro; experimentação; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: The screenplay is one of the many ways to plan a movie. Not always, but often, one of the first ways. The cinema exists in screenplay even before it exists in a movie, as simple as the screenplay may be. A place to imagine a movie. "The dream of the film", in the speech of Carrière (2006). Why dream the movie? Why think in screenplay terms? Each filmmaker has their answers. In this research, we bring the reports of some Brazilian filmmakers about their work with screenplays, especially as a tool of experimentation. The filmmakers studied are Karim Aïnouz, Anna Muylaert, Eliane Caffé, Hilton Lacerda, Alê Abreu and Cao Guimarães. This approach has the support of the studies of complexity, culture and Peircean semiosis, via the criticism of creative processes by Cecília A. Salles.

Keywords: creation process; screenplay; experimentation; contemporary Brazilian cinema.

---

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada na 3a Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP, Brasil, 2017. https://www.gpgrudes.com/3-jornada-de-cinema-e-ficcao-audiov

2 Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (bolsa CAPES), com pesquisa em processo de criação no cinema, com foco em roteiro. Mestre pela mesma instituição e graduada em Letras pela UFC. Pesquisadora do grupo de pesquisa em Processos de criação (CNPq), coordenado pela Prof. Cecília A. Salles. Roteirista, editora de texto e revisora. patriciadouradoo@hotmail.com

(...) se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia,
ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma
A. Muylaert[3]

INTRODUÇÃO

Há quem tome a frase "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" como proposta de um fazer cinema "sem roteiro". Mas o que seria fazer cinema "sem roteiro"? O próprio Glauber Rocha, cuja imagem se atrelou a essa frase, não só fazia roteiros, como trabalhava anos em diferentes tratamentos e versões de roteiro, reescrevendo-os antes, durante e depois das filmagens[4]. O que também acontece aos diferentes roteiristas de que tratamos aqui. A ideia na cabeça como ímpeto e desejo de fazer é mais que necessária, desde sempre, em todos os cinemas, em todas as artes, e enfatizada no nosso cinema como um modo de não se perder (um onde se agarrar) em meio aos labirintos dos processos de produção.

Jean-Claude Carrière, em *O roteiro evanescente* (2006), afirma o seguinte: "O roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado – e descartado" (p. 132). Esse é um dos livros a falar sobre roteiro de que mais gosto. Mas não consigo concordar com ele nesse ponto. Ele fala ainda que "quando a filmagem termina, os roteiros geralmente acabam nas cestas de lixo do estúdio" (p. 132). Em uma perspectiva de processo, esse roteiro a que Carrière se refere é na verdade a forma verbal escrita de um roteiro, não o roteiro em si. Mas uma de suas manifestações possíveis.

A observação da prática de alguns roteiristas nos coloca diante de diferentes compreensões acerca do que é o roteiro. A própria frase "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", de que falamos, já traz em si, ainda que minimamente, o roteiro do filme, ou parte dele, ao apontar para princípios direcionadores do filme que se deseja fazer: este, e não outro. O que seria um roteiro então?

O roteirista brasileiro Karim Aïnouz nos fala do roteiro como um "mapa de possibilidades – ele exclui algumas e elege outras" (2013). No campo das possibilidades infinitas, os roteiros trazem escolhas e apontam tendências em meio a um processo. Para esta pesquisa, o roteiro é o que, independentemente de sua forma ou formatação, traz escolhas do que filmar, um filme em estado de imaginação, que pode ter um registro verbal escrito ou não, e ser feito ou refeito antes, durante ou depois das filmagens. Dito isso, concentramo-nos, aqui, na função do roteiro, mais do que nos seus formatos.

---

3 2003, p. 7.

4 Sobre o assunto, é possível encontrar mais na dissertação de mestrado (1993) e tese de doutorado (1998) de Josette Monzani no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. E no livro *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol* (2006), dela também.

Roteiro como função

É importante lembrar, no entanto, que esse é um entre muitos modos de olhar para o roteiro, obviamente, mas que, diante dos materiais estudados, e por se dar no campo da crítica de processos, de que falaremos mais adiante, parece-nos uma abordagem coerente com a diversidade e a potencialidade das práticas de roteiro observadas nos registros de processo dos cinco cineastas brasileiros estudados, dos quais falaremos mais detalhadamente logo à frente.

Assim, sob o ponto de vista do roteiro como um conjunto de escolhas do que contar, a ideia de "não ter roteiro" já é um roteiro, pois aponta um caminho a seguir. Então, se estamos falando das escolhas do filme, o que distingue as escolhas do roteirista das escolhas, por exemplo, do fotógrafo, do diretor de arte, do designer de som...? E mesmo do próprio diretor? De fato, são todos imaginadores de filmes. Sonham os filmes juntos. Mas, se as escolhas do roteirista são principalmente, e não exclusivamente, escolhas do "o que", os outros criadores com quem essas escolhas dialogam, os outros imaginadores do filme, fazem escolhas, principalmente, do campo do "como", embora também não exclusivamente, mas partindo do diálogo com as primeiras escolhas e nortes imaginados no roteiro, sendo o roteiro uma das primeiras telas do filme, em meio a tela em branco de possibilidades infinitas de qual filme fazer. Lembramos, no entanto, que essas escolhas e nortes, essas primeiras telas, também vão se transformando ao longo do processo de criação dos filmes, mantendo com isso vivo o pensamento do roteiro como um "mapa de possibilidades", de que falou Aïnouz (ibidem).

Talvez exatamente por acompanhar essas primeiras escolhas, que mais tarde levarão a outras, por apontar os primeiros nortes e seguir se alterando com eles, a leitura de uma peça escrita de roteiro traga o que a roteirista Anna Muylaert coloca na introdução de sua versão publicada de *Durval Discos* (2002):

> a leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. (MUYLAERT, 2003, p. 7).

Diante disso, optamos por fazer uma leitura do roteiro como ferramenta em construção, e não como formato ou modelo (embora essas leituras também sejam possíveis, em outros recortes e contextos). Em uma perspectiva de crítica de processos, buscamos as relações (os nós da rede dos processos), sem tomar o roteiro como um objeto isolado ou acabado, pronto para ser transformado em filme, mas como um objeto que se transforma junto com o filme e que passa a ser o filme também.

Neste momento, concentramos os estudos em roteiristas-diretores, como um modo de acompanhar o processo de criação do roteiro ao longo do próprio processo de criação dos filmes, seus ajustes e transformações. A escolha dos cinco cineastas

deu-se não só pela necessária diversidade de domínios, estilos e contextos de produção que se procurava, mas também pela acessibilidade aos seus registros de processo, especialmente aos roteiros e relatos de roteiro, de onde partiu a investigação.

A crítica de processos de Cecília A. Salles constitui a principal base teórica e metodológica na qual esta reflexão acerca do roteiro se constrói. Ela toma os registros de processo em diferentes mídias como documentadores do processo criativo e oferece com isso um caminho material por onde penetrar cientificamente no universo da criação. Por nos fazer penetrar na terceira dimensão das obras, a crítica de processos se apresenta como uma perspectiva por meio da qual pensar o roteiro no cinema, ao tomar obra e processo como um objeto só, permitindo-nos olhar de maneira mais aguçada para as especificidades características tanto das práticas como da linguagem do cinema e, em especial, neste caso, do roteiro, sem deixar de considerar a contribuição das poéticas de cada artista.

O que significa dizer, sinteticamente, que o nosso olhar para o roteiro é especialmente processual e que, ao optamos por um recorte de observação variado, estamos levando em conta os diferentes contextos de produção desses roteiros e os diferentes sujeitos envolvidos nessas produções e as suas consequentes interações.

Diante disso, a seguir, apresentamos um pouco da história e do percurso profissional de cada um dos cineastas cujos processos serviram de base para os comentários acerca da natureza e da função do roteiro de que tratamos aqui. Cabe salientar que a base teórica da crítica de processos também determinou, em grande medida, o método de abordagem do roteiro como ferramenta em construção, diante da observação das diferentes práticas, sujeitos e processos de modo entrelaçado.

Roteiros encarnados

Durante muito tempo, o roteiro tal como o vemos hoje nas exigências para captação de recursos no Brasil não era uma realidade. Alguns pediam “argumento”, outros, “proposta de filme”. A ferramenta do roteiro, com o tempo, tem tomado nova evidência nos contextos de produção do cinema brasileiro e junto tem-se percebido a necessidade de refletir mais sobre o que é essa ferramenta e as suas potencialidades.

Ao longo de sua existência, assistimos ao cinema brasileiro acumular diferentes técnicas, ora artesanais ora industriais, ora a junção delas, e em meio a isso encontramos as experimentações contemporâneas com o roteiro. Assim, o estudo do contexto brasileiro, associado a uma visão de processo e à observação de um recorte variado nos coloca em um lugar privilegiado diante da reflexão acerca do que é o roteiro.

O que chamamos aqui de “roteiro encarnado” vem da concepção semiótica de Vicente Colapietro acerca do “sujeito encarnado”, que coloca o sujeito como parte dos processos semióticos, sendo este sujeito parte de um corpo individual, mas também histórico e culturalmente sobreterminado: “o sujeito, em nosso sentido do ter-

mo, é um ser profundamente dividido e culturalmente sobreterminado; e, além disso, um ser histórico e encarnado" (p. 83). Sobre as marcas desse corpo que pertence, ao mesmo tempo, a um indivíduo e a um contexto, assim define:

> Finalmente, somos seres encarnados. O sujeito humano não é um cogito sem corpo, mas um falante encarnado, não uma consciência insuperavelmente privada, casualmente atada a um corpo, mas uma consciência inescapavelmente expressiva, necessariamente incorporada em algum meio, antes de tudo, o perfeitamente maleável meio do organismo humano. (COLAPIETRO, 2014, p. 82).

Tomamos a mesma concepção para olhar para os nossos cineastas, seus processos, suas equipes e seus roteiros, chamando assim a nossa forma de olhar para esses roteiros como "roteiros encarnados", roteiros que trazem o *imprinting*[5] desses corpos criativos, que são ao mesmo tempo individuais e coletivos, no que Colapietro chama ainda de "sujeito como comunidade", uma vez que traz em si, ao mesmo tempo, marcas de sua individualidade e da comunidade que habita em sua biologia, sua história, sua cultura e na paisagem com a qual dialogam. Trazemos a seguir uma sucinta apresentação dos roteiristas cujos processos alimentam a pesquisa, de modo a ajudar na localização das relações entre esses sujeitos encarnados e as suas práticas de roteiro, dentro da história e do contexto profissional de cada um.

Karim Aïnouz, cearense, começou a carreira escrevendo roteiros como o do filme *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e estreou na direção com *Madame Satã* em 2002. Produziu filmes de ficção, documentários e experimentais. É um pensador do roteiro cinematográfico, com importantes contribuições no livro *Conversas sobre uma ficção viva*, do encontro de roteiristas *Ficção Viva II* (Curitiba, 2013) e no encontro de roteiristas promovido pelo Canne em 2014, em Recife, intitulado *Narrativas audiovisuais contemporâneas*, disponibilizado no canal do Canne no YouTube. Foi orientador de roteiro no projeto *Laboratórios de criação*, no Porto Iracema das Artes, no Ceará, de 2014 a 2017.

Anna Muylaert, paulistana, roteirista e diretora de cinema e TV, é também escritora de livros infantis e juvenis (entre eles, a coleção *O menino maluquinho*), iniciou a carreira como roteirista das séries de TV *Mundo da Lua* (1991) e *Castelo Ra-tim-bum* (1995). Dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Durval discos*, em 2002. Escreveu roteiros para outros diretores, entre eles *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburguer, 2005) e *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira, 2009). Colaborou com roteiros para a série *Alice* de Karim Aïnouz na HBO em 2007. Em 2015, seu longa *Que horas ela volta?* teve enorme repercussão no Brasil e fora dele, premiado em diversos festivais.

Eliane Caffé, paulistana, psicóloga de formação, iniciou a carreira como pesquisadora de documentário, nas casas de strip-tease da Boca do Lixo, enquanto ainda cursava psicologia. Esse início marcou seu gosto por trabalhar a ficção em contextos

5 Ver mais sobre o conceito de *imprinting* cultural em *O método 4: as ideias*, Edgar Morin, 2008, p. 28.

reais[6] e por escrever roteiros motivada por imersão em processos de pesquisa. Realizou os longas *Kenoma* (1998), *Narradores de Javé* (2003), *O sol do meio dia* (2009) e *Era o hotel Cambridge* (2016). Paralelamente aos seus trabalhos como cineasta, coordena oficinas de audiovisual em diferentes zonas de conflito em São Paulo e no interior do Brasil. É também orientadora de roteiro em diferentes laboratórios e festivais de roteiro no Brasil e no exterior.

Cao Guimarães, mineiro, artista plástico, fotógrafo e cineasta, criador de uma linguagem própria no cinema, entre a ficção, o documentário e o experimental. Realizou dez longas-metragens, entre eles *Espera* (2018), *O homem das multidões* (2013), *Ex-Isto* (2010), *Andarilho* (2007), *Alma do osso* (2004), *Rua de mão-dupla* (2002) e *Fim do sem fim* (2001), que representaram o Brasil em festivais como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Em 2013, com a mostra "Ver é uma fábula" no Itaú Cultural, gerou grande material reflexivo em palestras, *workshops* e entrevistas sobre a natureza da narrativa no cinema, que estão registrados e disponibilizados no canal do Itaú Cultural no YouTube.

Hilton Lacerda, pernambucano, com mais de dez roteiros de longa-metragem, entre eles *Big Jato* (2015), *Tatuagem* (2013), *Febre do rato* (2011), *Filmefobia* (2008), *Cartola* (2006), *Baixio das bestas* (2006), *Festa da menina morta* (2008), *Árido movie* (2005), *Amarelo manga* (2002) e *Baile perfumado* (1996). Estreou na direção em 2007 com o documentário *Cartola* (2007), roteirizado e dirigido em parceria com Lírio Ferreira. Em 2013, dirigiu seu primeiro longa de ficção, o premiado *Tatuagem*, em que também foi roteirista. Acumula diversos prêmios de melhor roteiro, entre eles Gramado, Brasília, Pernambuco. Além de participações nos festivais de Berlim, Locarno, Cannes, Rotterdam. Escreveu principalmente roteiros de ficção, mas também documentários e experimentais. Já ministrou diversos cursos e oficinas de roteiro. Desde 2018, é orientador de roteiro no projeto *Laboratórios de criação*, no Porto Iracema das Artes, no Ceará.

Ao observar o processo desses roteiristas-diretores, que circulam por todas as etapas de produção dos filmes, como consequência, experimentamos um olhar para o roteiro de maneira mais expandida e menos limitada a ideia do roteiro concentrado apenas na etapa de pré-filmagem. A observação da prática desses roteiristas, com experiências entre os domínios do ficcional, do documental e do experimental, nos possibilitou também um modo de não limitar a compreensão do roteiro a um só domínio[7], demonstrando o uso e a potencialidade das práticas de roteiro também na circulação entre os domínios.

---

6 Eliane Caffé comenta este episódio em entrevista ao programa Sala de Cinema do SESCTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xfnKqX85dFE Acesso em: 22 maio 2017.

7 Optamos por usar o termo "domínio", em lugar de "gênero", para evitar confundir com outras ideias de gênero no cinema, como drama, comédia, suspense etc. (TEIXEIRA, 2012).

Roteiro como ferramenta de experimentação

Diferentes contextos de produção e diferentes projetos poéticos propõem diferentes caminhos por onde passam essas escolhas, sendo estas muitas vezes feitas não apenas antes, mas também durante e depois das filmagens. O que remonta a uma compreensão do trabalho do roteiro como um trabalho essencialmente em transformação. E no caso do cinema brasileiro contemporâneo, ao observar o processo criativo por exemplo dos roteiristas-diretores estudados, observamos essas transformações se estenderem ao longo do próprio processo de criação dos filmes, não se limitando ao antes das filmagens, mas atravessando também o durante e o depois.

Não acreditamos que seja essa uma exclusividade do cinema brasileiro, mas que determinadas especificidades do nosso contexto de produção não só permitem como promovem essa dilatação da compreensão do roteiro, utilizado largamente como uma ferramenta de criação. Nos relatos dos roteiristas estudados, foi inclusive recorrente a relação entre a presença do roteiro, quanto mais pensado e discutido, à liberdade de experimentação e à abertura para a improvisação, o diálogo com a equipe e à incorporação do acaso, do entorno e da equipe como cocriadores.

O roteiro é pensado também nas interações com os outros sujeitos envolvidos na criação. Sendo essas interações muitas vezes potencializadoras de efervescências criativas, como é o caso, entre muitos, da cineasta Anna Muylaert, ao falar de uma virada no seu cinema com o advento do digital, com a não limitação mais do tempo de filmagem ao número de rolos, podendo experimentar mais com as câmeras ligadas, inclusive improvisações de roteiro e situações que passaram a incorporar os filmes[8].

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, isso se dá em busca, entre outras coisas, de algo a que a pesquisadora Walmeri Ribeiro chamou de “estética da espontaneidade” ao estudar o ator no contexto do cinema brasileiro contemporâneo (2014, p. 46). A procura por um cinema com menos marcas de sua feitura, em que o ator e o personagem, a rua e o set, o cotidiano e o ficcionalizado possam cada vez mais ser vistos como um só. No entanto, a cineasta Anna Muylaert lembra que, apesar disso, da abertura para a improvisação, essa improvisação ocorre “seguindo o objetivo da cena, que raramente muda”[9].

Karim Aïnouz, outro adepto da liberdade de repensar o roteiro na realidade do *set*, afirma que ter um roteiro é exatamente o que o faz mais livre para experimentar no *set*, para acolher melhor os acasos e as improvisações: “O roteiro é muito importante para eu poder mudar de ideia no *set*” (AÏNOUZ, 2013, p. 50).

A roteirista Eliane Caffé, no texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé* (2004), conta o quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a

8 *Novíssimo cinema brasileiro*, Debate no Cinusp Paulo Emílio, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XYj_l1_oXIU

9 *Encontros de cinema*, Itaú Cultural, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=encontros+de+cinema+itau+anna+muylaert

equipe não se perdessem "frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva" que encontraram no município de Gameleira da Lapa, povoado onde o filme foi rodado, entre atores e não atores, uma história construída com base em uma pesquisa de imersão. Eliane Caffé sintetiza a seguir um pouco as motivações dessas escolhas de processo de que falamos aqui.

> Luís Alberto Abreu[10], meu parceiro desde *Kenoma*, incentivou-me a um processo de criação muito diferente do que conhecia, ou seja, construir o roteiro apenas ao 'redor de uma mesa'. Ao invés disso, esboçamos um argumento e partimos para a pesquisa de campo, para o convívio corpo a corpo com pessoas e situações que pudessem oferecer um repertório de imagens vivo, rico e espontâneo. Assim, partimos para três expedições que fizemos pelo interior de Minas e da Bahia para colher histórias reais ou fabulosas contadas por pessoas comuns e originárias das regiões mais afastadas ou marginais. No final deste processo, tínhamos um roteiro bastante amarrado, mas ainda com o objetivo de poder incorporar as improvisações e outras situações inesperadas que surgiriam na etapa de filmagem. Neste sentido, o roteiro foi fundamental para que não nos perdêssemos frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva que encontramos em Gameleira da Lapa (CAFFÉ, 2004, p. 5-6).

Em contextos como os de Eliane Caffé, Anna Muylaert e Karim Aïnouz que comentamos aqui, vimos os roteiros sendo utilizados por roteiristas-diretores como ferramentas direcionadoras da criação e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, também como horizontes de libertação, nortes para onde olhar sem se perder em meio ao processo denso e complexo da criação no cinema, a se dar principalmente entre sujeitos, funcionando assim o roteiro, para o cineasta e sua equipe, como uma espécie de mapa/guia da criação.

Ao observar o processo de roteiristas-diretores, é mais perceptível também o tanto que esse mapa/guia é visto como um caminho de tendência falível (como apontam os estudos da crítica de processos), em que as transformações não se dão apenas pela tradução dos materiais – por exemplo, do texto escrito para o audiovisual – mas também pelas descobertas que se revelam ao longo do caminho, exatamente pela abertura que se coloca diante da natureza de norte da ferramenta do roteiro. Nesse contexto, o olhar do roteiro se confunde ainda mais densamente com os olhares da direção e da montagem, chegando o cineasta Karim Aïnouz a formular o seguinte.

> Eu acho que tem três roteiros num filme. Tem um roteiro na hora que você começa a pensar na ideia, que você escreve, com letras, e tem frases, e tem cabeçalhos de cenas, diálogo ou não e tal. Aí tem um outro roteiro que é quando você começa a filmar, que acho que é um outro momento ali, acho que um outro roteiro se coloca mesmo para quem está fazendo o filme. Aí tem um terceiro momento que eu também chamaria de roteiro que é a montagem, que para mim é escrever sem ser com palavras (KARIM, 2015)[11].

---

10 Luís Alberto Abreu é dramaturgo de teatro com grande histórico de trabalha em processos colaborativos.

11 *Narrativa audiovisual contemporânea,* CANNE, Recife, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo

Vendo assim, o roteiro, além de não se limitar apenas à forma verbal, também não se limita só ao momento da pré-filmagem. O cineasta Cao Guimarães chega a dizer, a respeito da relação entre o roteiro e o seu processo de criação: "os filmes que eu faço são muito mais processos do fazer, do que uma elaboração anterior de um roteiro, de ideia. Muitas vezes é o caminhar no mundo, o transitar pelo mundo que é digamos o processo básico" (GUIMARÃES, 2011)[12]. E, por ver o próprio filme já como um processo, diz preferir escrever o roteiro na montagem, por não gostar da ideia de tentar prever o que vai acontecer, afirmando assim que "é na montagem que você realmente escreve um filme, é onde você organiza aquele caos da filmagem" (GUIMARÃES, 2013)[13].

Sobre essa relação da montagem com o roteiro e o contexto de criação dos roteiristas-diretores, Anna Muylaert sintetiza ainda: "A montagem, na minha opinião, (...) é a hora que eu sou roteirista e diretora ao mesmo tempo" (MUYLAERT, 2013)[14].

Outro roteirista, hoje também diretor, Hilton Lacerda conta que sempre gostou de acompanhar o ensaio dos atores e de reescrever cenas com base no que via nesses ensaios, como também acompanhar os processos de montagem (LACERDA, 2017), uma vez que normalmente tinha essa liberdade com os diretores com quem trabalhava. De tanto acompanhar esses processos e a pensar o roteiro em todos eles, Lacerda conta que quando foi dirigir seu primeiro filme tinha a sensação de já ter dirigido antes: "como roteirista, de certa forma, a gente acha que é diretor. "Quando a gente acaba um roteiro, a gente acha que escreveu um filme" (LACERDA, 2016)[15].

São relatos como esses diante da prática de roteiro que nos levam a questionar alguns modos canônicos de ensino de roteiro, baseados no olhar para as obras prontas ou em uma prática idealizada do trabalho do roteirista. Como se viu, o trabalho com a equipe foi também algo bastante destacado pelos roteiristas estudados, como essa e outras trocas são capazes de tornar o processo mais orgânico, diferentemente de contextos mais hierarquizados, em que as trocas têm menor índice de aproveitamento.

Diferentes modos de organização e de produção culminam em diferentes modos de desenvolvimento dos roteiros também. Nos percursos observados aqui, o que se percebeu fortemente foi a função do roteiro, que independentemente dos seus diversos modos de se inscrever, funcionou especialmente como mapa/guia da criação. Como um plano de voo. Como uma ferramenta de imaginação e experimentação para roteiristas e equipe.

Os comentários aqui feitos, no entanto, não são uma crítica a outros modos de organização, hierarquização ou criação no cinema, obviamente, mas um modo de destacar a diversidade de práticas com que são feitos os diversos cinemas do mundo e, com isso, as diferentes práticas de roteiro existentes, sendo o cinema brasileiro um território rico em diversidade de práticas de cinema, em diferentes gêneros e contextos de produção, e as práticas e cinemas tratados aqui, claramente, só uma pequena parte delas.

12 *Jogo de ideias,* Itaú Cultural, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg

13 *Diverso,* Rede Minas TV, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0nHqRHlAA0I&app=desktop

14 *Encontros de cinema,* Itaú Cultural, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=encontros+de+cinema+itau+anna+muylaert

15 *Provocações*, TV Cultura, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ih9IZQQjy1E

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação da prática de alguns roteiristas nos colocou diante da oportunidade de olhar para o roteiro, entre outras coisas, como ferramenta de experimentação. O que percebemos, entre os roteiristas-diretores brasileiros cujos processos foram comentados aqui, foi um uso experimentativo do roteiro como mapa/guia da criação, um tecido a se cruzar ao próprio tecido do filme, colocando ambos, filme e roteiro, em rota de construção, com especificidades próprias dos contextos de produção de cada filme e das escolhas que vão se desenhando em vista do projeto poético de cada cineasta e da relação destes com as equipes dos filmes.

O roteiro tomado enquanto construção se apresenta como um modo de olhar para as práticas de roteiro de maneira menos determinista, e para o roteiro em si de maneira menos modelar, indo além das discussões de "filme com roteiro" e "filme sem roteiro", revelando que o roteiro, enquanto campo de escolhas e princípios direcionadores de um filme, está sempre presente e em movimento de busca e de transformação, como parte da própria natureza da criação, sendo a forma verbal escrita uma de suas manifestações, mas não a única.

Este olhar complexo para o roteiro, para além das polaridades do ou/ou, desejou mostrar alguns dos modos de pensar o roteiro, procurando ampliar as discussões, ao invés de limitá-las a esta ou àquela forma ou formato de roteiro; sendo o cinema brasileiro contemporâneo, como já dissemos, um campo rico em demonstrações da diversidade de práticas e de procedimentos de criação de roteiros, e os exemplos apresentados aqui apenas uma pequena porção, e ainda assim bastante resumida, de alguns deles, mas que esperamos, apesar disso, serem capazes de demonstrar a importância, também, do estudo dessas práticas, como o são o das obras que elas criam.

Assim como são importantes os estudos das obras e a conservação histórica das obras, também são importantes os estudos das práticas e a conservação histórica dos documentos que trazem os registros dessas práticas. Os roteiros e os relatos de roteiro são alguns desses registros que, embora infelizmente não sejamos notáveis partilhadores e conservadores desse tipo de material, é necessário destacar a importância da preservação deles e a beleza da humildade de seu compartilhamento aberto para que este tipo de pesquisa ocorra. Por isso, agradeço enormemente a todos que contribuíram com a disponibilização desses e de outros materiais, especialmente aos roteiristas que disponibilizaram, em algum momento de sua vida, seus roteiros (alguns por e-mail, como Eliane Caffé e Anna Muylaert, sem nunca terem me visto – a quem sou muito grata) e aos que se dispuseram a falar sobre os seus processos. Cabe minimamente a nós conservá-los, partilhá-los e estudá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNOUZ, Karim. Roteiro: um mapa de voo. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva.* Curitiba: Imagens da terra, 2013.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* Campinas: Papirus, 2004.

CARRIERE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: _____. *A linguagem secreta do cinema.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self:* uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: *Jornalismo expandido:* práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

CONVERSAS sobre uma ficção viva. Registros do encontro de roteiristas Ficção Viva II, Curitiba, 2013. Disponibilizados no canal Ficção Viva II no Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/ficcaoviva Acesso em: 22 maio 2017.

ENCONTROS de cinema. Registros de entrevistas do programa Encontros de Cinema. Disponibilizados no canal do Itaú Cultural no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLTgiO7TjfG7juhFM1g Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

JOGO DE IDEIAS. Registros de debates e entrevistas no programa Jogo de Ideias. Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLTgiO7TjfG7juhFM1g Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

MONZANI, Josette. *Deus e o diabo na terra do sol:* uma arqueologia das imagens. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Orientadora: Arlindo Machado. São Paulo, 1998.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol de Glauber Rocha.* Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Orientadora: Arlindo Machado. São Paulo, 1993.

MORIN, Edgar. *Ensaios de complexidade.* Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. *O método 4:* as ideias. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva.* Curitiba: Imagens da terra, 2013.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede.* Porto Alegre, Sulina, 2004.

MUYLAERT, Anna. *Durval discos* (Roteiro). São Paulo: Papagaio, 2003.

_____. *É proibido fumar.* (Roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

NARRATIVAS audiovisuais contemporâneas. Registros de palestras com roteiristas brasileiros falando sobre os seus processos de criação. Recife, 2015. Disponibilizados no canal da Fundação Joaquim Nabuco no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCKyqzm-z0xCZC04y8l_3PdA Acesso em: 22 maio 2017.

NOVÍSSIMO cinema brasileiro. Registros de palestras no Cinusp Paulo Emílio, ECA-USP, São Paulo. Disponibilizados no canal do Cineusp Paulo Emílio no YouTube. Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

PEIRCE. Charles Sanders. *Amor evolucionário.* Cognitivo. São Paulo, v. 11, n. 2, p. 347-360, jul./dez. 2010.

_____. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological.* Bloomington: Indiana University Press, 2009. 8 v.

PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília. Práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. In: _____. *Jornalismo expandido:* práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro.* São Paulo: Intermeio, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *A complexidade dos processos de criação em equipe:* uma reflexão sobre a produção audiovisual. Relatório de Pós-doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Cinema, rádio e TV. Universidade de São Paulo – USP. Supervisor: Arlindo Machado. São Paulo: 2016.

_____. Criação cinematográfica: roteiros e extras. In: _____. *Arquivos da criação:* arte e curadoria. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo:* ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Crítica genética:* fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.

_____. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. 3a. ed. São Paulo: Anablume: 2004.

_____. *Redes da criação:* construção da obra de arte. São Paulo: Anablume, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas não narrativos:* experimental e documentário – passagens. São Paulo, Alameda, 2012.

VER é uma fábula. Registros do ciclo de filmes e palestras de Cao Guimarães no Itaú Cultural. São Paulo, 2013. Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLTgiO7TjfG7juhFM1g Acesso em: 22 maio 2017.

O DOGMA 95 COMO DISPOSITIVO FÍLMICO E OBJETO COMUNICACIONAL

Luis Fernando Severo
Universidade Tuiuti do Paraná - UTP - Brasil

Resumo: Movimento cinematográfico deflagrado no final do século XX, o Dogma 95 teve breve existência dentro de sua proposta original, mas sua influência foi decisiva para a aceitação e reconhecimento do cinema realizado com suportes digitais. A utilização obrigatória de determinados dispositivos durante a filmagem e na pós-produção gerou obras aclamadas pela crítica e que obtiveram sucesso comercial, quebrando paradigmas que rotulavam certos procedimentos técnicos e artísticos como amadores. Analisado sob a perspectiva de um novo objeto comunicacional oferece um desafiador campo de estudos, onde suas regras estabelecem procedimentos inovadores, que perpassam as áreas de produção e recepção de conteúdo audiovisual, locais em que os conceitos relativos à espectorialidade também passam por transições e transformações.

Palavras-chave: Dogma 95; dispositivo fílmico; objeto comunicacional; cinema digital, cinema contemporâneo.

Abstract: Filmmaking movement started at the end 20th Century, the Dogma 95 had a brief existence within its original proposal, but its influence was decisive for the acceptance and recognition of cinema performed with digital media. The mandatory use of certain devices during filming and in post-production generated critically acclaimed and commercially successful works, breaking paradigms that labeled certain technical and artistic procedures as amateurs. Analyzed from the perspective of a new communicational object, it offers a challenging field of study, where its rules establish innovative procedures, which pass through the areas of production and reception of audiovisual content, places where concepts related to spectoriality also undergo transitions and transformations.

Keywords: Dogma 95; film devices; communicational object; digital cinema, contemporary cinema.

A eleição de um objeto comunicacional num processo de pesquisa científica traz implícita a questão complexa de como situá-lo no campo de conhecimento da área, principalmente quando o surgimento desse objeto é relativamente recente na perspectiva histórica das ciências da comunicação e informação. A eleição do movimento cinematográfico Dogma 95 como objeto de estudo implica no ingresso em um território ainda pouco explorado fora de certos contextos audiovisuais muito específicos. Irrompendo no final do século XX, em sintonia com um momento em que as novas tecnologias de captação e edição de imagem apontavam na direção de um futuro ainda indefinido, o Dogma 95 quebrou paradigmas e tornou-se um elemento transformador tanto no processo do fazer fílmico quanto nas questões relativas à recepção que transformações tecnológicas acabam engendrando.

No desenvolvimento deste artigo levamos em conta que alguns dos mais importantes pesquisadores brasileiros voltados aos processos comunicacionais dedicaram importantes estudos à questão da definição do campo comunicacional, destacando sua especificidade e sua abertura a novos olhares, independentes da leitura que outros campos possam ter efetuado a partir dos mesmos objetos de pesquisa acadêmica.

Um campo de conhecimento define-se não apenas dos objetos e das temáticas que oferecem reflexão mais profunda, mas sobretudo a partir de olhares e de perguntas que lançamos sobre os fenômenos sociais, que, a rigor, perpassam variados campos de saberes. Nesse sentido, falar de campo comunicacional é postular um olhar próprio desse lugar e que não se confunde com os que são lançados por outros estudiosos de áreas diversas, muitas vezes, sobre os mesmos objetos. (Barbosa, 2002: 73).

Por sua natureza abrangente, o cinema costuma atrair a atenção de múltiplas disciplinas, possibilitando leituras históricas, sociais e antropológicas, entre outras, dos seus aspectos conteudísticos. Mas somente observado como fenômeno comunicacional enseja estudos que destacam seu caráter enquanto dispositivo e linguagem, tornando-se nesse caso um objeto que se situa com mais precisão em pesquisas acadêmicas específicas da área, sem que se despreze, no entanto, as contribuições que a interdisciplinaridade possa fornecer à sua compreensão.

> O conceito de interdisciplinaridade pode significar duas coisas: a primeira corresponde à percepção de que um campo de estudos hoje se vê inevitavelmente atravessado por dados, conhecimentos, problemas e abordagens concebidos e desenvolvidos em outras disciplinas e/ou tecnologias. Nesse caso, todos os campos de conhecimento são “interdisciplinares”, ou seja, não têm existência isolada, estanque. (...) Depois daquelas preliminares, o primeiro problema que assombra o pesquisador em comunicação, preocupado em perceber a área em que trabalha – para se situar com alguma identidade acadêmica – é a de caracterizar, afinal, qual é o objeto de conhecimento que a define. (Braga, 2011: 63).

A caracterização do Dogma 95 enquanto objeto comunicacional se origina primordialmente na inclusão do cinema dentro de um campo que inclui em sua

amplitude, outras formas de criação audiovisual, e que a partir da definição de seu escopo e área de abrangência caminha para uma região específica onde vai se desenrolar o processo da pesquisa acadêmica. Dentre as problematizações que acompanham a questão da construção do campo comunicacional, há que se fazer distinção entre a liberdade que usufrui um pesquisador que se vale das múltiplas possibilidades de abordagem e posicionamento do tema, e a dificuldade em se classificar determinados objetos de pesquisa no interior das categorias que os órgãos oficiais de regulamentação do setor destinam a eles. Como observa Marcius Freire: "A organização por áreas do conhecimento e a adequacão destas ao conjunto de regras que as conformam é, assim, uma imposição de nosso sistema de ciência e tecnologia, quer gostemos dele ou não" (Freire, 2002: 101). Por ter como uma de suas principais características num primeiro momento a convergência tecnológica entre o cinema e o vídeo, o Dogma 95 se situa numa encruzilhada entre diferentes campos, principalmente por operar no interior de um processo histórico que afetou de forma definitiva também o campo da difusão e consequentemente da recepção comunicacional, notoriamente por ser resultante do uso diferenciado de novas tecnologias de produção cinematográfica.

> O efeito desse estado de coisas se faz sentir de maneira sensível no modo com as pesquisas que envolvem esses suportes são "encaixadas" nos "escaninhos" a que há pouco fazíamos alusão. De acordo com as tabelas das agências, *Cinema, Fotografia* e *Artes do Vídeo* estão abrigados no campo da Linguística, Letras e Artes. Já *Rádio, Televisão* e mesmo *Videodifusão* estão enquadrados na área de Ciências Sociais Aplicadas. Quanto à utilização das ditas "novas tecnologias" nos campo artístico ou da comunicação, seria inútil procurer sua localização no interior das "Tabelas de áreas do conhecimento". (Freire, 2002: 103).

A abordagem do Dogma 95 no processo de pesquisa acadêmica deve se iniciar obrigatoriamente sob o prisma da perspectiva histórica, valendo-se de uma interdisciplinaridade que vai fornecer dados fundamentais sobre sua pertinência e importância. Cabe aqui um necessário panorama evolutivo do cinema enquanto linguagem produzida através de diversos dispositivos, por sua vez atrelados a uma constante transformação técnica e tecnológica que afeta o que se vê na tela, estabelecendo para o realizador, para o espectador e para o critico uma linha do tempo nem sempre de contornos definidos. Essa progressão direciona o cinema para rumos não necessariamente convergentes: avanços técnicos podem acentuar tanto os aspectos realistas da imagem e do som, ampliando sua proximidade com a linguagem documental, quanto aumentar sua capacidade de entretenimento em direção ao que se convencionou chamar na sociedade do espetáculo de *bigger than life*.

Nascido a partir de experimentos científicos de pioneiros como Thomas Edison e os Irmãos Lumière, o chamado primeiro cinema não ambicionava o status de forma de expressão artística, nem em registrar o real com pretensões sociológicas ou antropológicas. Mesmo os pioneiros da narrativa ficcional demoraram algum tempo para definir os

elementos de linguagem que possibilitasse à captura da imagem em movimento ultrapassar o simples registro de teatro filmado. A partir daí se sucedem tanto a consolidação da linguagem cinematográfica, pelas mãos de realizadores como Griffith e Murnau , como sua evolução através dos experimentos levados a cabo por Eisenstein e Dziga Vertov, expoentes da grande contribuição soviética ao cinema. O incessante surgimento de aparatos fílmicos amplia as possibilidades para os cineastas das primeiras décadas do século XX concretizarem seu imaginário nas telas e também ajuda a consolidar o processo de produção cinematográfica que segue o modelo industrial. Desde sua invenção uma das formas mais populares de lazer para as populações urbanas, a partir da consolidação de sua linguagem que tem início nos anos 10 do século XX o cinema avança como forma de arte e de comunicação fortemente submetido aos ditames do capital, incorporando suas contradições, sua interpretação unilateral das questões éticas e sua falta de escrúpulos em definir como inimigo e assestar forças contra qualquer elemento que possa afetar sua lucratividade. É nesse campo minado que o cinema se desenvolve e garante sua permanência décadas afora. Embora não se tenha registro preciso de onde e quando teria sido pronunciada, diversos escritos sobre cinema atribuem a Louis Lumière a frase, “O cinema é uma invenção sem futuro”, que provavelmente se referia ao esgotamento da exploração comercial daquilo que ele considerava pouco mais do que uma curiosidade científica. Esse futuro sempre se desenhou às custas de batalhas encarniçadas entre campos de forças, que por vezes permanecem restritas ao universo da indústria e do comércio, mas que também se reproduzem no campo dos estudos cinematográficos levados a cabo no meio acadêmico.

> Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças - há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço - que é também um campo de lutas para transformar ou conservar este campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em conseqüência, suas estratégias. (Bourdieu, 1997: 57).

Apesar de não ser uma abordagem específica dos aspectos históricos e sociológicos do cinema, nossa argumentação necessita tomar emprestado dessas disciplinas elementos suficientes para que partindo da “invenção sem futuro”, seja atingida a compreensão de como o movimento Dogma 95 afetou o panorama cinematográfico reinante no momento de seu surgimento, e mais ainda, o impacto que exerceu no futuro do cinema como arte, indústria, meio de comunicação e espaço de expressão individual. Em meados da década de 1990 o cinema de circulação comercial havia atingido a um grau de excelência técnica que o tornava também uma atividade de execução cara e de difícil acesso para quem não dispusesse de valores financeiros compatíveis com as exigências das formas dominantes de produção. Nesse momento a produção independente americana dava seus primeiros e tímidos passos, impulsionada pelo

Festival de Sundance, e cinematografias nacionais como a brasileira, dependentes do fomento do estado, sucumbiam diante do neoliberalismo econômico em vigor e à falácia da sobrevivência obrigatória dentro de uma economia de mercado, ideário que levou à extinção de todos os órgãos cinematográficos estatais do Brasil.

Movimentos cinematográficos surgem basicamente de duas maneiras distintas: na primeira são definidos pelos críticos, a partir do agrupamento dentro de uma mesma escola estilística de obras e autores que não dividem necessariamente os mesmos processos criativos ou convivem entre si. Na segunda maneira movimentos ganham vida pela vontade pessoal de realizadores que estabelecem vínculos pessoais e ideológicos, compartilhando a mesma visão artística e implementando estratégias transformadoras que pretendem afetar o âmago do processo de realização cinematográfica. O primeiro caso pode ser exemplificado com o movimento Expressionista no cinema, o segundo tem seus mais notórios movimentos estabelecidos na segunda metade do século XX: a Nouvelle Vague, o Cinema Novo e o próprio Dogma 95.

Lançado por um coletivo de jovens diretores dinamarqueses em 1995, inicialmente em Copenhagen, e no final do mesmo ano em Paris, O Dogma 95 não foi inicialmente levado a sério e sua modesta repercussão midiática inicial ficou contida entre as fronteiras do país de origem. O movimento era centrado em torno de um manifesto e de uma série de regras, apelidadas jocosamente de *Voto de Castidade*. "O Dogma 95 tem o compromisso formal de levantar-se contra uma "certa tendência" do cinema atual. O Dogma 95 é um ato de resgate!", bradava o manifesto, que prosseguia no mesmo tom inflamado:

> O cinema anti-burguês tornou-se burguês, pois se baseava em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso. Para o Dogma 95 o cinema não é uma coisa individual! Hoje, uma tempestade tecnológica cria tumulto. O resultado será a democratização suprema do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes. Mas quanto mais os meios se tornam acessíveis, mais a vanguarda ganha importância (...) Para o Dogma 95, o filme não é ilusão! Hoje em dia, arma-se uma tempestade tecnológica. Elevam-se os "cosméticos" ao status de deuses. Utilizando a nova tecnologia, qualquer um pode - em qualquer momento - sufocar a última migalha de verdade no estreito canal das sensações. As ilusões são tudo aquilo atrás do qual pode esconder-se um filme. Dogma 95, para erguer-se contra o cinema de ilusões, apresenta uma série de regras estatutárias: o *Voto de Castidade*.

Uma série de interdições sem as quais o filme não seria considerado pertencente ao movimento, e que em boa parte envolviam a negação de vários parâmetros técnicos e artísticos fundamentais para o cinema contemporâneo constituem o autoproclamado *Voto de Castidade*[1]. A estrita obediência a essas regras colocava o Dogma na condiçãonão reinvindicada de um dispositivo fílmico, uma vez que sua adoção afeta

---

1 O *Voto de Castidade*: 01 – As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

de maneira sistemática todo o processo da criação cinematográfica. No livro *Vídeo, Cinema, Godard* (2004) Philippe Dubois fala do cinema como um «dispositivo modelo», onde estão envolvidos elementos como a sala escura, o silêncio, espectadores imóveis, e os mecanismos da projeção. O dispositivo, neste sentido, está ligado à técnica com que as imagens são dispostas ou à técnica que cria essas imagens. Embora esse conjunto rigoroso de regras do Dogma não tenha sido criado ou difundido como dispositivo, afeta profundamente a realização e a recepção fílmica, no sentido em que o conceito de dispositivo tem sido incorporado nos estudos sobre o cinema realizados por teóricos como Jacques Aumont.

> As determinações fisiológicas e psicológicas (...) da relação do espectador com a imagem, não chegam, evidentemente, para descrever por completo essa relação. Esta ocorre, além disso, num conjunto de determinações que englobam e influenciam qualquer relação pessoal com as imagens. Entre essas determinações sociais figuram particularmente os meios e técnicas da produção de imagens, o seu modo de circulação, e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis, os suportes que servem para as difundir. É o conjunto destes dados materiais e organizacionais, que conhecemos pelo termo **dispositivo** - retomando assim, mas deslocando-o de imediato, o sentido que ele é conferido por importantes estudos cinematográficos do começo dos anos 70. (Aumont, 2009: 97).

Adentrando-se a questão do dispositivo fica mais clara a perspectiva do Dogma enquanto objeto comunicacional, já que visto por esse ângulo ele comprova um papel relevante na atuação do realizador que vai acionar de determinadas maneiras o aparato fílmico para estabelecer uma ponte com o espectador, e também no processo da recepção que esse espectador evidencia quando confrontado com interferências na maneira como a estética cinematográfica se apresenta diante dos seus olhos. Esse mecanismo comunicacional que confronta certos paradigmas, e consequentemente afeta os processos de emissão e recepção, é melhor compreendido se olharmos mais de perto as cinco primeiras regras do *Voto de Castidade* e seu caráter desviante em relação ao cinema que fazia à época.

---

02 O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena). 03 – A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar). 04 – O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera). 05 – São proibidos os truques fotográficos e filtros. 06 – O filme não deve conter nenhuma ação "superficial". (Homicídios, armas, etc. não podem ocorrer). 07 – São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme se desenvolve em tempo real). 08 – São inaceitáveis os filmes de gênero. 09 – O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento. 10 10 - O nome do diretor não deve figurar nos créditos. http://vertentesdocinema.com/2010/06/03/postagem-2/ (data de consulta: janeiro de 2019).

> 1. As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

Já na sua primeira regra o Dogma elimina do seu ideário estético toda conexão possível com o sistema de estúdios, forma de produção dominante no cinema americano e copiada mundo afora, com seus espaços urbanos artificialmente recriados em ambientes controláveis. Na proposta do Dogma, o roteiro se torna automaticamente conectado a uma locação, e essa premissa terá sua execução facilitada pelas regras seguintes, que simplificam a captura da imagem e do som, principalmente no que diz respeito à exclusão da luz natural e na validação do som ambiente. A filmagem em locação é um procedimento adotado sistematicamente pela escola neorrealista italiana, mas nunca proposto com a radicalidade vista aqui, que impede até mesmo que a direção de arte acrescente objetos na cenografia dos locais escolhidos, reduzindo consideravelmente seu papel na composição e significado das imagens. As qualidades aparentes da direção de arte criadas pelos *production designers* sempre foram um fator distintivo dos valores de produção que supostamente impulsionavam o público na direção de um cinema no formato holywoodiano e consequentemente de orçamento elevado.

> *2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).*

Uma das áreas onde o cinema realizou alguns dos seus maiores avanços técnicos nas últimas décadas, o som, tanto no processo de filmagem como durante a pós-produção, tornou-se dependente de um aparato tecnológico que acabou encarecendo e dificultando a produção de filmes. Ao reduzir o espectro sonoro do filme somente ao que é captado cruamente no *set* de filmagem, o cinema do Dogma abre mão de alguns recursos expressivos fundamentais no discurso fílmico contemporâneo, em troca de uma aproximação com o cinema direto e a linguagem documental, minimizando a importância do *sound designer.* A recusa à música não produzida diegeticamente em cena é outro procedimento que limita a gama manipulativa de emoções e percepções de que o realizador dispõe para envolver o espectador. Em boa parte dos filmes a trilha sonora composta ou adaptada é fundamental para a fluência e eficácia da narrativa, e abrir mão dela significa encontrar substituição à altura em outros elementos da linguagem cinematográfica.

> 3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).

A câmera na mão é um recurso estilístico recorrente no cinema desde a Nouvelle

Vague, de difícil execução técnica para operadores de câmera e raramente utilizada no cinema comercial praticado até então. Para cumprir com esse "voto" não se permite sequer o uso de tripé, o mais elementar recurso estabilizador da câmera. Desaparecem do rol de recursos do diretor gruas, *travellings, steadicams, dollys* e outros mecanismos que tornam os movimentos de câmera fluidos e harmoniosos. Consequentemente a imagem resultante é forçosamente instável e irregular, produto da chamada *shaky camera*, hoje em dia plenamente incorporada à estética cinematográfica, do experimental ao *mainstream*. Como cita Nicholas Rombes, em 1998, descrevendo *Os Idiotas*, Lars Von Trier afirma que "o filme foi feito em cinco semanas e eu mesmo filmei 90 por cento dele, com uma pequena câmera *camcorder* amadora na mão. Isso faz uma grande diferença, se a câmera é curiosa, na verdade é você mesmo que é curioso" (Rombes, 2009: 105). Por outro lado o corpo do ator ganha uma relevância absoluta na cena, não é ele que se conforma aos ditames do movimento da câmera, é esta que o segue em suas demandas corporais no momento da interpretação e do jogo de cena, respeitando e registrando com intimidade seu deslocamento no espaço livre de amarras.

> 4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).

Este é um dos pontos do manifesto de execução prática mais difícil e que involuntariamente vai gerar um processo libertador em relação aos cânones que regem a fotografia cinematográfica desde os seus primórdios, com seus padrões de definição de imagem, seus ditames no uso da luz, com parâmetros solidamente estabelecidos por uma série de regras técnicas cujo aprendizado requer muito estudo e prática por parte dos diretores de fotografia. A ausência de luz artificial em interiores gera automaticamente imagens de baixa resolução, com profundidade de campo limitada e visualidade muitas vezes inexpressiva. A também proibida fotografia preto e branco, à qual o próprio Von Trier recentemente recorrera em *Europa* (1991), não interessava mais ao grande público, mas ainda sobrevivia com *status* de *cult* em produções independentes ou de cineastas com carta branca nos estúdios, como Steven Spielberg e Woody Allen. A ausência da luz artificial diminui o protagonismo do diretor de fotografia no *set* e democratiza um campo de atuação profissional de difícil acesso, uma vez que essa foto de baixa definição que resulta da falta de luz ou a filmagem com baixas luzes, não impede que o filme se realize como proposta artística ou seja bem recebido pelo publico.

> 5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.

A partir dos anos 1980, a fotografia cinematográfica vive um surto maneirista, com uma profusão de filtros e manipulações de cor em laboratório, o que por sua vez

faz surgir subgêneros como o pejorativamente nominado “neon realismo” e a adoção corrente na linguagem fílmica de requintes imagéticos oriundos da estética publicitária. O diretor de fotografia se cerca da mais alta tecnologia e submete a dinâmica do set e o cronograma de filmagem às suas necessidades, sendo ele o maior responsável pelo comando do grande aparato técnico necessário para produzir uma imagem próxima à estética hiper-realista.

Essa regras, que partem do uso diferenciado de elementos técnicos presentes também em processos comunicacionais sem nenhum viés artístico, colocam o Dogma numa região ilustrativa das fronteiras indistintas de que falava Freire (2002), bem definidas por Daniel Christino em seu artigo “Epistemologia e comunicação: debatendo o objeto comunicacional”.

O principal dilema epistemológico concernente ao campo da comunicação é a dupla natureza do seu objeto. Tal qual Jano, o objeto comunicacional olha para os dois lados da fronteira entre as ciências do espírito e as ciências da natureza. Ao mesmo tempo em que é possível justificar um recorte eminentemente culturalista da comunicação, podemos reclamar, de modo igualmente justo, os direitos da ciência da informação sobre o mesmo objeto. Ambas as posições parecem estar corretas e suas respectivas abordagens produzem conhecimento pertinente. (Christino, 2012: 72).

O divisor de águas para o movimento foi a apresentação dos doís primeiros filmes realizados inteiramente dentro dos princípios preconizados pelas regras durante o Festival de Cannes, o mais importante do gênero no mundo, em 1998. O manifesto teórico de três anos atrás, já esquecido, materializa-se na tela com impacto avassalador. *Festa de Família* (Thomas Vinterberg, 1998) e *Os Idiotas* (Lars Von Trier, 1998) são exibidos na Mostra Competitiva, onde o filme de Vinterberg recebe o segundo prêmio em importância e o de Von Trier provoca as polêmicas mais acirradas do evento. Realizados com câmeras semiamadoras de vídeo, exibindo diversas precariedades técnicas, os dois filmes ganham mundo, lançados comercialmente com sucesso nos principais mercados cinematográficos. *Festa de Família* é um dos indicados ao Oscar de Filme Estrangeiro, e com o aval da conservadora Academia de Hollywood caem por terra todas as restrições até então vigentes para que a imagem captada por câmeras de vídeo fosse considerada imagem cinematográfica. Isso acontece bem no momento em que a chamada Revolução Digital começa a substituir a película e os processos analógicos do cinema por uma tecnologia vista com desconfiança e tida como inferior tanto pelos realizadores com pretensões artísticas quanto pela indústria cinematográfica. Embora o movimento tenha sido de curta duração, visto em perspectiva histórica ocupa um papel de destaque para que a câmera de vídeo deixasse de ser associada exclusivamente com a produção amadora, experimental ou televisiva, e a estética “suja” da *shaky camera* e cenas com iluminação precária, entre outros procedimentos técnicos, deixassem de ser estigmatizados como indícios de amadorismo. Isso vai se revestir de grande importância no campo comunicacio-

nal porque em poucos anos as câmeras digitais tornam-se enormemente acessíveis, inclusive via telefones celulares, e os portais da internet dão vazão a uma caudalosa produção audiovisual sem regras e sem fronteiras que jamais teria encontrado seu público pelos meios tradicionais até então vigentes. Nesta nova era qualquer pessoa está capacitada a se tornar um realizador completo, podendo dominar o processo produtivo audiovisual mesmo com poucos recursos, com possibilidade de controle da realização à exibição. Embora seu foco maior, expresso no manifesto, tenha sido o de combater a artificialidade e a falta de vitalidade do cinema do seu tempo, o Dogma deu visibilidade a uma tecnologia que afeta plenamente a região do campo comunicacional ocupada pelo cinema, visto que: "O desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espectorialidade, o realismo e a estética. (Stamm, 2003: 112). Seu posicionamento como objeto comunicacional é também plenamente justificável dentro da perspectiva em que se valoriza a revisão das instâncias do saber à luz de sua constante mutabilidade e relatividade.

Qualquer estudo é sempre feito dentro dos quadros de referência herdados do passado de uma ciência, do que é sua história ou sua tradição. Porém, os objetos de estudo, por seu caráter histórico, dinâmico e mutável, colocam permanentemente em cheque essa tradição no sentido de sua renovação e revisão. A tradição é vista como um ponto de partida, na qual enraiza-se a identidade de uma ciência, porém, nunca no sentido fechar um saber, mas de abri-lo para dar continuidade à sua construção, pois um saber não é, em essência, nem estático, nem definitivo. É sobre a tensão constante entre a tradição e a mudança no campo científico que reside a base do surgimento de estudos e diagnósticos que buscam sua reestruturação. (Lopes, 2007: 5).

À medida em que se delineia com maior clareza o cinema do novo milênio, onde se redefinem boa parte dos padrões que regeram o fazer e ver cinema até aqui, a tensão de que falava Vassalo Lopes (2007) está sujeita ao estabelecimento de novos pontos de partida. Na medida em que a pesquisa científica no campo da comunicação se alimenta também da inquietação e de vertentes abertas pelo inesperado, na sua objetificação comunicacional o Dogma 95 talvez venha a emergir agora não mais como elemento de ruptura mas como ponto inicial de uma tradição que sera contestada mais à frente por outros movimentos cinematográficos ainda nas bordas do devir. Como afirma Casetti "Cinema é frequentemente confrontado com mudanças em si mesmo. (…) Mais frequentemente, no entanto, ele entrelaça essas mudanças com uma tradição, memória e um conjunto de hábitos, e os incorpora." (Casetti, 2015: 7). Cabe aos pesquisadores do cinema contemporâneo a missão desafiadora de investigar o impacto, influência, permanência e diluição desse instigante momento nos rumos da arte cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem.* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BAZIN, André. *O que é o cinema?.* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

BARBOSA, Marialva (2002). "Paradigmas de construção do campo comunicacional". in Maria Helena Weber, Ione Bentz, Antonio Hohfeldt (org.). *Tensões e Objetos: da Pesquisa em Comunicação.* Porto Alegre: Sulina, pp. 101-116.

BJÖRKMAN, Stig. *Lars Von Trier.* Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2000.

BOURDIEU, Pierre (1983). "O campo científico" in Renato Ortiz (org). *Pierre Bourdieu: Sociologia.* São Paulo: Ática, pp.122-155.

BRAGA, José Luis (2011). "Constituição do campo da comunicação". *Verso e Reverso.* Núm. 58, 2011, pp. 62-77.

BROWN, William. *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age.* London: Berghahn Books, 2013.

CASETTI, Francesco, *The Lumière Galaxy – Seven Key Words For the Cinema To Come.* New York: Columbia University Press, 2015.

CHRISTINO, Daniel (2012). "Epistemologia e comunicação: debatendo o objeto comunicacional". *Logos.* Vol.19, Núm. 02, 2^0 semestre 2012, pp. 37-51.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema.* Porto Alegre: Bookman, 2013.

FREIRE, Marcius (2002). "Pesquisa em multimeios: sons e imagens na encruzilhada das artes e das ciências" in Maria Helena Weber, Ione Bentz, Antonio Hohfeldt (org.). *Tensões e Objetos: da Pesquisa em Comunicação.* Porto Alegre: Sulina, pp. 101-116.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Cominicação, disciplinaridade e pensamento complexo.* Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Epistemologia", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

METTE, Hjort; MACKENZIE, Scott. *Purity and Provocation: Dogme 95.* London: British Film Institute, 2008.

ROMBES, Nicholas. *Cinema in the Digital Age.* London: Wallflower, 2009.

STAMM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema.* São Paulo: Papirus, 2000.

STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut.* Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.

FILMOGRAFIA

Festa de Família (Festen). Thomas Vinterberg (1998). Dinamarca, 105 minutos.

Os Idiotas (Idioterne). Lars Von Trier (1998). Dinamarca, 117 minutos.

A RELAÇÃO MIMÉTICA ENTRE O PÚBLICO E A IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: A INFLUÊNCIA DO CINE-TEATRO IRAPUÃ NOS PROCESSOS DE SOCIABILIDADE DA CIDADE DE ITORORÓ-BA

Clédson Luciano Miranda dos Santos
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

Resumo: A partir do conceito de *mimese*, este artigo expõe as múltiplas relações entre os seres humanos e a imagem cinematográfica. Aportado em autores como Morin, Benjamin, Turner, Martín-Barbero, dentre outros, o texto visa a discutir como o público interage com as imagens exibidas pelo cinema e como constrói os seus perfis identitários. Contextualiza esta abordagem com o universo empírico da cidade de Itororó, situada na região Centro-Sul da Bahia, cuja população frequentava o Cine-teatro Irapuã, durante as décadas de 1960 e 1970. Analisa, a partir da narrativa de memórias de alguns habitantes locais, como o processo mimético do público com a imagem cinematográfica influenciou nos processos de sociabilidade entre as pessoas da cidade.

Palavras-chave: Cine-teatro Irapuã. Imagem cinematográfica. *Mimese.* Sociabilidade.

Abstract: From the concept of mimesis, this paper exposes the multiple relations between human beings and the cinematographic image. Based by authors like Morin, Benjamin, Turner, Martín-Barbero, among others, the text aims to discuss how the public interacts with the images exhibited by the cinema and how it builds its identity profiles. It contextualizes this approach with the empirical universe of the city of Itororó, located in the Center-South region of Bahia, whose population frequented the movie theater Irapuã, during the 1960s and 1970s. It analyzes, from the narrative of memories of some local inhabitants, how the mimetic process of the public with the cinematographic image influenced in the processes of sociability among the people of the city.

Keywords: Movie theater Irapuã. Cinematographic image. Mimesis. Sociability.

1. O ENCANTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO - PRELÚDIO

Ao longo de sua existência, o cinema tem sido visto como uma opção de entretenimento, lazer e de informação. Desde o seu surgimento oficial, com a exibição da partida de uma locomotiva, pelos Irmãos Lumière, o cinema aponta para a perspectiva de proximidade entre a realidade e a imaginação. A imagem cinematográfica, mistura de técnica e sonho, trouxe para o cotidiano das pessoas a possibilidade de materialização do imaginário. "O cinema é talvez a realidade, mas é também outra coisa, geradora de emoções e sonhos." (Morin, 1997: 26).

Sampaio (2000: 45) constrói uma assertiva interessante a respeito do fascínio que a imagem cinematográfica exerce sobre os espectadores:

> As luzes se apagam. Portas e cortinas, como pálpebras pesadas, fecham-se, garantindo o silêncio das sombras do mundo, abandonado no exterior da sala de projeção. O feixe de luz aponta a tela branca. Poltronas, geralmente confortáveis, abrigam o repouso do corpo, permitindo, até certo ponto, o desativamento do pólo motor da ação. A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina. (Sampaio, 2000: 45).

O cinema é visto como uma autêntica fábrica de ilusões, de malabarismos, efeitos especiais (visuais e sonoros), de inverossimilhanças de todo caráter e de recortes absolutamente artificiais. Entretanto, tal qual afirma Cabrera (2006), pode-se afirmar que a imagem cinematográfica é movimento que tenta captar a dinâmica do real. Carrière (1995: 21) assente que o cinema é uma experiência aberta, em permanente autodescoberta, uma linguagem que está sempre criando formas e se enriquecendo, fugindo constantemente das regras que tentam aprisioná-la em cânones que tendem à rigidez do dogmatismo cristalizado em conceitos.

De acordo com Morin (1997: 107-109), a magia que a imagem cinematográfica exerce sobre a nossa percepção fundamenta-se em dois grandes movimentos de natureza psíquica: a *projeção* e a *identificação*.

> A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. [...] Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação incorpora o meio ambiente no próprio eu e integra-o afetivamente. [...] projeção e identificação se encontram interligadas no seio de um complexo global. A mais banal projeção – o eu ponho-me no seu lugar – é já uma identificação de mim mesmo com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável. [...] Não basta, pois, isolar a projeção de um lado, a identificação do outro e, por último, as transferências recíprocas. É necessário considerar igualmente o complexo de projeção-identificação, que implica essas mesmas transferências. (Morin, 1997: 107-109).

Esse complexo de projeção-identificação-transferência comanda os chamados fenômenos psicológicos subjetivos. Aqui, faz-se necessário referir-se à participação da afetividade neste processo, pois "a nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, desenvolve, assim, toda a gama de fenômenos de projeção-identificação, desde os estados de alma inefáveis à fetichizações mágicas." (Morin, 1997: 111).

> Se já é um fato tradicional a celebração do 'realismo' da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (Xavier, 2005: 18).

Na medida em que identificamos as imagens do filme com a vida real, as nossas projeções-identificações próprias da realidade põem-se em movimento. Mesmo sabendo-se que a imagem cinematográfica constitui-se numa fantasmagoria,

> (…) a realidade atenuada da imagem vale mais do que imagem nenhuma, quando o cinematógrafo nos põe [...] o mundo ao alcance das mãos. Se bem que desvalorizada, na prática, a realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa – uma tempestade no mar, um acidente de automóvel – visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo. [...] À realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afetiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem. (Morin, 1997: 115).

Fazendo coro a Morin, Cabrera (2006: 18) assevera que a apreensão de certos aspectos do mundo não parece captar através de uma total exclusão do elemento afetivo. O cinema não proporciona um veículo puramente emocional de idéias, mas sim outro tipo de articulação racional, que inclui um componente emocional, porque "a linguagem cinematográfica possui a capacidade de dizer as coisas num nível de articulação entre o intelectual e o afetivo. O emocional não desaloja o racional; ele o redefine." (Cabrera, 2006: 18).

Conforme indica Xavier (2005: 23), o interesse de Morin concentra-se na discussão de um fenômeno que ele "considera básico dentro da cultura do século XX, a transformação do cinematógrafo em cinema." O primeiro se resumiria à técnica da duplicação e projeção da imagem em movimento. O segundo se constituiria na instauração do mundo imaginário que se transformou no lugar de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base.

Como afirma Martín-Barbero (2008: 90-91), "tomando emprestado de Freud os conceitos de identificação e projeção, Morin pensa o cinema não somente enquanto indústria cultural na era da racionalidade instrumental, mas o toma como mediador." Ou seja, o cinema cumpre no dia-a-dia a comunicação do real com o imaginário.

> Ao abordar a questão do cinema, Morin compreende que, apesar de o cinema ser considerado como a sétima arte, não se discutia até então, a situação estética vivida por qualquer espectador. No momento em que se considerava o cinema apenas como fenômeno de *mass media*, esquecia-se a situação mimética vivenciada pelo espectador, ou seja, não se considerava a mimese realizada por meio da projeção-identificação do indivíduo no momento em que assiste ao filme. Essa experiência mimética vivenciada pelo espectador, sem dúvida, se constitui em um dos fatores para a explicação do grande sucesso do cinema. As pessoas vão ao cinema para se ver, numa seqüência de imagens que, mais do que argumentos, lhes entregam gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores, histórias. (Gusmão, 2007: 157).

O cinematógrafo propiciou a relação de reconhecimento, a partir das cenas cotidianas retratadas, deste modo, o processo de identificação acentua a relação mimética do sujeito com a imagem. Ao promover o espetáculo, o cinema convida o público à participação. Se, antes, a aura não permitia ao expectador a proximidade diante da obra de arte, com o cinema, a perda da aura faz com que o expectador se aproxime, experimente, sinta, seja arrebatado, participe do espetáculo, por meio do processo de reconhecimento e de semelhança.

> Mesmo para os homens dos nossos dias, pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. (Benjamin, 1994: 109).

Como assevera Gusmão (2007: 157), "a mimese e os comportamentos miméticos constituem os processos socializador e civilizador", pois permeiam toda a vida social, através da articulação com as múltiplas possibilidades de significação e ressignificação da existência humana. Aqui, é interessante ressaltar que o processo mimético não se reduz à mera repetição do que é dado. Ao contrário, opera a partir da multiplicidade de significações que esse dado pode adquirir no seio do grupo social. "A natureza engendra semelhanças, basta pensar a mímica, mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética." (Benjamin, 1994: 108).

O conceito de *mimese* postulado por Benjamin, a partir da categoria *semelhança*, instaura-se desde o pensamento grego antigo, embora o supere e o rearticule a partir de uma nova significação. Para Platão (apud Reale e Antiseri, 1991), a *mimese* é a capacidade que os objetos do mundo sensorial possuem de imitar o modelo ideal do mundo supra-sensível. Assim, o conceito de *mimese* estaria associado ao conceito de imitação. A arte seria a tentativa de imitar os modelos eternos do mundo da idéias. Aristóteles (apud Reale e Antiseri, 1991), por sua vez, supera a dicotomia entre mundo real e mundo das idéias e instaura o conceito de *mimese* a partir do conceito de *poiésis*. Segundo ele, a arte seria não a imitação de um mundo ideal, mas a representação

constituída a partir da ação humana. Neste sentido, o artista é aquele que cria, que dá forma. Benjamin postula que o processo mimético opera em toda natureza, mas é no homem que ele se manifesta deforma acentuada, caracterizando-o e definindo-o.

Os homens estabelecem múltiplas relações de interdependência, que são fundadas em valores, normas de comportamento e significações do mundo e de si mesmos. Tais relações são mediadas pelo que Benjamin (apud Martín-Barbero, 2008: 80) define como "sensorium". Ou seja, as ações humanas estão inscritas sob o signo da sensibilidade, da experiência sensorial, da percepção, das afecções. "[...] os processo miméticos se referem ao desenvolvimento de certo tipo de conhecimento prático, ligado ao corpo e às mediações sociais." (Gusmão, 2007: 160). Assim, a experiência sensorial particular também é vivenciada no âmbito social.

> Cada encontro entre os homens depende da relação intermediada pelos processos miméticos, uma vez que, sem estes, não é possível simpatia ou antipatia, compreensão ou aversão, intersubjetividade. Os processos visuais não se esclarecem suficientemente sem uma retomada à capacidade mimética do homem. As relações que os indivíduos mantêm com os seus contemporâneos e com o meio ambiente em que vivem se estruturam em níveis de desenvolvimentos primários marcados por atos de adaptação e incorporação ao que se encontra em vigência nas relações sociais. Isto acontece nas atividades construtivas e nos processos corporais nos quais se realizam relações sensitivas ao mundo. [...] Surgindo das relações interpessoais, como uma espécie de sabedoria do corpo que se constitui a partir das ações, a compreensão conceitual da mimese se dá a partir do reconhecimento de um conhecimento prático intimamente ligado ao corpo, no qual se evidencia a importância dos processos sensório-motores e de como estes se relacionam com os processos sociabilizadores. [...] Neste sentido, pode-se dizer que as capacidades miméticas produzem mediações entre um mundo existente e já interpretado simbolicamente e outros mundos produzidos nas singularidades relacionais. (Gusmão, 2007: 159).

Conforme afirma Louro (2003: 424), considerando-se que os homens não são, diante das várias instâncias formativas, passivos receptores de mensagens, normas ou códigos, pode-se afirmar que eles participam ativamente dos processos relacionais em ação. No caso específico do cinema, distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer, tais como acolhida, ruptura, repulsa, conformidade, identificação, resistência, introjeção, críticas ou combinação de várias delas. Nesse processo de interação com as imagens, há sempre o investimento de emoções.

Os vários dispositivos ligados à narrativa fílmica, ao mundo do cinema e, de modo peculiar, aos astros e estrelas de *Hollywood* passavam a fazer parte do processo de estruturação das diversas identidades de várias gerações. Para Louro (2003: 421), "à medida que o cinema ocupava um lugar de destaque na vida das pessoas, os astros e estrelas acabavam por fazer parte do cotidiano dessas pessoas." O fascínio que exerciam sobre as pessoas comuns estava diretamente ligado ao *glamour* e à magia na qual estavam envolvidos.

> O investimento na construção de ídolos e mitos foi uma das principais estratégias colocadas em prática para o sucesso e a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana. As estrelas do sistema, como ficaram conhecidas, atraíam multidões de expectadores. Por meio de publicidade, revistas especializadas, colunas de fofocas em jornais e escândalos inventados, foram fabricadas celebridades da noite para o dia. Filmes estrelados por atores como Jack Kerrigan, Rodolfo Valentino, Gary Cooper e Cary Grant e atrizes como Claudette Colbert, Bette Davis e Ginger Rogers tinham como garantido o sucesso de bilheteria. A popularidade era mensurada pela receita dos filmes e pelo número de cartas recebidas. (Leite, 2005: 10).

Ainda segundo Louro (2003: 425), o cinema hollywoodiano era, e ainda é, uma indústria poderosa, sustentada pelos grandes estúdios e que vendia muito mais do que filmes. Envolvia revistas, moda, produtos de beleza, discos, clubes de fã, etc. Vendia um *estilo de vida*, ensinava um jeito de ser e portar-se. Legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras. Colocava as pessoas diante do tão almejado progresso.

> Aliás, a via principal de transmissão do valor do progresso foi sempre, entre nós, a da imitação dos padrões de consumo e dos estilos de vida reinantes nos países desenvolvidos. No século XIX, as classes proprietárias e a classe média abonada viveram sob a obsessão dos olhos dos estrangeiros. [...] E os olhos dos estrangeiros eram os olhos da Europa. Os olhos do ocidente. [...] Foi essa preocupação ou temor do brasileiro diante do inglês ou do francês, de quem se acha inferior diante de quem se afirma superior, que desencadeou, já no início do século XIX, a cópia febril dos estilos de consumo e de vida próprios ao capitalismo desenvolvido. Já no final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o *American way of life*. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que, depois, foi se espraiando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades, aos olhos dos inferiores, do consumo moderno dos superiores, dos ricos e privilegiados. (Mello e Novais, 2004: 604-605).

Para Leite (2005: 11), *Hollywood* produzia uma estética e uma ética que, por serem amplamente distribuídas e consumidas, tinham uma pretensão universal e o Brasil era um dos grandes consumidores da cultura cinematográfica *hollywoodiana*/ americana.

> A rigor, a história do poder norte-americano no século XX possui muitos pontos de intersecção com a trajetória do cinema hollywoodiano. Além de lucrativas fontes de divisas, os filmes norte-americanos tornaram-se, na prática, poderosos instrumentos de propagação do *American way of life*, o poder brando, isto é, aquele que se manifesta por meio do domínio e, portanto, vital para os interesses estratégicos da economia e da política externa estadunidenses. (Leite, 2005: 11).

Após a Primeira Grande Guerra, os Estados Unidos começam a lançar as bases do seu poderio econômico sobre o mundo e um dos modos de difusão e alargamento desse poderio era ratificado por meio das ideologias propagadas pelas películas *hollywoodianas*, por meio da disseminação dos valores da sociedade de consumo e dos seus produtos. Estava, assim, constituído um modo eficiente de veiculação do modelo de capitalismo norte-americano, principalmente para os países da América Latina e, particularmente, o Brasil, grande consumidor. Ou, como afirma Gomes (1980: 86), "a raiz mais poderosa dessa produção é constituída por idéias, imagens e estilos já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados."

Conforme Louro (2003: 426), as plateias selecionavam e acompanhavam os diferentes gêneros narrativos, identificavam e decodificavam os diversos signos, costumes, músicas, movimentos de câmera, sons, jogos de iluminação, etc.. Deste modo, a linguagem cinematográfica e seus diferentes dispositivos passavam a fazer sentido, produziam e difundiam diversas representações.

> A posição privilegiada que o cinema então gozava permite que seja compreendido como uma instância particularmente importante na produção das identidades culturais na sociedade brasileira durante todo o século XX, e, de modo muito especial, durante o período de 1930 a 1970. Uma instância que participava de um processo pedagógico mais amplo; uma instância que integrava e interferia nas redes sociais de poder. (Louro, 2003: 426).

Um dos fatores que dinamizou a mística do *Hollywood way of life* foi o fato de que, em revistas de circulação nacional, os astros americanos tinham um destaque evidente: o "*star system*" estava criado. (Leite, 2005:7). Seus filmes, suas vidas, seus amores, viagens, hábitos, comportamentos e preferências eram escrutinados. Eles recomendavam produtos e ditavam moda, ensinavam como ser atraente e elegante, anunciavam novos aparelhos e tecnologias domésticas, músicas e recursos de beleza e de higiene. Ajudavam a produzir, assim, outro estilo de vida. Buscavam construir um novo ritmo, uma nova dinâmica, instituíam códigos de sedução, de bom-gosto, de saúde. Participavam dos *modernos* padrões de convivência. (Louro, 2003: 420).

2. O CINE-TEATRO IRAPUÃ, EM ITORORÓ-BAHIA – OU DO INTERLÚDIO

Localizada na mesorregião Centro-Sul da Bahia e no entremeio das microrregiões de Itapetinga e Ilhéus/Itabuna (Brasil: 2007), Itororó, cidade de pequeno porte[1], consolidou-se como uma cidade tipicamente agrícola. Com uma larga tradição rural, e mesmo geograficamente um tanto quanto isolada (sobretudo nas décadas 60 e 70,

1 Itororó, em 2007, segundo dados do IBGE (2007), contava com 20.086 habitantes e uma área geográfica de 333 km^2. Sua localização é influenciada por dois grandes pólos da economia baiana: Vitória da Conquista, no Sudoeste, e o eixo Ilhéus-Itabuna, no Sul. Também recebe forte influência do subpolo regional centralizado na vizinha cidade de Itapetinga.

aqui enfocadas), conseguia estar conectada às mudanças socioculturais experimentadas em importantes centros urbanos regionais, tais como Ilhéus e Itabuna e até mesmo da capital, Salvador. Entre estas práticas, o cinema se destacava enquanto poderoso meio de comunicação de massa e forma de entretenimento. Esse hábito da população local de frequentar o cinema influenciava a instauração e mudança dos padrões de sociabilidade local. Mesmo sendo uma cidade tipicamente agrícola, marcada pela cultura do cacau e do gado, Itororó conseguia estar sintonizada com as relações socioculturais características da vida urbana dos importantes centros regionais, e o cinema dava a tônica desse *modus vivendi*, uma vez que conseguia influenciar os diversos comportamentos, formas de sociabilidade e identidade.

Inaugurado em 1966, o *Cine-teatro Irapuã*, sucedâneo do *Cine Continental*, tornou-se, principalmente para a juventude da época, o grande espaço de sociabilidade, cabendo destacar o fato de que era uma das poucas ofertas de entretenimento e diversão.

Dessa forma, os filmes exibidos no cinema, tornaram-se um marco de modelo comportamental de ruptura com alguns padrões antes estabelecidos. Neste sentido, a juventude itororoense também estava sintonizada com as transformações comportamentais de outros jovens de diversos lugares do Brasil e do mundo, pois o cinema *hollywoodiano*, além de seu âmbito de abrangência, também era dono de muita aceitação, como ainda hoje.

Os jovens itororoenses foram sobremaneira influenciados pela moda veiculada no cinema e também divulgada pelas revistas de circulação nacional que expunham a vida dos astros do "*star system*" (Leite, 2005) como sendo o melhor modelo a ser imitado. Roupas e acessórios, cortes de cabelo, o hábito de beber e fumar, o jeito de andar e de se portar diante de outras pessoas, o modo de falar, as palavras do *vocabulário jovem* (as gírias), a forma de pensar, as concepções do corpo e da sexualidade, tudo se constituía num modo de expressar a identidade do jovem que, ao pretender se autoafirmar, mimetizava estilo de vida das estrelas do cinema.

Segundo assevera Turner (1997: 16), "o desejo de assistir a um filme popular está relacionado a uma gama de outros desejos: moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados pelas outras pessoas do mesmo grupo de interesses, de mesma condição social ou faixa etária."

O cinema também se constituía num espaço onde as diferenças sociais se manifestavam de forma marcante. O gosto pelos filmes variava conforme grau de instrução, classe social ou localização geográfica dos espectadores dentro do município. Os frequentadores oriundos da zona rural, por exemplo, tinham mais afinidade com filmes de *faroeste*, pois estes traziam a marca da similitude com seu universo simbólico: a lida com a terra e com o gado, a violência no campo e as *rixas* de família pela posse das terras, o banditismo, o autoritarismo dos coronéis, etc.. O relato a seguir ilustra, de forma bastante pertinente, as diferenciações sociais em Itororó, onde a constituição do públi-

co e o critério de escolha por este o por aquele determinado tipo de filme denotava, além de uma expressão de gosto, uma íntima relação com as divisões da sociedade:

> Itororó sempre teve uma divisão social, assim, em tudo [né?]. Na igreja, nas escolas e no cinema também teve. Uns tipos de filme eram apresentados para a classe mais popular e outros mais pra elite. O público mais popular gostava de filme de cangaço, de faroeste e de artes marciais. Eles eram frequentados, geralmente, pelo pessoal da Charqueada [bairro de classe baixa de Irororó, onde se fazia o charque, cujas condições de vida estavam nos limites da linha de pobreza]. Quem também frequentava muito os filmes de faroeste era o pessoal da Cabana [referência aos agregados da Fazenda Cabana da Ponte, de propriedade do Coronel João Borges da Rocha Neto, um dos fundadores da cidade], o pessoal do Coronel João Borges, os vaqueiros. Quando a vaqueirama chegava aqui, os comerciantes tinham medo e fechavam tudo. Naquela época era assim. Esse pessoal queria filmes de mais ação [né?], eles não queriam esse negócio de filme romântico, de filmes épicos, e se falassem em Nero, imperador romano, ou qualquer um rei, eles não queriam nem saber. Penso que é porque eles não entendiam [né?]. Esses filmes de cauboi passavam muito porque aquilo que eles retratavam o que estava mais perto da vida cotidiana deles. Eles gostavam por conta dessa semelhança da vida do desbravador do Oeste americano com a vida do desbravador daqui [né?]. Era o homem do gado, o homem do cavalo, da espingarda, da foice, da faca. Aqui tudo se resolvia no tiro e na faca, meu filho. [referência a mim] Tinha gado, tinha cavalo, tinha tiro, tinha gente sangrando o outro e lambendo o sangue que escorria da faca. Isso tudo era comum aqui. Os pistoleiros do Coronel João Borges iam assistir os filmes no cinema, saiam de lá direto pra rua do Guarani, onde era, antigamente, o Guarani [referência a uma antiga zona de meretrício que funcionou até metade dos anos 1980]. Bebiam muito, jogavam apostado e qualquer coisa era motivo pra briga, geralmente era a quenga [prostituta] que um queria tomar do outro, ou então um que se metia a esperto e tentava roubar no jogo, ou um que devia ao outro e não queria pagar e a dívida era acertada no brega [prostíbulo] do Guarani. Todo final de semana, tinha tiro e muita morte aqui. Ai, muitas vezes, o cinema passava esses filmes, um filme violento de *bang-bang*, quando eles saiam do cinema, iam lá pra cima [para a rua do Guarani] fazer o mesmo... já sabiam como agir. Aqui havia delegado, mas não resolvia nada, porque tava sempre do lado do Coronel... se era gente do coronel, não prendiam... e quem era doido de ser contra o Coronel?! Os delegados que vinham pra Itororó sempre ficavam passando a mão pela cabeça dos bandidos [expressão muito usada na região para indicar parcimônia e complacência com os atos alheios]. O que acabou com o banditismo aqui... com a violência desse pessoal da Cabana foi a chegada do sargento Zé Rodrigues, um dos maridos de Darci Valadares, pai de Jó [Joaci Valadares, importante fazendeiro da cidade]. Foi ele quem acabou com isso aqui. Porque quando o pessoal da Cabana chegava aqui, todo mundo tinha que fechar as portas, com medo, porque eles não respeitavam ninguém.[2]

2 Eronildes Rocha Batista, em entrevista concedida em 14 de janeiro de 2008, na cidade de Itororó-BA. Dona Eronildes Rocha Batista é uma moradora local que era frequentadora assídua do cinema. Foi entrevistada em dois momentos: dias 8 e 14 de janeiro de 2008. Durante a realização da primeira entrevista, esta senhora não permitiu que sua fala ficasse registrada em meio eletrônico ou qualquer outra forma de captura midiática. Depois de uma conversa mais esclarecedora do objetivo desta entrevista, ela concedeu que se realizasse a gravação da sua fala e solicitou que eu a reproduzisse para ela, para que ela confirmasse a veracidade do que fora dito e gravado em meio digital.

Através do relato exposto, fica patente o processo mimético entre filmes *western* e sua proximidade com o universo rural itororense, cujo poder do coronel centralizava a ordem local, através da ação dos seus *capangas*, que, em sua grande maioria, se constituíam em *agregados*, empregados das fazendas. A lei, geralmente representada pela polícia, era subordinada aos mandos e desmandos da autoridade exercida pelos *coronéis do gado e do cacau*, que tinham prestígio político na cidade, pelo fato de serem seus fundadores e de terem a posse da maior parte das terras. Em Itororó, essas relações davam a impressão de se estar vivendo num cenário de filmes de faroeste. Além disso, os filmes *western* influenciavam sobremaneira a forma como as pessoas, principalmente os homens, se vestiam. O relato que se segue descreve este fato com propriedade:

> Um ator que também influenciou muito na moda local foi Franco Nero, [silêncio] com seus filmes estilo faroeste. [silêncio] Um faroeste... agora ele não era um caubói, ele era mais um justiceiro [né?], que aparecia, assim, nas cidades. Tinha aqui rapazes que se vestiam como Franco Nero. Depois, eles ficaram marcados pelo traje. Havia um rapaz que se parecia muito fisicamente e começou a vestir todo de preto igual Franco Nero, que vive até hoje aqui [né?], Estraquino, o pedreiro. Ele se vestia igual aos pistoleiros do Velho Oeste e usa o chapéu igual até hoje. A primeira vez que ele apareceu na cidade, causou um medo nos moradores, pois pensávamos que ele talvez fosse um pistoleiro do Coronel João Borges, contratado para matar alguém em Itororó [risos]. Não tínhamos idéia que ele, na verdade, estava encarnando um personagem. Aliás, ele vivia como um personagem e conversava como se estivesse num filme. [risos][3]

Segundo afirma Vugman (2007: 159), o gênero *western* "inventou o *Velho Oeste*, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, [...] que espalhou seu imaginário pelo mundo afora." Ainda conforme Vugman (2007: 159), este gênero, com seus índios, bandidos e mocinhos, além de fortalecer a indústria cinematográfica hollywoodiana, tornando-a hegemônica, influenciou de forma marcante a cinematografia de vários países, desde os samurais do Japão até os cangaceiros do Brasil, mas as imitações mais bem sucedidas foram as produções italianas, alcunhadas de *faroeste spaghetti*, dirigidas por Sergio Leone. Em seu depoimento, Adylson Machado expõe a importância do gênero *western* para a construção do imaginário local e para a formação de valores ligados ao heroísmo altruísta, que, a partir da proximidade com o referencial rural itororoense, desencadeavam um processo de mimese que se iniciava desde a infância, com as brincadeiras de cauboi e mocinho.

> Os filmes de faroeste enchiam bastante o cinema, especialmente se era com este ou aquele artista [aqui há uma referência aos astros principais dos filmes como critério de escolha]. Este cinema de faroeste ocupou um grande espaço, principalmente o faroeste europeu, com produções espanholas, italianas, ou

3 Eronildes Batista, *idem*.

> co-produções hispano-italianas. É com o faroeste dito italiano, também conhecido como faroeste espaguete, isso já na segunda metade da década de 60, que o gênero ocupa maior espaço nas exibições do Irapuã.
>
> O faroeste americano deixa uma marca no imaginário, que é a idéia do justo, do bem que sempre vence o mal... a idéia do heroísmo... o herói andante e solitário. Este gênero é trabalhado no sentido de se impregnar tais valores, com muita facilidade, na formação de uma geração. Muitas das brincadeiras da infância daquela época nasceram a partir dos filmes, pois quando os filmes de espadachim chegavam e eram exibidos, no dia seguinte, estavam os meninos com um pedacinho de pau duelando [risos]. Se o filme era de faroeste, estavam eles marcando seus duelos com seus revólveres de brinquedo. [risos][4]

No que diz respeito ao cinema nacional, apesar do sucesso de audiência de alguns filmes brasileiros, havia profundo preconceito por parte do público itororoense quanto à sua avaliação estética. Atraídos pela dinâmica e pela linguagem dos filmes americanos, os olhares itororoenses estavam, como em vários lugares do Brasil, *educados* para a recepção de uma estética *hollywoodiana*. Conforme Leite (2005: 26), é "[...] fundamental destacar que é praticamente impossível compreender os problemas que atingem o cinema brasileiro caso seja obliterado o fato estrutural de o mercado nacional ser completamente dominado pelos filmes norte-americanos."

> O cinema brasileiro era bom, porque retratava a nossa realidade, mas passavam muitas chanchadas e quando não era chanchada era filme de cangaceiros. Esse negócio de filmes de chanchada e de cangaço não tenho lembrança, porque e eu não gostava desses gêneros, então eu não ia assistir. [silêncio] Do cinema brasileiro, assisti Os Cafajestes, de Ruy Guerra. Eu estava com meu primo, ainda bem moço, Jorge… Jorge Figueiredo. Anunciaram que Norma Benguell iria aparecer nua. Isso, meu filho [referência a mim], causou um furor na cidade quando se falou na possibilidade de ver Norma Benguell nua [né?]... [risos] então isso criou uma expectativa muito grande e fez com que o público lotasse o cinema. Quando eu cheguei em casa, meu marido, já meio irritado, porque eu fui assistir a um filme imoral, disse: 'Oi, você já chegou? Gostou do filme?'. Eu disse que não, porque eu não vi a mulher nua. [risos] Não apareceu toda, só apareceu um pedaço, porque era uma nudez que não mostrava tudo não. Apareceu a mulher correndo na praia, nua, mas só daqui pra cima [apontando os seios], daqui pra baixo não mostrou. Aí os homens não gostaram... queriam ver tudo, [né?] [risos].[5]
>
> A chanchada tinha uma marca: esse humorístico era esplendoroso era o cinema que enchia [a sala de projeção]. Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves... esse pessoal marcou época. Nesse momento, essas comédias da Atlântida, que se denominou chanchada, lotava o cinema, enchia, mas enchia mesmo! Essa comédia Matar ou correr, meu Deus, era uma paródia em cima de Matar ou

4 Adylson Machado, em entrevista concedida em 24 de janeiro de 2008, na cidade de Itabuna-BA. O professor Adylson Machado foi morador da cidade de Itororó e locutor do Cine-teatro Irapuã. Foi entrevistado em três momentos: dias 10, 11 e 24 de janeiro de 2008.

5 Eronildes Rocha Batista, *idem*.

> morrer foi um dos filmes que marcaram... [risos] Tinha um outro... Sansão e Dalila foi outro que ficou na memória... [silêncio] eu me lembraria de inúmeros mas, faz muitos anos que eu não vejo e me faz falta essa filmografia que eu gosto... preciso de revê-la.
>
> A filmografia de Mazaroppi era muito assistida. Veja a importância da filmografia de Mazaroppi. Nela, a gente olha aquele Vale do Anhangabaú... olhar São Paulo de Candinho de Mazaroppi e olhar a cidade hoje… é fantástico! É uma coisa inconcebível como São Paulo mudou![6]

Como se pode perceber nos relatos aqui expostos, mesmo diante de muitos preconceitos a respeito do cinema nacional, havia em Itororó um público apreciador do cinema brasileiro, mesmo que pequeno em relação ao público do cinema *hollywoodiano*. Fato notório foi a expectativa da estréia de *Os Cafajestes,* de Ruy Guerra, que causou certo furor na cidade, ante a anunciada nudez da atriz *Norma Benguell*, fato que decepcionou a muitos, pois o filme não expôs todo o corpo da atriz, como houvera sido esperado, conforme destaca o relato de Eronildes Batista.

"Também se destacaram *Seara Vermelha*, *O Cangaceiro,* de Lima Barreto, toda a cinematografia glauberiana dessa fase, *O Pagador de Promessas*, *Assalto ao Trem Pagador*, as *chanchadas* do estúdio Atlântida e filmes de Mazaroppi." (Adylson Machado). Posto isto, não é difícil perceber que o cinema brasileiro, embora em meio às várias dificuldades de aceitação, teve um público assíduo nas projeções realizadas no *Cine-teatro Irapuã*. Tal fato é notório, uma vez que os filmes *hollywoodianos* ditavam a tônica das exibições cinematográficas nas salas de projeção de todo o Brasil.

Conforme afirma Louro (2003) o cinema expõe variados modelos de comportamento, principalmente entre os jovens, formando identidades de caráter de sexual, de relações de gênero, moda, linguagem, classe social, dentre outras. O cinema produz uma diversidade de perfis identitários, bem como as diferenças que se articulam entre eles. Assim, o público do *Cine-teatro Irapuã*, era regulado por diversos critérios de censura: havia "filmes para homens", "filmes para mulheres", "filmes para crianças" e "filmes para toda a família"[7]. Esses critérios pautavam-se, principalmente, em questões de natureza sexual. Os relatos a seguir apontam como as formas de censura se manifestavam a partir dos tipos de filmes exibidos.

> Lembro que havia censura no cinema. Aqui se regulava quem podia assistir os tipos de filme. Quando era um filme impróprio pra mulheres ou para menores, aí já anunciavam que era censurado. Quando era impróprio pra senhoras e pra senhoritas, ai só os homens iam assistir. Filme proibido para senhoritas era... era filme de sexo e filme de pornochanchada [né?], que não era bem um filme pornográfico, mas ofendia a moral do mesmo jeito e não era de bom tom que as mulheres frequentassem o cinema durante essas sessões, pois eram filmes com histórias muito fortes. [silêncio] Menino [fazendo referência a mim], Abi-

6 Adylson Machado, *idem*.

7 Adylson Machado, *idem*.

> mar, meu primo [Abimar Figueiredo], pegava uma lata de óleo vazia enchia de água, chegava na porta do cinema e dizia 'eu vou levar essa água pra fulano beber' [o operador da cabine de projeção]. E ele entrava e, quando chegava lá dentro, dava a água pra ele. Levava a água e ficava por lá escondido assistindo o filme todo! [risos] Nessa época, ele tava com 12 pra 13 anos. Ele, Caúba, meu primo também, filho de Arlindo Araújo, com eles também estavam Geraldo Vieira, Geraldo de Reizinho... eram uma turminha... eram adolescentes, na faixa de 12, 13 anos, todos inventavam essa história de levar água pro operador, porque a cabine esquentava muito e ele ficava lá com muita sede, e os meninos ficavam lá pra assistir, escondidos, os filmes impróprios. [risos][8]

> Quando o filme era de natureza pornográfica, também conhecido como filme para homens, como também nas pornochanchadas, onde também só entravam homens, não havia tanta preocupação com a classe social de quem frequentava. Mas, quando a sessão correspondia a um filme que dimensionava interesse familiar, pois o cinema era, também, uma extensão da casa da família, como comentei há pouco [fazendo referência à entrevista concedida anteriormente], o acesso era restrito e pautado em rígidos critérios morais.[9]

"Era necessário *proteger a família* dos ataques perniciosos da *imoralidade* e *lascívia* de certos filmes, desde as *pornochanchadas* da *Boca do Lixo*, passando pelos filmes eróticos, como a série *Emmanuelle*, até chegar aos pornográficos."[10] E a quem era incumbido o papel de *proteger* as mulheres, as crianças e a família? Aos homens, que poderiam frequentar todos os filmes e *selecionar* os que se adequavam a cada público. Além disso, este fato era ratificado pelas mulheres que, aceitavam a diversificação imposta e não reivindicavam espaço durante a projeção dos *filmes impróprios*, pois tinham medo de se expor aos comentários *maledicentes* a respeito de sua moral pessoal. O relato de Adylson Machado deixa claro que, mesmo numa sociedade onde a divisão de classe social era marcante, não havia essa distinção quando se tratava de assistir à exibição de "filmes para homens". O machismo subjacente a esta postura, superava as distinções sociais que se operavam em relação a outros filmes, pois os "filmes para homens" possuíam uma semiótica que poderia ser acessada por homens (aqui se referindo ao sexo masculino) de diversas classes sociais.

Conforme Gusmão (2007: 176-178), o cinema foi alvo de interesse da Igreja, pelo fato de se constituir como um "valioso instrumento no processo formador e propagador da fé cristã católica". Entretanto, na cidade de Itororó, a Igreja sempre manteve uma relação ambígua com o cinema. Ao mesmo tempo em que o cinema era visto como um "desagregador da ordem familiar" e "agressor dos bons costumes cristãos" (Leite, 2005), o dirigente da paróquia local, na época da *Quaresma*, estimulava os fiéis a assistirem aos filmes *santos* sobre a vida de Cristo. Este fato curioso é narrado por Adylson Machado, que, na época, trabalhava como locutor no cinema:

---

8 Eronildes Rocha Batista, *idem*.

9 Adylson Machado, *idem*.

10 Adylson Machado, *idem*.

> Peculiaridades de Itororó. [risos] O cinema era muito criticado por certos padres, com respeito a vários filmes, porque algumas filmografias agrediam os valores éticos, valores morais, dentro da visão cristã católica. Entretanto, se o filme fosse religioso, era o padre quem fazia publicidade pro filme [risos]. Isto era algo bastante interessante porque, muitas vezes, o mesmo padre que falava mal do cinema era o que recomendava aos fiéis ir frequentá-lo. Na Semana Santa, era interessante, eu me lembro, o padre Sebastião ficou famoso, porque ele ligava o alto-falante da igreja às cinco horas da manhã e fazia sua catirinagem e coisa e tal. E, no meio dessa homilia, o padre Sebastião dava suas pauladas [agredia verbalmente] no cinema. Para o padre, só era sagrado a filmografia da vida de Cristo, que, por sinal, tinha filmes hor-rí-veis [soletrando pausadamente], de uma qualidade trágica... parecendo filme do tempo do cinema mudo, rapaz! [referência a mim] [risos]. E eu lembro que não era fácil pra conseguir essas fitas, eram muito procuradas e custavam muito dinheiro. Então, no dia em que anunciavam a Vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, rapaz [referência a mim]... o pessoal saia da Procissão do Senhor Morto direto pro cinema. [risos] Era uma penitência, rapaz... aquilo ali era algo pra pedir comiseração, rapaz. E a própria Igreja fazia já a propaganda do filme pro público ir ao cinema. Ver aquilo, para mim, era uma situação ambígua, pois o mesmo padre que criticava o cinema era o mesmo padre que mandava o povo ir pro cinema... [risos] e o povo chegava numa contrição. Assistir aos filmes da Semana Santa parecia uma celebração religiosa. Muitas vezes, essas fitas faziam, assim, umas cinco ou seis sessões por noite, porque a fita era tão curta [‘tá entendendo?] que uma leva de pessoas saía do cinema e logo entrava outra... Mas era uma coisa impressionante. Quando você pega *O Auto da Compadecida*, no início do filme, não tem aquela procissão da entrada? Parecia aquele tipo de procissão dentro do cinema! [risos]. Quando vejo e revejo *O Auto da Compadecida*, sempre me lembro desses instantes. E acho que é isso que está na minha memória e que me faz lembrar aqui nesse momento. Essas produções de natureza religiosa tinham um apelo sentimental muito grande. Quando chegou *Os Dez Mandamentos* em Itororó, foi um negócio impressionante: passou muitas vezes, rodou aí o tempo que pôde rodar, sempre com a casa cheia! *Ben-Hur*, depois *O Manto Sagrado*, *A Vida de Cristo*... toda vez que eles apareciam, era casa cheia na certa! Esses épicos religiosos eram muito fortes porque, na comunidade, esse apelo religioso sempre foi muito intenso. Você pode imaginar o que representava um filme como *Ben-Hur* ou *Os Dez Mandamentos* nessa época, [‘tá entendendo?] Esses épicos tratavam da perseguição aos cristãos. Aqui vale lembrar um detalhe de ordem psicossocial: muita gente via esses filmes como se estivessem purgando pecados. Assistir àquele filme tinha uma dimensão catártica, e, para muitos, de comiseração e de penitência. Parecia que o fiel, ao estar ali, purgava seus pecados. É como se ele estivesse ali recebendo uma absolvição do padre, em lugar de ir ao confessionário. Ou seja, assistindo ao filme, ele purgava, então, aquele sentimento de culpa. Então você observava uma parcela considerável do público agindo como se estivesse purgando seus pecados, como se estivessem cumprindo uma penitência que o padre houvesse determinado![11]

O *Padre Sebastião Alves*, orientador espiritual da *Paróquia de Santo Antônio*, em suas pregações e homilias, afirmava que o cinema era “um inimigo da família”,

11 Adylson Machado, *idem*.

pois degenerava os “bons valores da moral cristã”, com seus “filmes satânicos” (apud Adilson Machado). Entretanto, embora não desenvolvesse a prática da exibição no espaço da igreja, durante a *Semana Santa*, o referido padre recomendava aos fiéis que fossem ao cinema assistir aos filmes da vida, paixão e morte de Cristo. Os fiéis, por sua vez, desprovidos de um senso crítico mais apurado, aceitavam tacitamente as ordens do referido padre, pois acreditavam que, ao ir ao cinema durante a *Semana Santa*, garantiriam a expiação dos seus pecados, e, numa atitude de contrição, lotavam o espaço do cinema em busca da redenção almejada. Dessa forma, o cinema assumia um papel formador e propagador dos valores cristãos, defendidos pela Igreja.

Ainda no que se refere ao valor formador do cinema, assistir aos filmes estrangeiros legendados, era a oportunidade que muitos tinham de ter contato com outros idiomas. O *Irapuã* constituía-se, assim, no que Steinberg (apud Louro, 2003: 423) denomina “instrumento de pedagogia cultural”, pelo fato de muitos espaços e processos sociais constituírem-se em instâncias educativas. Neste sentido, é interessante ressaltar o valor pedagógico da prática de frequentar o cinema, aludido pela senhora Eronildes Batista no relato a seguir:

> No cinema, eu queria conseguir conhecimentos, porque fui criada em num lugar, assim, que tinha cinema, mas não era igual ao que tinha aqui. O daqui era tela grande, filme colorido. [suspiro] O primeiro cinema que frequentei aqui foi o Continental. Nessa época, o Continental era chamado o ‘cinema de Agostinho’, porque pertencia a Agostinho, [né?]. Eu ia pra ter mais conhecimento, e um pouco de diversão também. O que mais me chamava atenção eram os idiomas, porque eu achava interessante, tinha vontade de aprender. Os filmes eram em língua estrangeira e havia uma legenda. [suspiro] [risos] Eram todos legendados e quem não lesse rápido não pegava o *fio da miada* [né?]. O cinema era uma oportunidade pra eu ter contato com outras línguas. Não era só uma questão de diversão. [silêncio] Na época das férias [escolares], os estudantes iam ao cinema e, quando saiam, ficavam na porta dizendo: ‘olha, tal palavra se pronuncia assim, e tal...’ e ficavam ali discutindo como se devia falar.[12]

A partir de tudo que se expôs até aqui, pode-se perceber que o cinema se constituiu num forte elemento de coesão social, pois envolvia a vida de muitas pessoas de forma bastante cotidiana e íntima. As relações sociais mediadas pelo cinema permitiam um grau de coesão semelhante à proximidade familiar. Aqui, torna-se pertinente evocar Benjamin (1994), quando trata das similitudes enquanto mecanismos que oportunizam as relações miméticas. Os relatos que se seguem ilustram de forma bastante interessante este fato:

> Eu me mudei pra Itororó em 58 [1958]. E a partir de 58 eu comecei a frequentar o cinema. Tinha dois: tinha o Continental e tinha o Itororó, que era de Bolívar. Aí, quando o filme de Bolívar era melhor, eu corria para o de Bolívar, quando o outro era melhor, a gente ia [né?]. Em 59, eu quase tenho uma filha dentro do cinema. Por pouco Perpétua, a minha segunda, [né?] (primeiro nasceu João Ro-

12 Eronildes Rocha Batista, *idem*.

> berto, segundo Perpétua) tinha nascido no cinema! [risos] Eu ia todos os dias. Eu, Valdir Rios e Dona Kardelina, Nozinho mais Neilde, que eram um casalzinho novo na época, e Aloísio Figueiredo [o pai]. Éramos frequentadores assíduos. Aí eu, com um barrigão, fui para o cinema [às 19 horas] [risos]... fui já sentindo dores e tive que voltar correndo pra casa, às nove horas [da noite], e Ramiro [o marido] chamou a parteira às pressas, porque as contrações estavam muito fortes. Quando foi dez horas da noite a menina nasceu.
>
> Dois atores por quem quase que apaixonei foi o Gary Cooper [né?] e John Wayne. O Gary Cooper eu não sei por que, pois assisti ao filme dele em preto e branco. Eu ainda não era casada e gostei [né?]. Era um ator que eu ainda não conhecia e tava vendo ali, aquele monumento de homem [risos], aí fui assistindo e fui gostando... e quase dá separação, viu! Eu e Ramiro éramos noivos e ele tinha ciúmes da imagem daqueles personagens. Ciumava das revistas quando Gary vinha na capa, por que o Gary era bonito e ele feio [né?] [risos]... cearense, cabeçudo, analfabeto... [risos] e Gary era americano [né?]... que eu nem sei... eu acho que era americano![13]

A depoente demonstra como sua vida estava intimamente ligada ao cinema. Mesmo sendo uma mulher casada, com filhos e obrigações domésticas, encontrava tempo em sua rotina semanal para frequentar a exibição dos filmes em cartaz. Mesmo estando em estágio final de gestação, ia assistir aos filmes, o que quase lhe custou dar à luz dentro do cinema. Conforme relata, sua relação conjugal passou por uma fase de conflitos, por conta do ciúme que seu marido sentia dos atores/personagens pelos quais ela era "apaixonada". Isso vem dar provas do processo de "introjeção/projeção/identificação" (Morin, 1997) que sofre o sujeito ao assistir aos filmes, assumindo para si as afecções desencadeadas pela imagem cinematográfica.

3. CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS – OU O FIM DO FILME

Este artigo procurou centrar-se no resgate dos elementos históricos e nos relatos que reencenam as práticas socioculturais que o cinema engendrava em Itororó, nas décadas de 60 e 70. Constata-se que o cinema está intimamente ligado às memórias mais saudosas de Itororó. Todas as pessoas que foram entrevistadas reportam sua insatisfação com o fechamento do *Cine-teatro Irapuã*, afirmando que cultura local nunca mais foi a mesma. Caracterizam como incomensurável o valor desta perda e lamentam que as gerações nascidas a partir dos anos 1980 não tenham tido acesso às exibições públicas. A prática de assistir aos filmes no videocassete, e, depois, no DVD e no *Blue Ray*, não resgata o aspecto social da exibição pública do filme, onde pessoas se aglomeram nas salas de projeção e lá estabelecem múltiplas relações. O fim do *Cine-teatro Irapuã* representou, também, o fim de uma era em Itororó.

13 Eronildes Rocha Batista, *idem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOFRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1994). "A doutrina das semelhanças" *in* _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. *Censos 2007.* http://censos2007.ibge.gov/ (data de consulta agosto de 2008).

CABRERA, J. (2006). *O cinema pensa. Uma introdução à Filosofia através dos filmes.* Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco.

CARRIÈRE, J-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema.* Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,.

GOMES, P. E. S. (1980). *Cinema. Trajetória no subdesenvolvimento.* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GUSMÃO, M. S. (2007). "Mimese e sociabilidade no cinema" *in* _____. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia. Trajetórias e práticas do século XX ao XXI.* 300 fl. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Salvador.

LEITE, S. F. (2005). *Cinema brasileiro. Das origens à retomada.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

LOURO, G. L. (2003). "O cinema como pedagogia" *in* LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). *500 anos de educação no Brasil.* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

MARTÍN-BARBERO, J. (2008). Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. Trad. R. Polito e S. Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ.

MELLO, J. M. C. e NOVAIS, F. A. (2004). "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna" *in* SCHWARCZ, Lilia M. (org.) *História da vida privada no Brasil IV. Contrastes da intimidade contemporânea.* São Paulo: Companhia das Letras.

MORIN, E. (1997). *O cinema ou o homem imaginário.* Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água.

REALE, G. e ANTISERI, D. (1991). *História da Filosofia. Antiguidade e Idade Média.* 3. ed. São Paulo: Paulus.

SAMPAIO, C. P. (2000). "O cinema e a potência do imaginário" *in* BARTUCCI, Giovanna

(org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação.* Rio de Janeiro: Imago.

TURNER, G. (1997). *Cinema como prática social.* Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus.

VUGMAN, F. S. (2007). "Western" *in* MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial.* 2. ed. Campinas: Papirus.

XAVIER, I. (2005). "A janela do cinema e a identificação" *in* _____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.* 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra.

RACIALIDADE, BRANQUITUDE E BRANQUEAMENTO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: *QUE HORAS ELA VOLTA?*, *AQUARIUS* E *O CRIME DA GÁVEA*

Marcello Messina
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Cicero Dantas dos Santos Filho
Jeissyane Furtado da Silva
Lisânia Ghisi Gomes
Teresa Di Somma
Universidade Federal do Acre (UFAC)

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos abordar de forma crítica a operatividade das representações de raça e branquitude em relação a alguns filmes brasileiros lançados nos últimos anos, a dizer, *Que Horas Ela Volta?* (Muylaert, 2015), *Aquarius* (Mendonça Filho, 2016), e *O Crime da Gávea* (Warwar, 2017).

A branquitude permeia as mídias televisivas, cinematográficas e publicitárias, reproduzindo estereótipos e fortalecendo imagens que a reforçam como medida de ascensão social e padrão de imparcialidade nas questões raciais. Podemos definir a branquitude como

> a categoria eminentemente racial de poder, titularidade e prestígio que precisa ser assegurada, e que, estrategicamente e por definição, deve elidir o seu status enquanto categoria racial superordenada que se esforça de hierarquizar, posicionar e governar todas as outras categorias raciais (Pugliese e Messina, 2017: 1).[1]

Em seus espaços geopolíticos, a branquitude segrega-se dos sujeitos que lhe são alheios, logo aqueles subalternos, pondo-os, e de maneira oposta pondo-se, em uma situação substancial de (in)visibilidade. Esta (in)visibilidade implica, ao mesmo tempo, visibilização e invisibilização, dependendo do contexto e da necessidade específica.

Logo, corpos brancos são geralmente narrados para além das suas características raciais, enquanto, por exemplo, sujeitos negros são vistos e representados principalmente a partir das suas identidades raciais. Admitindo o seu próprio lugar de fala de branco, Richard Dyer explica que "na medida em que a raça é algo aplicável apenas a pessoas não brancas, na medida em que as pessoas brancas não são vistas e nem nomeadas racialmente, elas (nós) funcionam(os) como norma humana. As outras pes-

1 "the very racial category of power, entitlement and prestige that needs to be secured and that, strategically and by definition, must elide its status as the superordinate racial category that attempts to hierarchise, position and govern all other racial categories"

soas têm raça, enquanto nós somos meramente gente" (1997: 10).[2] Isso gera um duplo movimento, que permite a constante visualização de corpos e sujeitos brancos como protagonistas das narrativas às quais somos expostos(as), impedindo ao mesmo tempo a visualização do lugar privilegiado desses mesmos corpos e sujeitos. Complementarmente, corpos não brancos são geralmente posicionados às margens dessas narrativas, para ser arbitrariamente e ocasionalmente chamados à atenção quando é preciso condimentar essas narrativas com discursos sobre desvio, crime, marginalidade, etc.

Esse complexo mecanismo de (in)visibilização posiciona a branquitude como ápice máximo dos nossos desejos e aspirações. Conforme Sara Ahmed, a branquitude é primeiramente uma forma de "orientação", que "norteia corpos rumo a direções específicas, influenciando a maneira em que eles 'ocupam' (*'take up'*) o espaço" (2007: 150).[3] Assim, naturalizamos cotidianamente as imagens de famílias brancas e felizes que povoam as placas publicitárias das nossas cidades, e internalizamos como "nossas" as vicissitudes dos(as) protagonistas brancos(as), narradas na maioria das produções audiovisuais às quais somos expostos(as).

Fazendo uso abundante dos mesmos estúdios críticos da raça e da branquitude, Denise Ferreira da Silva fala do "arcabouço da racialidade", que determina a cesura entre sujeitos significados como "brancos" ou "euro-descendentes" e sujeitos mestiços, indígenas ou afrodescendentes. Os primeiros, vistos como "sujeitos modernos cujos pensamentos, ações e territórios reconfiguram a universalidade", residem no campo da autodeterminação; já os segundos, enquanto "outros em relação à Europa",

> habitam sozinhos os domínios da necessitas, completamente sujeitados ao poder limitador/regulador que produz e determina as partes e movimentos dos seus corpos, assim respondendo pela qualidade inferior de suas mentes, o que é significado nos modos de existência que se desenvolvem em seus territórios (Silva, 2014: 91-92).

O domínio da *necessitas* produz "sujeitos raciais subalternos cujos corpos e territórios, o presente global, se tornam lugares onde o Estado faz uso da sua força de autopreservação" (Silva, 2014).

As produções cinematográficas brasileiras não são imunes à produção de tais narrativas visuais. Em um importante ensaio sobre relações raciais no Brasil, Maria Thereza Alves declara que os "euro-brasileiros" têm historicamente controlado "o discurso sobre cinema e quase todas as outras áreas do Brasil", e esclarece que isso acontece "em um país que tem a segunda maior população negra do mundo, perdendo apenas para a Nigéria" (Alves, 2018: 26). Refletindo sobre modelos "de saúde, beleza e sexualidade" (Ferreira, 2018: 88) no cinema brasileiro, Ceiça Ferreira observa que

> a branquitude como um padrão estético ainda é predominante na cinemato-

2 "As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people".

3 "orientates bodies in specific directions, affecting how they 'take up' space".

> grafia brasileira, o que implica também na naturalização do estereótipo e da ausência como historicamente associados à população negra, principalmente as mulheres negras, o que confirma, a partir dos sistemas de representação, as assimetrias, os privilégios e as contradições existentes na convivência inter-racial e no imaginário cultural brasileiro (Ferreira, 2018: 90).

Posicionando-se como não-branca e mestiça, Maria Thereza Alves ainda afirma que

> somente nos últimos anos temos nos visto representados no cinema ou em outras manifestações culturais em trabalhos que são tanto feitos por nós quanto que nos representam. No passado, havia apenas representações feitas por eles sobre nós (Alves, 2018: 27 - grifo original).

Isso faz com que um filme como *Vazante* (Thomas, 2017), que pretende retratar de forma crítica a escravidão no Brasil, não passe de mais "uma obra de brancos para brancos", já que "a escravidão vira mera moldura, plano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos" (Gonçalves, 2018).[4]

À primeira vista, os três filmes que analisamos neste trabalho abordam questões sociais de grande relevância no Brasil contemporâneo, ou seja, a condição econômico-social das empregadas domésticas, no caso de *Que Horas Ela Volta?*, a despossessão conectada à gentrificação dos centros urbanos em *Aquarius*, e a questão da segurança em *O Crime da Gávea.* É também interessante relatar que tanto *Que Horas Ela Volta?* quanto *Aquarius* foram abundantemente aclamados a nível nacional e internacional, e são comumente associados a posturas esquerdistas, especialmente em vista das apaixonadas declarações contra o impeachment de Dilma Rousseff que tanto Anna Muylaert (Macedo, 2016) quanto Kleber Mendonça Filho (junto a toda a sua equipe) (Pimenta, 2016) fizeram em apresentar os seus respectivos filmes. Na nossa análise, queremos ir além das primeiras impressões, e, portanto, focaremos em questões relativas às implícitas representações de raça presentes nos três filmes. Em particular, no que diz respeito a *Que horas Ela Volta?* e *Aquarius*, focaremos no branqueamento como ferramenta de ascensão social, enquanto a nossa análise de *O Crime da Gávea* será baseada na racialidade como mecanismo que ativa as forças de autopreservação do Estado.

Que Horas Ela Volta?

Aclamado internacionalmente pela crítica, *Que Horas Ela Volta?* ganhou também vários prêmios[5], e foi considerado como um dos 100 melhores filmes brasileiros pela

4 Para a polêmica completa sobre *Vazante*, vejam-se Thomas (cit. Escorel, 2017a) e Gomes (cit. Escorel, 2017b).

5 Prêmio Especial do Júri (Festival de Sundance); Prêmio do Público de Melhor Ficção na Mostra Panorma e Prêmio CICCAE (Festival de Berlim); Melhor Roteiro (RiverRun International Film Festival); Prêmio do Público para Melhor Filme (World Cinema Amsterdam Festival); Troféu APC (Festival de Cinema de Lima); Melhor Direção (Valletta Film Festival); Prêmio do Público para Melhor Filme (Festival de Cinema Brasileiro em

ABRACCINE. O filme, direto por Anna Muylaert, trata da história de uma empregada nordestina, Val, interpretada por Regina Casé, que trabalha há treze anos na casa de uma família rica paulistana. O filme retrata a chegada, na casa do patrão, da filha de Val, Jéssica (interpretada por Camila Márdila), que veio prestar vestibular na mesma faculdade do filho do casal paulistano, do qual a Val foi babá.

Conforme a diretora, o enredo do filme foi inspirado em duas personagens reais: Edna, babá de seu filho caçula, e Dagmar, que trabalhou na casa de seus pais quando ela era criança. Dagmar foi a inspiração para construção da personalidade de Val. O processo de elaboração do roteiro foi longo e passou por várias reformulações. Conta a autora que a primeira versão trazia apenas a visão da empregada: nessa versão a filha Jéssica não vinha para São Paulo estudar, mas sim para ser cabelereira e depois se tornar babá (Magno, 2016: 165). Não particular aos personagens, em *Que Horas Ela Volta?* a branquitude começa na heterodiegese, na figura da própria diretora que parte de um lugar de fala central e privilegiado. Entretanto, isso não significa que Anna Muylaert não deveria ter realizado este filme. Ao contrário, como será reconhecido ao longo do texto, percebemos no filme uma forte tentativa de (auto)crítica social, que em muitos respeitos tem êxito.

Para além das posicionalidades de negra e nordestina da personagem Val, é importante trazermos o simbolismo da empregada doméstica, discutido posteriormente como uma figura colonial transposta à escravidão, desde que muitas não têm seus direitos garantidos e vivem em uma condição subalterna, servindo os patrões 24 horas por dia e morando num quartinho aos fundos da casa, em uma situação sub-humana.

Criticamente, a narrativa cinematográfica de Anna Muylaert nos apresenta de forma ativa a sistematização da branquitude e como ela controla os sujeitos subalternos e exteriores a ela. Segundo a filósofa norte-americana Angela Davis, discutir raça, gênero e classe separadamente é inviável,

> As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que a classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entres essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (Davis, 2016: 12-13).

Intitulado inicialmente como *A porta da cozinha*, pois segundo a diretora, é o "umbral [que] separa a elite do popular no Brasil [...] o lugar onde fica a criadagem, o umbral que divide a elite do popular" (Magno, 2016: 166-167), o filme expõe a mente

Moscou); Melhor Filme e Melhor Atriz de Cinema (Trofeú APCA); Melhor Longa Brasileiro (Abraccine); Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro Original, Melhor Montagem Ficção (Grande Prêmio do Cinema Brasileiro).

colonizada de Val em suas relações com os patrões - Bárbara, Seu Carlos e Fabinho – e como tal normalidade é abalada pela chegada de Jéssica, o sujeito subalterno emancipado. De fato, a ação se desenvolve ao longo da penetração de Jéssica no espaço doméstico do patrão, em lugares aos quais Val não tem geralmente acesso. Monta-se assim uma tensão palpável entre Val, que "defende" os espaços do patrão, Jéssica, que não vê problema nenhum com o seu aproveitamento da casa onde é hospedada, e a família paulistana, cujos membros mantêm uma relação ambivalente com o papel liminar de Jéssica, entre hóspede e filha de servidora.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010), 17% das mulheres empregadas são domésticas, na qual correspondem 94,2% deste setor, na qual apenas 36,1% possuem carteira assinada. No entanto, o dado mais chocante e que demonstra a operatividade da branquitude nessas relações trabalhista, é que 59,1% das empregadas domésticas são negras. Comum às narrativas,

> o tema da empregada doméstica como protagonista não é inédito na filmografia brasileira e latino-americana. Na verdade, esse tema é recorrente em todos os países onde a colonização e a escravidão existiram. Aliás, uma das primeiras lições que os ingleses, os franceses, os alemães e os norte-americanos ensinavam quando colonizavam ou escravizavam os povos, era a capacidade de o serviçal se tornar invisível. Habitar a mesma casa e ser ao mesmo tempo invisível. (Magno, 2016: 166).

Sobre este protagonismo, citamos duas narrativas que tomam os mesmos pontos de partida e que, assim como *Que horas ela volta?*, trazem a empregada doméstica como sujeitos negros, de classe inferior e que vivem em lugares marginalizados, a dizer *Histórias Cruzadas* (Tate Taylor, 2011) e *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2001).

Tidas como sujeitos que substituem uma figura central, a da maternidade, as empregadas domésticas amenizam a ausência afetiva. Da mesma forma que acontece com a personagem de Viola Davis em *Histórias Cruzadas*, Val cumpre a função de protetora do lar e mãe para os seus patrões, dando início à apresentação das relações estranhas que a narrativa nos apresenta: a relação de Val com Fabinho, uma transposição de amor por ambas as partes que reforça a imaturidade do "pupilo" da casa; a relação de Val com Jéssica, estremecida pelos 13 anos de distância, na qual não há intimidade; a relação de Bárbara e Seu Carlos com Fabinho, que, apesar da proximidade espacial e da consanguinidade, é caracterizada por um forte estranhamento afetivo; a relação de Val com os patrões, reforçando a ideia de que eles seriam bons patrões e de que ela seria quase da família para os mesmos; e, por fim, mas não menos importante, o assédio sexual contra Jéssica, que parte dos personagens masculinos – principalmente o Seu Carlos – mascarado de simpatia

(Re)pensar a narrativa de Anna Muylaert, discutindo os entrelaces da branquitude e que forma ela segrega os sujeitos, é (re)considerar a nossa própria sociedade, saindo da zona de conforto e questionando a "normalidade" que nos rodeia. Entretanto, o contraste que nos interessa maiormente é justamente aquele entre Val, em-

pregada morena com educação escassa, e a sua filha Jéssica, uma mulher emancipada e acostumada a relações sociais mais "modernas", e que é também fenotipicamente muito mais branca do que a mãe (Figura 1).

Figura 1: Jéssica e Val em *Que Horas Ela Volta?*

A nossa percepção fenotípica das duas personagens coincide com as representações ordinárias das duas atrizes. Por exemplo, Regina Casé (Val) já afirmou o seguinte: "as pessoas me veem como pobre, negra, nordestina, e ao mesmo tempo eu não sou nenhuma dessas coisas" (Casé cit. Paiva, 1999). Similarmente, Anna Muylaert, falando da escolha de Camila Márdila para o papel de Jéssica, disse que "a Camila fez um ótimo teste. Mas ela era branca demais, não era nordestina [...] Até que fui convencida" (Muylaert cit. Ristow, 2016).

O papel dessa moça branca no desenvolvimento do filme é problemático. Jéssica aparece como um *Deus ex machina* que resolve a situação: ela é nordestina e humilde como a mãe, mas é instruída, conversa de arte e arquitetura com os patrões e dorme no quarto de hóspedes. Será que o filme nos orienta implicitamente e talvez involuntariamente, rumo ao ponto-zero da branquitude (Ahmed, 2007) de Jessica, sugerindo que é exatamente essa branquitude que lhe permite a emancipação e a ascensão social que não foi permitida à sua mãe? Efetivamente Schwartzman (2007) demonstra que o branqueamento intergeracional é estatisticamente uma das maiores ferramentas de ascensão social dentro do Brasil, e o filme parece aceitar e aprovar acriticamente esse fenômeno.

Além de associar a ascensão social ao branqueamento intergeracional, o filme reproduz os usuais estereótipos nacionais sobre a imigração nordestina (Ribeiro, 2015) e

caracteriza como nordestinas duas atrizes de outras regiões, já que Regina Casé é carioca e Camila Márdila é brasiliense. Sobre esta questão, cabe o questionamento: se Jéssica tivesse o mesmo destino de Val, haveria a possibilidade dela ser representada por uma atriz nordestina ao invés de uma brasiliense? Será que o sujeito nordestino será a todo tempo representado por outras(os) que lhe são alheias(os), como se nesta região não tivesse atores ou atrizes bons(as) o suficiente para atender a demanda artística?

Aquarius

Esses últimos questionamentos são pertinentes também quando pensamos em *Aquarius*, um filme colocado pelos críticos brasileiros como o grande acontecimento do cinema nacional de 2016, e geralmente apresentado como uma proposta de representar o processo de memória e de resistência de uma mulher de classe média alta no Recife (Hessel, 2016; Orosco, 2017). Em *Aquarius*, como em *Que Horas Ela Volta?*, a paranaense Sônia Braga interpreta uma mulher nordestina.

A ação começa no Recife da década de 1980. Aqui familiarizamos com Clara, uma jovem mulher negra interpretada por Bárbara Colen. Essas cenas iniciais mostram as representações sociais de Clara e de seus familiares, caracterizadas por um certo viés autorreferencial, onde os personagens representam a si mesmos como intelectuais, trabalhadores, que conseguiram ascender socialmente. Nessa época, Clara tinha enfrentado com sucesso um câncer de mama.

Figura 2: Clara na década de 1980, no princípio do filme *Aquarius*

Em seguida, a trama vai para hoje em dia, em 2016. Assistimos a várias cenas da vida de uma mulher rica, visivelmente branca e fortemente bronzeada por conta das várias horas que ela passa cotidianamente na praia. Confessamos que demoramos bastante para entender que essa mulher, interpretada por Sônia Braga, era a mesma Clara que o filme tinha apresentado para nós no começo. Só tivemos a certeza que

tratava-se da mesma pessoa quando, a partir das imagens, entendemos que essa outra Clara também tinha sido vítima de câncer de mama.

Figura 3: Clara hoje em dia, no filme *Aquarius*

Não é a primeira vez que Sônia Braga interpreta uma personagem negra, tendo de se bronzear para tentar disfarçar a própria branquitude:

> Em filme (Gabriela, cravo e canela) de 1983, a baiana Gabriela foi interpretada por Sônia Braga, uma atriz branca que teve de bronzear-se para tomar os ares da personagem do romance de Jorge Amado. Anos mais tarde, o diretor do filme, Bruno Barreto, justificou a escolha afirmando que não havia na época atrizes negras para desempenhar o papel. (Manduca, 2011)

Cabe ressaltar que, caso esse relato corresponda à verdade, o argumento de Barreto sobre a falta de atrizes negras seria totalmente ridículo. Mais uma vez, em *Gabriela*, Sônia Braga interpretava uma mulher negra e nordestina.

Voltando ao filme *Aquarius*, a Clara branqueada de 2016 tem também uma empregada doméstica, Ladjane, que alguns críticos veem como a "sua principal aliada", com a qual ela tem "uma profunda ligação" (CARDOSO, 2016). Fora do Brasil, o jornal britânico *The Guardian*, ao contrário, vê Clara como uma mulher "arrogante e esnobe, com o hábito perpétuo de falar na frente das servas como se elas fossem invisíveis" (BRADSHAW, 2016). Por sinal, a incrível discrepância entre essas duas posições confere bastante legitimidade à posição crítica de *Que Horas Ela Volta?*, independentemente do implícito comentário sobre branqueamento intergeracional que o filme traz consigo.

A trama de *Aquarius* sugere a existência de uma outra empregada além da Ladjane: trata-se de uma mulher "que fugiu para o Ceará roubando as joias da família de

Clara" (Ormond, 2016). Essa personagem aparece muito brevemente no filme: em um sonho de Clara, ela, distintamente mais preta do que a outra empregada, volta para roubar novamente. Essa mulher racializada e temida encarna precisamente o conceito de "besta da sombra" formulado por Gloria Anzaldúa (1999, p. 39), ou seja, o Outro que gera medo e terror, ameaçando os desejos de assepsia dos brancos. Pouco depois da primeira aparição (em uma foto) dessa ex-empregada, no meio dos diálogos do filme, ouvimos esse comentário cínico: "nós os exploramos, de vez em quando eles nos roubam" (cit. Ormond, 2016).

O filme, como torna-se evidente a partir desse último comentário, propõe um imaginário baseado em dicotomias explícitas entre "nós" e "eles", riqueza e marginalidade, classe média "honesta" e gente pobre "desconfiável": todas essas dicotomias são fortemente imbricadas com representações comuns sobre raça e cor. No filme, os brancos são ricos e de sucesso, enquanto os não-brancos são desconfiáveis e subalternos. Além disso, quem enriquece embranquece também, como acontece na vida de Clara.

No Brasil temos que a raça vai se constituir enquanto elemento do projeto de poder, e a partir da década de 1930 vai se apoiar em conceitos e enunciados sobre positivismo, atavismo criminal e determinismo biológico, pensados por "cientistas" europeus, mas que vão ser assimilados pela elite intelectual brasileira. A partir daí temos todo um processo de classificação do que seria o sujeito brasileiro, composto por diversas raças. Entre outras coisas, a partir dessas teorias, normatiza-se um tipo racial nordestino (Alburquerqe Júnior, 1997)

Segundo Ana Amélia de Paula Laborne (2014) esse processo classificatório das raças brasileiras gerou várias preocupações, que tentou-se resolver através de um processo de branqueamento mediante o estímulo à imigração europeia e à miscigenação. Pois a constituição da nação dependia da existência de uma raça branca.

Ainda segundo a autora, Gilberto Freyre é quem vai pensar essa ruptura de superioridade das raças, mas acaba por produzir uma mestiçagem romantizada onde o regime escravista é tido como algo suave, ocorrendo a mistura de raças de forma harmônica. No entanto, Laborne afirma que todo esse processo oculta a operatividade da branquitude, a partir da qual o branco é colocado como grupo de referência universal da condição humana (Laborne, 2014: 30).

Claramente, aqui somos colocados diante a um problema, por um lado ao reconhecermos que não há essência dos sujeitos sociais, e por outro, pela necessidade de discutir a branquitude e os processos de racialização. Propondo uma abordagem fenomenológica à questão da branquitude, Sara Ahmed afirma que, "a branquitude é um efeito da racialização, o que, por sua vez, define o que é que os corpos 'podem fazer'" (Ahmed, 2007: 150). Assim fazendo, a autora resolve a contradição entre o reconhecimento do fato que a raça é "inventada", e a impossibilidade de afirmar que "a raça não existe", já que "a branquitude é 'real', material, vivida" (Ahmed, 2007: 150).

E assim pensamos as seguintes questões: o que motiva a produção de um filme

como *Aquarius*, que por um lado se propõe criticar políticas de exclusão, e por outro associa implicitamente a ascensão social ao branqueamento? Até que ponto *Aquarius* advoga o resgate e a libertação de uma certa camada da população, e até que ponto, ao contrário, o filme se apoia serenamente sobre uma série de representações, relações de poder e privilégios raciais que tomam conta virulentamente da sociedade brasileira?

O Crime da Gávea

Exibido pela primeira vez durante o 21ª edição do Cine PE - Festival Audiovisual, o longa-metragem "O crime da Gávea" foi dirigido por André Warwar e escrito por Marcílio Moraes, que é o autor do livro homônimo. Apresentado como uma produção do gênero crime, drama e suspense, o filme conta a história de um editor de vídeo, chamado Paulo, que um dia chega em sua casa e encontra a esposa morta. A filha do casal, uma menina de três anos, também está na residência, mas sem ferimentos. A partir deste contexto, dá-se início a uma investigação policial.

Ao longo da trama, personagens distintos entram no rol de suspeitos do crime. Dentre os supostos autores do assassinato, estão: o mesmo Paulo, marido de Fabiana; Elisa, que é amante de Paulo; Ismael, um jovem morador da favela e traficante; Jordão, professor de Fabiana; e Ezequias, que também é morador da favela. A investigação é de responsabilidade do inspetor Afrânio, embora, no decorrer da história, Paulo também investigue o crime por conta própria.

Além de ser uma obra que instiga o espectador chegar ao final para descobrir quem é o verdadeiro assassino de Fabiana, o filme nos traz reflexões acerca de algumas temáticas, como: a segurança pública, o poder do Estado, a racialidade. Nesta seção nos atentaremos a estas questões dialogando, entre outras coisas, com as reflexões propostas no texto "Ninguém: direito, racialidade e violência", de Denise Ferreira da Silva (2014).

A história, que acontece no bairro da Gávea, localizado na cidade do Rio de Janeiro, traz como personagens principais, pessoas brancas e de classe média-alta. Já os personagens negros que aparecem na trama – como a empregada doméstica, o traficante Ismael e o suspeito assassino Ezequias – são pessoas que não contemplam muitos minutos de cena e que muitas vezes sequer têm fala.

Em entrevista para o jornal A Folha de Pernambuco, Marcílio Moraes, afirmou que pensou

> em criar um romance que ficasse redondo, harmônico. Queria desenvolver uma história que não fosse óbvia. Gosto do subjetivo, do fluxo da consciência, do que se passa dentro da cabeça do personagem. Construindo, com esses elementos, o crime, o marido da vítima, a investigação os labirintos internos (Moraes, 2017).

Dessa forma, ao relacionar os termos utilizados por Moraes durante a entrevista – "história que não fosse óbvia" – e a composição dos personagens no longa-metragem, percebe-se a tentativa frustrada de fazer com que o filme apresentasse outra realidade.

Conforme Denise Ferreira da Silva (2014), a racialidade, além de ser um significante sociológico da diferença humana, também está ligada à formalização de que o externo retrata o "sujeito racial subalterno como uma mente que não tem lugar à mesa de tomada de decisão" (Silva, 2014: 82). Assim, trazendo para as cenas apresentadas no filme, os personagens negros existentes confirmam os estereótipos históricos e sociais relacionados à população negra, ou seja, de sempre serem destinados a servir o outro, ou a serem encaixados em papeis de marginais, representados como violentos e criminosos.

Ainda se tratando dos personagens, outro ponto perceptível ao longo da trama, é a dedicação dos roteiristas em construir situações, cenas e diálogos para que os personagens brancos tratados como suspeitos do assassinato de Fabiana tenham a oportunidade de se defenderem das suspeitas criminais perante ao Estado. O problema é que o mesmo não é notável para os personagens negros. Para estes, os espaços físicos são restritos, as falas são limitadas e, continuando a utilizar a terminologia proposta por Denise Ferreira da Silva (2014), a jurisdição da *necessitas* e da autopreservação do Estado é evidente.

Exemplo disto são as cenas em que o personagem Ismael, que é um jovem morador da favela e o contato de Elisa (amante de Paulo), quando a mesma deseja usar entorpecente, é preso durante uma suposta ação da polícia. A prisão do jovem acontece após Paulo afirmar ao inspetor Afrânio que o mesmo poderia ser o suposto autor do crime de Fabiana. A prisão dele é sucedida após a frase de Afrânio a Paulo: "Bom, se é assim…".

O mesmo acontece com Ezequias, que é considerado o culpado da morte de Fabiana. Morador da favela, o personagem aparece na trama de forma inesperada e sem qualquer relação com as outras cenas anteriores. Dentro de uma sala com vidro espelhado, o inspetor Afrânio afirma que a polícia conseguiu localizar o autor do crime e que o mesmo havia confessado. A cena é composta por falas apenas dos personagens brancos (Afrânio e Paulo). "Conhece essa figura? Muito provável já ter visto esse vagabundo. Já viu o elemento? É o assassino da sua mulher. Dela e de várias outras pessoas. Eu jurei que ia resolver o assassinato da Fabiana". (O crime da Gávea, 2017)

A partir das cenas e diálogos citados acima é possível compreender a reflexão de Denise Ferreira Silva (2014) sobre os conceitos de Direito e Estado, visto que em relação ao primeiro a mesma entende como legalidade, e o segundo como autoridade, respectivamente.

> Perante o sujeito negro, significado em corpos e territórios, a separação entre os mandatos de proteção e de punição do Estado cai por terra, pois, nesse caso,

> a administração da justiça (julgamento) e a aplicação da lei (punição) se convergem na força de autopreservação do Estado. (Silva, 2014: 70)

Além disso, o direito de defesa e possibilidade de fala dos personagens negros que são considerados suspeitos do crime é extremamente diferente do direito de defesa e possibilidade de fala dos personagens brancos. Pois, enquanto Paulo e Elisa são interrogados durante as investigações de Afrânio, e Jordão tem possibilidade de se explicar durante os encontros que tem com Paulo, os personagens de Ismael e Ezequias simplesmente são punidos, por meio da prisão ou morte.

Outro fato que nos deixa claro a impossibilidade do negro de se defender é o momento em que Afrânio se encontra com Paulo e relata que Ezequias poderá ser solto, visto que seu advogado está atuando no caso para tentar retirá-lo da prisão. Dessa forma ao saber da possibilidade, o inspetor se encontra com o marido de Fabiana e deixa claro que com uma quantia de dinheiro garante que "a justiça vai ser feita".

> O crime está resolvido. Eu quero falar do criminoso. O advogado dele está querendo desqualificar a confissão, especialmente o roubo do colar. Em vez de ser julgado por um juiz, talvez vá a júri popular. Daí que de juiz ele não escapa, mas no júri… O advogado começa com aquela demagogia, insinuações maldosas da dona Fabiana e acaba que o júri popular se emociona e o vagabundo é absolvido. Se você não concordar, esquece o que vou te dizer. Não vou ganhar comissão nenhuma, mas tudo tem um preço. R$ 10 mil e te asseguro que a Justiça vai ser feita.

Dessa forma, as cenas relatadas acima, podem ser compreendidas a partir das reflexões de Silva (2014) sobre o Estado, possibilidade ou não de reivindicação e punição.

> Os sujeitos raciais subalternos de hoje, praticamente em todos os lugares, podem reivindicar – e de fato o fazem – o respeito aos seus direitos civis e humanos nos salões da justiça global e nacional. Todavia, (...) cada um desses direitos cai por terra quando o Estado alega que emprega seus instrumentos até o nível da violência total para fins de autopreservação. (Silva, 2014, p. 82)

É fato ainda que o mesmo filme, reforçando estereótipos raciais, junto a cenários de violência e pobreza, ao mesmo tempo também nos traz uma reflexão acerca de como o sujeito negro ainda é percebido dentro do contexto social, de como os espaços estão demarcados, quem os pode ocupar ou não, quem é protegido pelo Estado e quem, ao contrário, é punido por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações de raça que identificamos nos três filmes analisados aqui ficam implícitas e não declaradas. Entretanto, essas representações emergem mais explicitamente, de vez em quando, através de enunciados que desmascaram momentaneamente o pano de fundo de branquitude que fica aparentemente escondido nos três filmes.

Assim, por exemplo, entendemos que Anna Muylaert estava ciente da anomalia da sua escolha de Camila Márdila para o papel de Jéssica em *Que Horas Ela Volta?*, já a partir do comentário citado acima sobre a atriz, que na visão dela "era branca demais" e, portanto, "não era nordestina" (Muylaert cit. Ristow, 2016). Nesse comentário identificamos a persistência da construção discursiva de um tipo racial nordestino, que Albuquerque Júnior (1997) associa às teorias racistas positivistas da escola lombrosiana e das suas ramificações fascistas. Só que esse mesmo sujeito nordestino, além de ser confinado e racializado a partir de uma série de caraterísticas fenotípicas, é, sucessivamente, cancelado pela sobreposição violenta desse outro sujeito, "branco demais", que o suplanta no ato da emancipação social.

Em *Aquarius*, um momento em particular expõe a artificialidade da transição entre a Clara negra do início do filme e a Clara branqueada que aparece logo depois. Durante um dos diálogos mais intensos do filme, Diego Bonfim, o jovem gerente da imobiliária, comenta sobre a cor da pele de Clara:

> Olhando daqui dá para ver que você com certeza veio de uma família que batalhou muito mesmo, para chegar onde chegou, né Clara? Uma família de pele mais morena, hein? Que deu muito suor para ter o que tem. Te respeito.

Ficamos bastante confusos em ouvir esse comentário. Aonde é que Diego está vendo essa "pele mais morena"? Será que ele estava olhando ainda para a outra atriz – aquela da Clara jovem? Graças a esse diálogo, temos a confirmação final de que Braga, em *Aquarius*, está impropriamente interpretando uma personagem negra.

Finalmente, em *O Crime da Gávea,* a branquitude de Paulo, e, portanto, a sua pertença ao lado burguês da sociedade, é constantemente posta em discussão pelos diálogos e pelas imagens. Isso acontece claramente quando, por exemplo, o inspetor Afrânio pergunta sobre um possível relacionamento entre a sua esposa e o traficante Ismael. A resposta de Paulo, de que "Fabiana não andava com marginais", já que um traficante "não fazia o gênero dela", faz com que Afrânio comece a questionar o status de Paulo:

> "Não fazia o gênero dela"? Moça fina, família importante, na certa os pais esperavam que ela fosse casar com alguém de dinheiro, bem-sucedido, era natural. Contra todas as expectativas, ela casou com você. Não que você não seja um rapaz bom, mas não era o natural. E você fazia o gênero dela? [...] Fabiana se casou com um sujeito, que aos olhos da família era um marginal. Ela pode muito bem ter se relacionado com um traficante, fazia o gênero dela, não fazia?

Toda essa fala de Afrânio reforça dramaticamente a polarização do filme entre "marginais" e "rapazes bons", uma distinção que é sempre, nas palavras, associada a relações de classe, mas que, na materialidade das imagens, é constantemente apresentada como diferença de cor. Assim, mais para a frente do filme, Paulo e Afrânio olham para o suspeito Ezequias através de um espelho falso. A um momento o rosto

de Paulo, o “rapaz bom” que “aos olhos da família era um marginal”, se mistura com aquele de Ezequias, o favelado que é já culpado e condenado antes de qualquer tipo de apuração (Figura 4).

Figura 4. Imagem de Paulo e Ezequias no reflexo do vidro

Esta imagem sintetiza a operatividade da raça e da branquitude em todos os diálogos sobre classe que permeiam o filme. Paulo é fortemente obcecado com a própria assimilação à branquitude, tanto que os questionamentos de Afrânio colocam ele em crise – nessa imagem, se condensa toda a natureza cromática dessa obsessão, que passa exatamente por um medo velado de se tornar um sujeito racializado, condenável a vista, sacrificável à necessidade de autopreservação do Estado.

Reiterativamente, cabe ressaltar que nesses três filmes pretende-se criticar aspetos diferentes da sociedade brasileira, às vezes com a preocupação de indicar o caminho para várias formas de libertação social. Estas formas de libertação, faltando um pleno reconhecimento dos mecanismos perversos da branquitude e da racialidade, podem correr o risco de reproduzir os velhos privilégios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara A *Phenomenology of Whiteness.* Feminist Theory, v. 8, n. 2, 2007, p.149-168.

ALBUQUERQUE JR., D. M. *Breve, lento, mas compensador:* a construção do sujeito nordestino no discurso sócio-antropológico e biotipológico da década de trinta. Afro-Ásia, n. 19-20, 1997, p. 95-107.

ALVES, Maria Thereza. Canibalismo no Brasil desde 1500. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades,* vol. 6, n. 1, 2018, pp. 26-40.

ANZALDÚA, G. **L***a conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência.* Estudos Feministas, v. 13, n. 3, 2005, p. 704-719.

_____. *Borderlands: The new mestiza / La frontera*, 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BARRETO, B. *Gabriela.* Sultana, 1983.

BRADSHAW, P. Aquarius review: Rich and mysterious Brazilian story of societal disintegration. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/17/aquarius-review-rich-and-mysterious-brazilian-story-of-societal--disintegration>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

CARDOSO, B. Aquarius: um filme político, mas também um filme sobre Clara. *Blogueiras Feministas,* 2016. Disponível em <https://blogueirasfeministas.com/2016/09/13/aquarius/>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe.* 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

DIANGELO Robin. *White Fragility. International* Journal of Critical Pedagogy, v. 3, 2011, p. 54-70.

DI SOMMA, Teresa; MESSINA, Marcello. *Branqueamento e ascensão social em dois recentes filmes brasileiros: Aquarius e Que Horas Ela Volta?* Apresentado durante a Semana do Cinema Possível, Rio Branco, UFAC, 2017 (no prelo com a Nepan Editora). <https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02022352/document>

DYER, Richard. *White: Essays on race and culture.* 1997.

ESCOREL, Eduardo. O lugar do silêncio: Diretora de Vazante comenta os ataques feitos ao filme. *Folha de S. Paulo*, 2017a. <https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>

ESCOREL, Eduardo. O Movimento Branco**:** Juliano Gomes responde ao texto da diretora de *Vazante*, Daniela Thomas. *Folha de S. Paulo*, 2017b. <https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ceiça. Branquitude e regimes de visibilidade no cinema brasileiro: uma análise do filme Orfeu (1999). *Revista Comunicação Midiática*, v. 13, n. 1, p. 78-93, 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme "Vazante" nos ensina sobre fragilidade branca. *The Intercept Brasil,* 2017. <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>

HESSEL, Marcelo. Aquarius: *Crítica do que são feito as memórias.* Disponível em <www.omelete.com.br/filmes/criticas/aquarius-critica>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

IMDB. *Que horas ela volta?* Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3742378/>. Acesso em 28 agosto de 2018, às 16:52.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. **B***ranquitude em Foco:* Análises sobre a construção da identidade branca de intelectuais no Brasil. Tese. 2014.

MACEDO, N. A bofetada de Anna Muylaert na Globo. *DCM*, 2016. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-novo-brasil-foi-retratado-por-anna-muylaert-no-filme-que-horas-ela-volta-por-nathali-macedo/>.

MAGNO, M. I. C. *Que horas ela volta? Uma crônica cinematográfica.* Revista do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ano 21. n. 1. São Paulo: CCA-ECA-USP, 2016.

MANDUCA, G. *Ah! Esquemos que ele era negro...*, 4quatros Blog, 2011. Disponível em: <http://www.4quatros.com/blog/ah-esquemos-que-ele-era-negro/>.

MARCILIO MORAES. *Biografia*. Disponível em: <https://bit.ly/2MKtbZm>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

MENDONÇA FILHO, K. *Aquarius,* Globo Filmes, 2016.

MUYLAERT, A. *Que horas ela volta?*. Globo Filmes, 2015.

ORMOND, A. O país do cinismo, *Cinética*, 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/>.

OROSCO, Juliane. *Resenha do Filme Aquarisus.* Disponível em: <https://juorosco.blog/author/juorosco/>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

PAIVA, F. M. Entrevista com Regina Casé nas páginas negras. **Trip**, n. 73, 1999. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-apresentadora-regina-case-paginas-negras.

PALOMA. *Que horas ela volta? O lado que ninguém quer ver.* Disponível em: <http://valkirias.com.br/que-horas-ela-volta-mulheres-esquecidas/>. Acesso em 28 agosto de 2018, às 14:59.

PIMENTA, C. Conheça o maior rival de 'Aquarius' na briga pela vaga do Brasil no Oscar 2017. *Cineset*, 2016. Disponível em: <http://www.cineset.com.br/conheca-o-maior--rival-de-aquarius-na-briga-pela-vaga-do-brasil-no-oscar-2017/>.

PUGLIESE, Joseph; MESSINA, Marcello. Apresentação – South-Verting Italian Studies: An Introduction. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades*, vol. 5, n. 2, 2017, pp. 1-10.

RIBEIRO, D. Que horas ela volta e a reprodução do estereótipo nordestino. *Obviou,* 2015. Disponível em: <https://goo.gl/KJj8ek>.

RISTOW, F. Premiada em Sundance, brasiliense Camila Márdila, de 26 anos, chega a Berlim, *O Globo,* 2016. Disponível em: <https://goo.gl/8QVJZb>.

SCHWARTZMAN, L. F. Does Money Whiten? Intergenerational Changes in Racial Classification in Brazil. *American Sociological Review*, v. 72, 2007, p. 940–963.

SILVA, Denise Ferreira da. *Ninguém:* direito, racialidade e violência. Meritum, v. 9, 2014, p. 67-117.

THOMAS, Daniela. *Vazante.* Cisma Produções, 2017.

VIANA, Hugo. *O sombrio das ações humanas é ressaltado em "O crime da Gávea", no Cine PE.* Folha de Pernambuco, 2017. Disponível em: < https://bit.ly/2LHF6S7>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

WARWAR, André. *O crime da Gávea,* MD Produções Artísticas, 2017.

PARTE II: ARTES E COMUNICAÇÃO

DA BIBLIOTECA BARROCA À EMERGÊNCIA DO SUJEITO: UMA LEITURA DO ROMANCE 'PIDIENDO UNA DAMA LA MEMORIA DE LOS LIBROS QUE EL AUTOR TENÍA EN SU CASA, SE LE ENVIÓ ESTA', DE D. FRANCISCO MANUEL DE MELO[1]

Sandra Boto
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg

Resumo: Este trabalho procura estabelecer uma leitura possível de um romance aparentemente circunstancial da autoria de D. Francisco Manuel de Melo, poeta português do século XVII que exerceu o seu ofício durante o período da Monarquia Dual. Tem sido sobejamente denunciada a filiação estética de D. Francisco no trabalho poético do grande poeta espanhol Francisco de Quevedo. No caso concreto deste poema, partimos da confirmação dessa mesma filiação, alicercada na imitação do mestre no que respeita à bateria tropológica utilizada, para de seguida percebermos como o poema se distancia profundamente dessa filiação e do registo ligeiro superficial para encerrar em si próprio uma séria preocupação dirigida à civilização do barroco, que surge assim escamoteada sob o artifício da trivialidade.

Palavras-chave: Romanceiro novo; D. Francisco Manuel de Melo; Obras Métricas; Francisco de Quevedo; Barroco.

Abstract: This study aims to present a possible reading of a circumstancial *romance* by D. Francisco Manuel de Melo. He was a Portuguese poet working during the Dual Monarchy time. His aesthetic filiation on the great Spanish master Francisco de Quevedo has been truly highlighted. In what this very composition is concerned, we also confirm this filiation but we proceed to understand how the poem is able to outdistance its source, indeed. Actually, its light and trivial atmosphere gives place to a serious concern about the baroque civilization, concealed under the mask of the circumstancial code.

Keywords: Romanceiro novo; D. Francisco Manuel de Melo; Obras Métricas; Francisco de Quevedo; Baroque.

1 Este trabalho foi realizado no âmbito da Bolsa de Pós-Doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência SFRH/BPD/84108/2012, financiada por fundos nacionais do MCTES.

O Romanceiro Novo em Portugal

O século XVII foi, em termos poéticos, o tempo que assistiu à revitalização iniciada em finais do século anterior de um género que, no contexto da literatura portuguesa, não tivera ainda a oportunidade de figurar de pleno direito nas grandes antologias poéticas nem tão-pouco nos tão em voga folhetos de cordel, sendo, até aí, escassas as marcas da sua existência, as quais não passam, muitas vezes, de evidências reconhecidas por via indirecta (com honrosas exceções). Refiro-me, evidentemente, ao Romanceiro. E refiro-me também a um período da História da Literatura Portuguesa que não pode, mais do que nunca, ser entendido à margem da situação social, política e literária de um espaço que é o da Península Ibérica, num quadro de união como foi o da Monarquia Dual. E é precisamente neste balizamento que nos deparamos com uma figura como a de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666).

A expressiva utilização do romance na obra de muitos poetas do barroco português requer uma perspetiva de trabalho abrangente e integradora do Romanceiro como género ibérico, de grande vitalidade na literatura espanhola escrita desde 1421, data da primeira fixação conhecida. Mas os romances que figuram nas antologias de poesia barrocas e na obra particular dos poetas deste período no qual se insere D. Francisco não é o mesmo género medieval de caráter essencialmente oral e tradicional que conheceu abundantes reimpressões durante todo o século XVI em Espanha. De facto, sofreu significativas adaptações à medida que novas correntes estéticas se impunham[2]. Por isso, falamos de um Romanceiro Novo quando nos referimos aos romances que têm lugar nas coleções de poesia do século XVII, os quais se pautam pelo seu caráter autoral e que são dotados de rasgos estilísticos muito específicos, por oposição a esse Romanceiro Velho de origem medieval.

No que respeita à literatura portuguesa, Ares Montes revela que Francisco Rodrigues Lobo se considerava o primeiro autor a publicar romances cultos em Portugal, em 1596 (Ares Montes, 1956: 185-186). Ainda que tal não fosse totalmente verdade, certo é que este poeta instigou toda uma geração a tomar como modelos os poetas espanhóis da moda e a seguir-lhes as pisadas, nomeadamente no que respeita ao Romanceiro Mourisco, ainda segundo este teórico. O século XVII viria a confirmar o romance como uma forma de eleição dos poetas portugueses, "con variedad de temas y matices", e com destaque para a temática burlesca, tal como sucede na literatura espanhola, até que, "más tarde, en el siglo XVIII, se van espaciando hasta casi desaparecer" (Ares Montes, 1956: 187).

Reconhecemos naturalmente como grandes artífices desta nova era do Romanceiro ibérico nomes como Lope de Vega, Góngora ou Quevedo (para citar apenas algumas das figuras maiores da literatura espanhola), que aduziram novas temáticas ou novos tratamentos ao género, não fugindo, regra geral, ao registo culto ou à agudeza retórica

2 Veja-se, por exemplo, a excelente resenha de Carreño, 1979: 13-54, sobre a história e evolução do Romanceiro.

tão queridos aos poetas barrocos. Evidentemente, será uma tendência incontornável para quem estuda a literatura deste período procurar na obra destes nomes que encabeçam toda uma geração literária nascida no limiar ou já durante a união ibérica, as fontes ou, pelo menos, a inspiração, para o labor poético de acordo com o código estético por eles ditado (Quevedo, o mais jovem dos três, nasce precisamente em 1580)[3].

Interessa-nos, para este estudo, o caso de D. Francisco e a sua relação com Quevedo, de cujo "magistério literário" se orgulhava, nas palavras de Maria Lucília Gonçalves Pires (Pires, 2006: XXIV). Não esmiuçando aqui nenhum argumento de ordem biográfica, penso, em particular, nas teorias literárias expostas no *Hospital das Letras* ou na Epístola que serve de prólogo ao "Tercer Coro de las Musas del Melodino" e última parte das *Obras Métricas*, onde o seu autor, Fr. André de Cristo, tenta justificar D. Francisco e absolvê-lo das acusações de plágio a Quevedo que lhe são dirigidas, o que é sintomático de que estaria envolta em polémica a originalidade poética do Melodino. Confirma-se, pois, que a questão reside na leitura (demasiado) próxima que D. Francisco Manuel de Melo teria feito da obra de Quevedo, que, segundo se depreende, muito admiraria.

Assim, é neste quadro de indecisão entre imitação e plagio, que D. Francisco Manuel de Melo (cuja atuação enquanto escritor se estende até à sua morte, em 1666) se impõe como poeta e autor de romances ao estilo de Quevedo.

As *Obras Métricas*

Das *Obras Métricas*, publicadas em Lyon, 1665, onde D. Francisco Manuel de Melo reúne a sua produção poética já na fase final da vida, cabe destacar a abundante utilização das formas poéticas mais glosadas na sua época. Ilustra bem, por isso, a síntese entre a corrente italianizante renascentista e a persistência dos metros ditos vulgares (deparamo-nos com sonetos, romances, éclogas, cartas, tonos, oitavas, epístolas, odes, madrigais, letrilhas, décimas, coplas, silvas, sátiras, epigramas e ainda obras não poéticas - de cariz dramático e discursos académicos)[4].

Contudo, a ideia da organização das *Obras Métricas* em musas não consiste numa inovação desta coleção já que remonta, como salienta Luís de Sá Fardilha, à edição de 1649 de *Las tres Musas del Melodino* (Melo, 1649) e reflete o esquema geral organizativo que a cultura barroca herda das obras de poetas como Boscán ou Camões, e que, sublinho, Quevedo também reproduz, cujo princípio é dar conta da variedade de formas e, ao mesmo tempo, valorizar certos géneros como o soneto (*Ibid.)*.

3 A titulo ilustrativo, a relação de continuidade estética existente entre a lírica e a épica de Luís de Camões e a poesia de Góngora encontra-se trabalhada por Lourenço, 1980: 7-13 ou Silva, 2008: 55-92.

4 Veja-se, a este propósito, o estudo de Fardilha, 2006: XV-XXII.

"Pidiendo una dama la memoria...", um romance em castelhano

O romance em cuja leitura me centro, intitulado "Pidiendo una dama la memoria de los libros que el autor tenía en su casa, se le envió esta", encontra-se impresso na última parte das *Obras Métricas*, mais precisamente no "Tercer Coro de las Musas del Melodino" (Melo, 2006, II: 918-919)[5], que reúne textos não publicados na obra de 1649 (por serem posteriores ou por terem sido então preteridos, segundo Luís de Sá Fardilha refere no estudo a que atrás aludi). Em concreto, encontramos este romance na segunda musa deste "Coro", ou oitava, numa contagem integral, a "Avena de Tersícore", que o poeta dedica exclusivamente a *tonos* e a romances[6]. Globalmente, esta "es sin duda la más musical de todas" pois "tiene la particularidad de que no sólo especifica su acompañamiento musical, sino que menciona los músicos que ya hicieron esa labor" (Martínez Pereira, 2006: XLVIII). Constata-se que os romances desta musa carecem de indicações musicais, e por essa via parecem distinguir-se dos *tonos*, uma vez que do ponto de vista literário a independência dos géneros revela-se assaz ténue.

Por outra parte, cabe mencionar uma questão de conjunto relativamente a estas *Obras Métricas*, a qual tem vindo a constituir um dos pontos mais sensíveis da poesia deste período: a utilização do castelhano como língua poética, que abunda na poesia portuguesa e predomina esmagadoramente na obra lírica de D. Francisco Manuel de Melo, com excepção para "As segundas três musas", que são redigidas em português. E a sensibilidade deste assunto é tal que a História da Literatura Portuguesa tem vindo, até há pouco tempo, a ignorá-lo, reduzindo deste modo a expressividade que o bilinguismo literário do século XVII terá significado para a produção poética portuguesa deste período.

Ora, partindo da inegável influência dos escritores espanhóis como modelos literários dentro e fora do perímetro ibérico e numa época em que o castelhano se afirmava como idioma de difusão mundial, animado pela favorável conjuntura política que o propiciava, no específico caso português não parece anormal nem imbuído de qualquer suspeição nacionalista ou anti-nacionalista que o castelhano se sobrepusesse, pelo menos em determinados géneros literários, como língua poética. Assim, não é de estranhar que o romance, género de grande fortuna e tradição na literatura espanhola e em castelhano, surgisse na obra dos escritores portugueses de seiscentos na língua de Castela. É, pelo exposto, o caso do romance de que me ocupo.

---

5 Doravante, remeto o leitor para a localização do romance de D. Francisco *supra* mencionada sempre que efetuar uma citação directa do mesmo, escusando, desta forma, a constante repetição da referência bibliográfica.

6 Esclareça-se que a *avena* constitui um instrumento de sopro semelhante a uma flauta e que *Tersícore* é identificada como a musa da dança.

O "magistério" de Francisco de Quevedo

Regressando à polémica que envolve as fontes de D. Francisco Manuel de Melo e servindo-me das certeiras palavras de Maria Lucília Gonçalves Pires, observa-se que "a afirmação desse magistério literário abre naturalmente portas à busca de elementos que o corporizem nas *Obras Métricas*, (...)" (Pires, 2006: XXIV). Contudo, adverte esta investigadora também para o facto de que "as marcas da obra de Quevedo nos poemas das *Obras Métricas* são relativamente pouco numerosas, se descontarmos, como é de rigor fazer, aspectos temáticos e traços estilísticos que correspondem a características epocais." (Pires, 2006: XXIV). Não obstante, mesmo sem assumir como princípio operativo a procura obsessiva de marcas de outros autores ou poemas neste texto, sejam elas mais ou menos evidentes, o certo é que o leitor prevenido de D. Francisco Manuel de Melo não pode deixar de o fazer.

Nesta perspetiva, e no que a este romance propriamente diz respeito, uma primeira leitura mais apressada permite o seu enquadramento no conjunto dos poemas de temática circunstancial, de acordo com o que sugerem tanto o próprio título como a sua *dispositio* nas *Obras Métricas*. Na verdade, este poema é precedido na obra pelos romances "Festivo retrato de una dueña dama" e seguido de "Informando a una dama de cierto viaje". Este último romance vem claramente na linha de "Pidiendo una dama...", pois enquadra-se igualmente na linha da explicação circunstancial e descritiva de uma qualquer trivialidade prosaica que é solicitada por uma anónima dama ao poeta barroco, resposta à qual é conferido um certo tratamento poético que aqui exploraremos. Não é demais lembrar, pois, que o romance, género que comporta facilmente o investimento descritivo pela sua liberdade extensiva, se adequa de um modo especial a este circunstancialismo do pormenor, de que abundam variados exemplos na obra de D. Francisco como poeta barroco que é e inegável leitor de Quevedo.[7]

Tomemos como referência o estudo de Carvalho, 2006: LI-LXIV, que toca com precisão no aspeto da centralidade que assume o objeto pedido ou enviado no poema, em detrimento do sujeito. Neste caso, os versos de abertura do romance

> Esta es, Lícis, la memoria
> plegue a Dios que no se pierda,
> que, por memoria y por mía,
> llevará dos contingencias
> (...)
> (Melo, 2006: 918)

enunciam o objecto endereçado à dama, uma "memoria", uma relação de livros, portanto. O pedido / envio de informações e de descrições de factos, não sendo

7 Já Lope de Vega teorizava em 1609 acerca desta adequação do género romance ao relato das *relaciones*, ou seja, de acontecimentos descritivos que requerem um significativo investimento discursivo (sigo a edição de 1613, reeditada em 1971). *V.* Lope de Vega, 1971: 297.

inédito no contexto da poesia barroca, não é dos mais glosados. Veja-se, por exemplo, como casos exemplificativos em que ele surge, o romance burlesco da autoria de Quevedo "Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones", cujo primeiro verso é "Diéronme ayer la minuta" (Quevedo, 1964[5]: 283- 286); ou, do mesmo poeta, o "Calendario nuevo del año y fiestas que se guardan en Madrid", de forte crítica social (Quevedo, 1964[5]: 309-311).

De imediato, no poema de D. Francisco, o jogo tem início, através da polissemia que esta palavra, centro objetivo do poema, ostenta. "Memoria" surge não só como significante de lista, relatório, como encerra também a aceção de capacidade mnemónica do sujeito, que se revela propícia a falhas. Se bem que o primeiro dos romances de Quevedo mencionado no parágrafo anterior apresente um desenvolvimento absolutamente independente, uma vez que se trata de outro o assunto em causa, curiosamente adota esta mesma metáfora da "memoria", com recurso à duplicação de sentidos. Assim no-lo confirmam os seus primeiros versos:

> Diéronme ayer la minuta,
> señora doña Teresa,
> de las cosas que me manda
> traer para cuando vuelva.
> No está mala la memoria,
> y ansí yo la deje buena
> cuando de este mundo vaya,
> que no la ha de tener de ella.
> (...)
> (Quevedo, 1964[5]: 283- 284)

Enquanto a "memoria" glosada por D. Francisco se desobra nos significados de *lista*, por um lado, e de *capacidade de reter informação*, por outro, no poema de Quevedo, os pares semânticos do tropo retomam, é certo, o significado de *lista* patente no poema do poeta português, mas observa-se uma nítida divergência no segundo, já que a outra "memoria" quevediana diz respeito à recordação (boa ou má) que alguém deixa nos outros depois da morte.

Deste modo, sem querer apontar de um modo forçado Quevedo como fonte de D. Francisco, parece inquestionável, sem embargo, que a coincidência no que toca ao uso do desdobramento de sentidos em torno da palavra "memoria" não deverá ser fruto da casualidade. Poderíamos, ainda, mencionar que D. Francisco se dirige no seu romance, a Lícis, uma das comuns apostrofadas de Quevedo, identificada por Felicidad Buendia na sua edição das *Obras Completas* do poeta espanhol como a amada Luisa de la Cerda. Apesar de mais este paralelismo e independentemente da leitura biográfica que nos é autorizada para o caso de Quevedo, deveremos acautelar a nossa interpretação deste facto, uma vez que Licis, Lisi, Lisida ou Lisis não passa, como é sabido, de uma mesma personagem literária com lugar na poesia de muitos outros poetas deste período (por exemplo, Francisco de Vasconcellos também "Habla con el

retrato de Lizes, despues que el original se bolvió cadáver", repetindo, desta forma, o mesmo tópico literário).

Ao longo das 15 estrofes em que se organiza o romance de D. Francisco Manuel de Melo, e excetuando a primeira delas, onde se apresenta o objeto enviado à dama, a já abundantemente referida "memoria", é-nos descrito o conteúdo da biblioteca do poeta, sendo cada estrofe dedicada a um livro ou género literário. A penúltima delas, por seu turno, refere-se à descrição física dos livros e das estantes, ostentando o elevado rigor com que o relatório é redigido; já a última menciona as condições de venda da biblioteca:

(...)
Desta librería dicen,
si acaso hay quien guste della,
no se dará menos nada
sino a precio de quererla.
(Melo, 2006: 919)

O grau de minúcia é asombroso. A dama ficará esclarecida. Contudo, se a originalidade do tema - a apresentação de um catálogo de uma biblioteca a pedido de uma dama - não suscita qualquer dúvida, a fórmula que encerra o romance convoca de novo Quevedo, na forma como este fecha o seu "Diéronme ayer la minuta", referindo-se o poeta espanhol, por sua vez, aos bens do poeta:

(...)
Y tras todo aquesto tengo
voluntad tan avarienta,
que sólo la daré al diablo
y harto será que la quiera.
(Quevedo, 1964[5]: 286)

Evitando, repito, o exagero do estabelecimento de uma fonte direta para "Esta es, Lícis, la memoria", após esta sucessão de coincidências apontadas, será lícito supor que D. Francisco conhecia o romance de Quevedo (o qual em 1605 já figurava na *Segunda parte del romancero general y Flor de diversa poesía*, de Miguel de Madrigal) pois dele nos deixa ecos mais nítidos do que se esperaria, a avaliar pelos paralelos textuais detetados, os quais se articulam, portanto, com a conhecida admiração que o português nutria pelo autor de *El buscón.*

Mas uma tendência para ver neste romance de D. Francisco uma simples influência da obra de Quevedo cairia por terra após uma leitura menos superficial do mesmo, pela intromissão no poema de elementos biográficos da vida do Melodino. A base de construção do poema extrapola, assim, o *topoi* da imitação.

A componente autobiográfica do poema

Segundo José Adriano de Freitas Carvalho, as *Obras Métricas* "são em larguíssima parte, metros de circunstâncias pessoais" (Carvalho, 2006: LI), circunstâncias essas que se manifestam com alguma projeção neste poema. Neste sentido, atentemos na segunda estrofe, onde se menciona uma obra intitulada *La prisión más satisfecha*. Cito:

(...)
su autor, un reo que escribe
y padece la novela
(...)
(Melo, 2006: 918)

numa claríssima alusão aos períodos de prisão que D. Francisco sofreu, ao mesmo tempo que o próprio autor se intromete no plano da escrita.

De igual modo, na décima estrofe podemos identificar uma nova referência de carácter autobiográfico:

(...)
De un moderno poeta hay obras
que no deben de ser buenas,
pues el autor déstas obras
por pagalle le condenan.
(...)
(Melo, 2006: 919)

Trata-se, de novo, da condenação de D. Francisco, moderno poeta autointitulado e vitimizado, que se queixa da falta de reconhecimento, ou, pelo menos, da assunção amarga de que o seu estatuto de poeta não o livra da pena que lhe é inflingida. O jogo criado entre as figuras do escritor, do poeta mencionado no plano ficcional e a consequente identificação destes dois com o sujeito poético é, com efeito, propulsor de uma curiosa *mise-en-abîme*.

E se as marcas do próprio Melodino no romance não oferecem margem para dúvida, seremos então impelidos a reavaliar o estatuto deste poema. Mera poesia de circunstância? Centrada no objeto com consequente anulação do sujeito? Por si só, a intromissão de dados biográficos vem pôr em cheque esta primeira e superficial avaliação. Mas prossigamos.

O catálogo de uma biblioteca barroca

O esclarecido e minucioso catálogo da sua biblioteca particular, que o poeta entrega à dama, oferece informações decisivas para a interpretação do texto. Por uma parte, é a sinédoque de uma biblioteca do século XVII, onde encontramos os géneros literários mais representativos do cânone da época (portanto, uma *boa* biblioteca).

Para além das referências a obras particulares - *La prisión más satisfecha* (estrofe 2); *Mal pagadas finezas* (estrofe 3); e o *Libro de empresas* (estrofe 4), este último "pintado y escrito", numa alusão ao papel da pintura como arte do pormenor capaz de fornecer o detalhe que a estética barroca tanto aprecia - ficamos com a indicação de outros géneros que nela figuram ou deveriam figurar: a comédia (estrofe 5), os livros de cavalaria (estrofe 6); a literatura bucólica (estrofe 7); a epistolografia (estrofe 8); as tragédias (estrofe 9); a poesia contemporânea (estrofe 10); as Ciências Humanas (estrofe 11); a literatura mística (estrofe 12); as obras neoplatónicas –filosofia (estrofe 13).

Pois bem: a apresentação das obras e géneros literários convoca alguns comentários adicionais por parte do proprietário da biblioteca. O código dos livros de cavalaria caiu em desuso - "de las que hoy no se profesan"; - as tragédias já não são compreendidas, pois "la lengua antigua / no hay gusto que la entienda"; faltam obras de Humanidades "por no usarse en estas eras"; a literatura mística compete, nestas estantes, com as irónicas "altas maravillas" dos enredos que estão na ordem do dia.

Assim, a pretexto do envio desta "memoria" e a ela subordinada através da construção de jogos conceptuais, D. Francisco Manuel de Melo elabora toda uma tessitura crítica à sua época, denunciando a decadência e a ignorância que grassam pela cultura letrada do século XVII, metaforicamente retratada neste conjunto de livros. A caducidade, da vida ou da civilização, como neste caso, acaba, pois, por se sobrepor como temática transversal deste romance face ao circunstancialismo inicialmente apontado.

A biblioteca como metáfora do sujeito

Mas, ainda assim, poderemos perscrutar um outro sentido para esta biblioteca, o qual vai muito para além de representação e da crítica ao saber livresco de uma época.

Vejamos como se constrói o poema: assente no jogo da polissemia, da metáfora, da *mise-en-abîme*. A título de exemplo, o livro *Mal pagadas finezas* teve como lugar de impressão a alma, ao passo que as estantes que albergam os livros "son todas de colunas de firmezas". Entenda-se novamente o jogo estabelecido entre dois significados propostos para um mesmo significante, agora o da palavra "firmeza", lido enquanto robustez e estabilidade, por uma parte e, por outra, enquanto atributo moral na qualidade de contumácia ou força de caráter).

Somando estas duplas significações à presença de uma "memoria" também duplamente entendida como relatório e como capacidade de um sujeito que se deixa entrever no poema, seremos autorizados, creio estar em condições de propor, à leitura desta biblioteca como uma extensão do poeta, como partes de uma alma e de um corpo que sofrem por se encontrarem perdidos e em busca de alguém que os queira receber, segundo nos recordam os últimos quatro versos do poema aqui anteriormente transcritos. Trata-se de um sujeito, tal como o definiu Maria Lucília Gonçalves Pires, em "guerra interior" (Pires, 1990: 214). Esse é D. Francisco Manuel de Melo.

O circunstancialismo como máscara

Como síntese destas reflexões, e juntando, tal como num soneto barroco, as múltiplas pontas que ficaram entretanto dispersas, proponho uma reavaliação do circunstancialismo que inicialmente atribuímos a este romance, com Quevedo como pano de fundo. Ainda que a sua negação desse origem a uma leitura deficiente em absoluto, proponho, enfim, que só a um nível muito superficial possamos reduzir o poema a esta categoria. Qual, então, o papel do elemento quotidiano, do banal, que se evidencia nesta composição de D. Francisco Manuel de Melo, em linha, de resto, com uma certa tendência poética barroca?

Trata-se de uma evidência, mas só aparentemente o objeto definido no texto se constitui como centro do poema. O trivial, neste caso, a resposta a uma dama, através do envio de um catálogo de uma biblioteca, não passa de uma máscara que encobre sentidos mais profundos, o que dota o poema de uma distinta originalidade construtiva. D. Francisco supera, por esta via, qualquer influência que possa ter bebido no poema do seu mestre, superando, com isto, o estigma da imitação. E o sujeito, barroco, confuso, perdido, emerge do jogo de conceitos que vai edificando em progressão os sentidos do poema.

Em causa está, uma vez mais, o jogo. Neste caso, o jogo com o próprio código poético coevo, que reconhece validade à matéria circunstancial. Não estamos ainda no tempo da desconstrução, mas ainda no da máscara como recurso retórico. Nada do que parece, é, avisam-nos constantemente os grandes poetas barrocos. D. Francisco jogou, portanto, este jogo de simulações neste poema. E nesse jogo, é ele, afinal, jogador e objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ares Montes, José (1956). *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos.

Carreira, Antonio (2013a). “El romancero español y portugués de Francisco Manuel de Melo”. *Edad de Oro.* XXXII (2013), pp. 103-117.

Carreira, Antonio (2013b). “Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo” *in* Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.). *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”. Volume 19 de Anejos de Criticón*. Presses universitaires du Mirail, pp. 11-34.

Carreño, Antonio (1979). *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

Carvalho, José Adriano de Freitas (2006). "Poesia de circunstância e circunstâncias sociais" *in* Francisco Manuel de Melo. *Obras Métricas*, vol. I. Braga: APPACDM, pp. LI-LXIV.

Fardilha, Luís de Sá (2006). "Tempos e modos da edição lionesa das *Obras Métricas in* Francisco Manuel de Melo,.*Obras Métricas*, vol. I. Braga, APPACDM, pp. XV-XXII.

Lope de Vega (1971). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1ª ed. 1613].

Lourenço, Eduardo (1980). "Camões e Góngora" *in Colóquio/Letras*. *Ensaio*. N.º 55. Maio, pp. 7-13.

Martínez Pereira, Ana (2006). "Poesía y música" *in* Francisco Manuel de Melo. *Obras Métricas*, vol. I. Braga: APPACDM, pp. XLIII-XLIX.

Melo, Francisco Manuel de (1649). *Las tres musas del Melodino.* En Lisboa: En la Oficina Craesbeeckiniana.

Melo, Francisco Manuel de (2006), *Obras Métricas*, 2 vols., Braga, APPACDM [1ª ed. 1665].

Pires, Maria Lucília Gonçalves (1990). "O tema da 'guerra interior' nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo" *in Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXVIII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 213-235.

Pires, Maria Lucília Gonçalves (2006). "Ecos Literários nas *Obras Métricas*" *in* Francisco Manuel de Melo. *Obras Métricas*, vol. I. Braga: APPACDM, pp. XXIII-XXVIII.

Quevedo y Villegas, Francisco de (1964[5]). *Obras Completas*. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, tomo II - Obras en verso. Madrid: Aguilar [1ª ed. 1961].

Silva, Vítor Manuel Aguiar e (1971). *Maneirismo e Barroco na Literatura Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e (2008). "Camões e a Comunidade Interliterária" *in id. A Lira Dourada e a Tuba Canora*. Lisboa: Cotovia, pp. 55-92.

QUASE-*MEDIUM*: DA SUBVERSÃO À HIBRIDAÇÃO

Pedro Correia
Bruno Mendes da Silva
Mirian Tavares
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg

Resumo: Este artigo aborda as tensões que se estabelecem entre a arte e os seus meios. Procura-se fundamentar a deriva mediática que se extrai da ampla tendência tecnológica de algumas práticas artísticas contemporâneas. A partir de uma perspetiva pós-media, examina-se, para além de uma emergente *teckné*, a relevância de dois vetores não instrumentais — o subversivo e o híbrido — na afirmação de um potencial devir média (quase-média) de determinados artefactos artísticos.

Palavras-chave: artefacto, pós-media, subversão; hibridação, quase-media.

Abstract: This article addresses the tensions between the art and its media. It aims to explain the *mediatic* drift that can be extracted of the wide technological trend of some contemporary artistic practices. From a post-media perspective, it examines, in addition to an emerging teckné, the relevance of two non-technological vectors in the potential “becoming media” (quasi media) of a certain kind of artistic artifacts: the subversive and the hybrid.

Keywords: artifact, post-media, subversion, hybridization, quasi-media.

INTRODUÇÃO

As relações que se estabelecem entre a arte e os seus meios definem a temática e o campo de ação deste exercício. Campo alargado que limitaremos às práticas artísticas que registam uma camada mediática resultante de uma determinada deriva tecnológica. Em que é que se fundamenta esta deriva, este devir médium, no contexto pós-media, entendido como tempo de hibridações, de desaparecimento de fronteiras entre meios e de fragmentação dos *mass media*? Esta pergunta é a casa de partida deste trabalho.

Para responder a esta questão, começamos por colocar a hipótese de que a utilização de tecnologias digitais (computacionais) na criação de dispositivos de mediação (artefactos) decorre, em parte, de uma dupla ascendência: a subversiva, fragmentadora, que recusa os *mass-media* unidirecionais, de resistência a forças dominantes e a híbrida, expandida, em que tudo se converte em matéria prima. Com este pressuposto, temos por objetivo demonstrar que, entre estes dois pontos de vista aparentemente distintos, existem conceitos tangentes, a partir dos quais se pode explicar, fundamentar, parte dessa deriva.

Delimitação

No sentido de clarificar a delimitação deste estudo, salientamos que a nossa abordagem presume que algumas práticas e procedimentos, no contexto pós-media, se focam no próprio processo de mediação. Na nossa análise, das numerosas variantes em que a relação da arte com a tecnologia se fragmenta, elegemos tipologias em que as práticas artísticas centram os seus processos de criação (de fruição e de interpretação) na materialização de um processo de mediação de que são exemplo as obras telemáticas, as obras em rede, os projetos imersivos de realidade virtual ou as complexas instalações interativas em que há necessidade de ativação por parte do espetador, que passa a interator. Tal acontece, por exemplo, no artefacto Sopro, versão *Inner Blow*[1] (Fig.1), uma vídeo instalação interativa que temos vindo a desenvolver, em que a interface que possibilita a visualização do filme é acionada pelo sopro de um interator[2].

1 "Inner Blow" - Pedro Correia com The Inner Project - Coletivo de Vídeo formado por Bruno Mendes da Silva, Filipa Cerol Martins, Mirian Tavares e Sílvia Viera. Vídeo Instalação Interativa apresentada no Algarve Design Meeting, em maio de 2018.

2 De acordo com a sinopse do projeto, o filme, ao desvelar-se de forma mágica, assinala a interface como metáfora do utopismo tecnológico: a crença numa vida cada vez mais facilitada (e superada) pela tecnologia. Mas, mesmo aqui, nada se consegue sem esforço, e o movimentar do filme exige um pulmão forte e treinado.

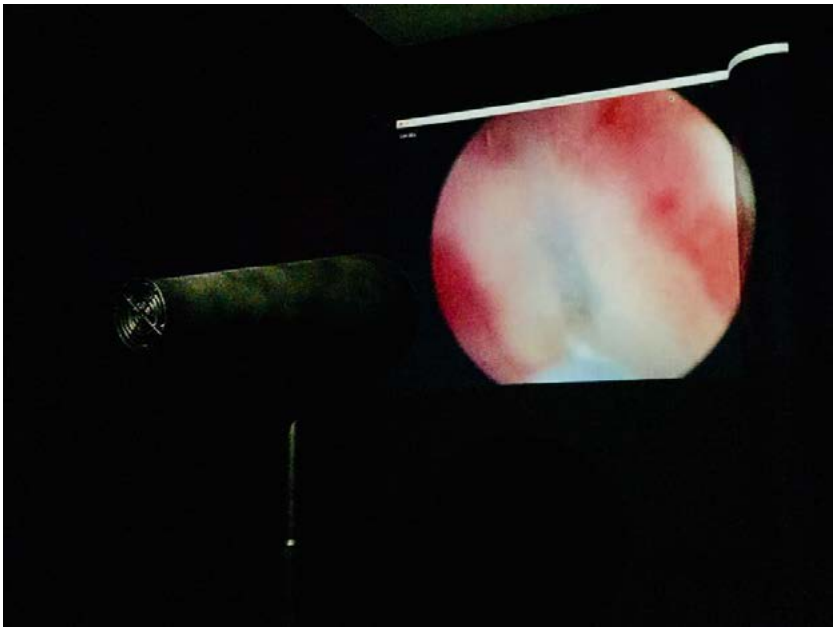


Fig-1 Artefacto *Inner Blow*[3], Interface e projeção (arduino e processing). Vídeo instalação interativa, em que a interface que possibilita a visualização do filme é acionada pelo sopro de um interator.

Salientamos também que, no âmbito do nosso estudo, a mediação não se refere à divulgação ou à receção de um produto artístico em espaços físicos ou virtuais. O meio é um vetor de uma obra interativa e especulativa que se revela através de uma praxis, de uma *techné*. A materialização do meio, neste sentido e neste contexto, adquire, ela própria, uma função poética, para além do potencial interpretativo e simbólico da obra em si.

Mapa

Começamos por enquadrar o nosso estudo nas ligações (cruzamentos) entre a arte, a tecnologia e os média. Com recurso a uma base histórica, revisitamos a teoria modernista defendida por Clement Greenberg (1940)[4] — resgatada a Lessing (1766) [5] — que apresentava a especificidade dos meios como marca distintiva das disciplinas artísticas. De seguida, cruzamos (e analisamos) alguns dos principais textos dos autores do debate crítico sobre o pós-media, procurando detetar ressonâncias recentes desses discursos noutros autores. Dessa revisão e do debate posterior, destacamos duas abordagens que funcionam como fontes primárias neste exercício: a sustentada por Félix Guattari (1990)[6], que centra a sua atenção no combate aos meios de comuni-

3 Um estudo de caso deste artefacto será incluído num outro texto. Aqui é assinalado, não só como ilustração, mas sobretudo como afirmação de uma correlação entre a pesquisa teórica e o trabalho prático.

4 GREENBERG, Clement [1940] (1997) *Rumo a um mais novo Laocoonte in Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Zahar. pp: 45-59.

5 LESSING, Gotthold Ephraim [1766] (1998) *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras.

6 GUATTARI, Félix (1990*) Towards a Post-Media Era*. Unpublished text of October

cação de massa, e a de Rosalind Krauss (2000)[7], focada no médium artístico. Guattari fala de uma era *post-media* (histórica), propondo uma emancipação — a libertação de um poder hegemónico — e uma fragmentação (subversão) dos *mass-media*. Krauss refere-se a uma condição *post-medium* — um romper de limites que leva à contaminação dos meios.

Devir

As evidências de uma cultura tecnológica contemporânea são incontáveis. Estamos permanentemente ligados e dependentes de aparatos tecnológicos e, em consequência, "vivemos num ambiente onde a cultura dificilmente pode ser adequadamente pensada sem a sua dimensão tecnológica" (Felinto, 2013). Os cruzamentos entre a arte, a ciência e a tecnologia multiplicam-se, com os artistas empenhados em usar as tecnologias existentes de um modo não previsto. As categorias e as disciplinas tradicionais dissolvem-se no mesmo terreno onde emergem interfaces, dispositivos e artefactos. Nesta dinâmica do fazer artístico, a "tecnologia (...) não é apenas um suporte ou médium, mas faz parte da própria conceção do objeto artístico, pois vários artistas trabalham em parceria com as máquinas ou, indo mais longe, trabalham a partir da máquina" (Mirian Tavares, 2015)[8].

Na relação entre a arte e os seus meios, a exploração da especificidade de um determinado meio parece estar superada. As práticas artísticas mesclam não apenas os meios (suportes e outras materialidades), mas também contextos, discursos, relações (sociais, políticas, etc.) e disciplinas. Os meios tecnológicos digitais são, em si, híbridos e os seus limites não parecem definíveis. Surgiu, assim, para os artistas o pós-média: um instigante campo de possibilidades, múltiplo, fluido e aberto. No entanto, e apesar do consenso sobre esta condição, a discussão sobre os meios não está vetada ou suspensa, mantém-se em aberto, disponível se pretendermos problematizar o(s) meio(s) ou os média, isto é, reinventar, subverter ou tornar um artefacto num médium.

O espírito do tempo influencia as artes. Gillo Dorfles, no final dos anos 50, associava o devir das artes[9], em resultado das oscilações do gosto, a uma contínua transformação e à fatalidade da obsolescência[10]: "A rapidez com que se sucedem as transformações estilísticas e técnicas neste como noutros sectores faz com que apenas se possa

1990, published in the journal Chimères, n.28, spring-summer1996.
in: http://www.metamute.org/editorial/lab/towards-post-media-era. (tradução nossa) (data de consulta: maio de 2018).

7 KRAUSS, Rosalind (2000) *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames e Hudson.

8 TAVARES, Mirian (2015) *Entre o fantasma e o cadáver. Apontamentos sobre a Investigação em Artes*, Revista Wall Street International Magazine de 22 dezembro. In: https://wsimag.com/pt/ciencia-e-tecnologia/18689-entre-o-fantasma-e-o-cadaver (data de consulta: maio de 2018).

9 DORFLES, Gillo (1988) [1959] *O Devir das Artes*, Lisboa: Dom Quixote.

10 "desenvolver, sazonar e murchar" (Dorfles, 1988 [1957]: 15).

estudar, com alguma probabilidade de êxito, o seu devir, isto é, o processo metamorfósico contínuo." (Gillo Dorfles, [1988 (1957)] p.13). No entanto, a tendência estruturalista que tomou conta da cultura e das artes nos anos 50/60 transmitiu energia ao movimento das artes em direção ao conceptualismo— mostrando um devir conceptual na arte— e, dentro deste, ao desenvolvimento de correntes dedicadas à arte-linguagem[11] e à arte participativa. Da interatividade que daí adveio, incrementada mais tarde pelas tecnologias digitais, emerge a exigência de deslocar o espetador para o interior das obras. Para o acolher, tornou-se necessário estabelecer uma relação medial que se iria materializar em artefactos, interfaces ou em dispositivos. Nesta tendência, de acordo com Ivana Bentes (2006) [12] somos convocados não só pelo corpo, mas igualmente pelos sentidos. O conceito de dispositivo passa a ser decisivo: "Se na arte conceptual, a ideia é o motor da obra, em algumas obras e produções contemporâneas, o dispositivo é o disparador ou o condicionador de narrativas e sensações" (Bentes, 2006: 101). Neste dispositivo está incluída a interface, o fenómeno da interatividade aproxima-se do fenómeno da mediatização. Geram-se, assim, de acordo com a autora (Bentes, 2006), duas dinâmicas: o devir mediático das artes, a partir da apropriação pelos artistas dos dispositivos mediáticos e uma outra, recíproca, o próprio devir estético dos média.

Post-medium/media

Esgotado o tempo das fronteiras e das definições dogmáticas, o pós-média sedimentou-se na arte como afirmação das produções híbridas. Condição — pós-media — que pode ser entendida como "superação da própria problemática do médium" (Cruz, 2016: 9)[13] em que os meios tecnológicos digitais (e as artes) se fundem dando lugar a formações cruzadas, convergências e contaminações que desafiam a pureza dos meios originais.

Por outro lado, a hibridação dos meios entra em conflito com a ideia de autonomia das várias disciplinas artísticas, que o conceito de especificidade do meio permitiu circunscrever, no sentido de as tornar independentes. Não subjugação que incorporava, em si, um ato de emancipação.

---

11 A linguagem, o signo e o significado "invadem" as artes. Joseph Kosuth é um proeminente artista da tendência conceitual, aberta por Henry Flynt, músico e matemático que em 1963 publicou seu ensaio 'Concept Art' (...) Para Flynt a linguagem instaura o sentido das artes visuais. (...) Mel Bochner, Dan Graham e Kosuth seriam outros importantes artistas a interessar-se pela relação entre arte e linguagem, assim como o grupo Art&Language, que terá em comum com Kosuth o fato de assumir o texto teórico como trabalho de arte." In: *Escritos de artistas: anos 60/70.* seleção e comentários Glória Fenreira e Cecilia Cotrim; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.

12 BENTES, Ivana (2006) *Média-Arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos* in Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (org.). Rio de Janeiro: Mauad X. pp: 91-108.

13 CRUZ, Maria Teresa (2016). *Arte E Mediação Art And Mediation. Nº 4, 2016. Medium/PósMedium Oscilações Na Arte Contemporânea*, pp: 8–17.

No ensaio *Laocoonte - Sobre as fronteiras da pintura e da poesia***,** Lessing ([1766] 1998) reflete sobre as especificidades das artes — no caso, a poesia e a pintura, que ele entende, respetivamente, como literatura e artes plásticas —, socorrendo-se de um paralelo entre a escultura *Laocoonte e seus filhos*[14] e uma passagem de Virgílio (70 a.C a 19 a.C.) no poema Eneida sobre o mesmo tema. Ao comparar as duas disciplinas, o autor defende uma clara delimitação entre a poesia e a pintura, opondo-se ao *ut pictura poesis*[15] — se é pintura é poesia — de Horácio (séc. 20 a.C.)**.**

Laocoonte é uma personagem trágica na história grega, vítima do conflito entre as duas cidades[16]. Em Tróia, durante a guerra, prenunciou o perigo ateniense, revoltou-se e arremessou a sua lança contra o cavalo armadilhado. Os deuses de Atenas não lhe perdoaram a afronta. Como punição, o sacerdote troiano e os seus dois filhos são devorados por duas serpentes. O dramatismo do acontecimento exige do artista clássico uma escolha criteriosa do momento exato. Estranhamente, o instante materializado na representação plástica não foi o da máxima dor. Os artistas deixaram esse instante para a imaginação. A beleza clássica, em oposição ao feio e ao patético é, de acordo com Lessing, aquilo a que se deve submeter o que se eterniza:

> "Quando, portanto, *Laocoonte* suspira, a imaginação pode escutá-lo a gritar; se, no entanto, ele gritasse, ela não poderia nem subir um degrau acima na sua representação, nem descer um degrau abaixo, sem olhá-lo num estado mais tolerável e, portanto, mais desinteressante" (Lessing, 1998: 101-102).

Na poesia, a sequência das descrições dissolve o instante, podendo, por isso, coexistir nesta disciplina, a beleza, o feio e o patético. Estava assim fundamentada (e validada) para Lessing, a fronteira entre as artes do tempo e as artes do espaço. Fronteira mais limitada nas artes plásticas, dependentes da beleza, do que na poesia.

Clement Greenberg ([1940]1997), no seu texto '*Rumo a um mais novo Laocoonte',* recupera as ideias centrais da obra de Lessing: "a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda. (...) são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais" (Greenberg [1940] 1997: 54). As artes (disciplinas) deveriam preocupar-se com as qualidades específicas dos seus meios e explorar as suas potencialidades. Os meios deveriam evitar

---

14 Trata-se de um grupo escultórico que representa *Laocoonte* e os seus dois filhos (séc. I a.C.), Antifantes e Timbreu, a serem estrangulados por duas serpentes marinhas. Plínio atribui a autoria aos escultores da ilha de Rodes Agesandro, Atenodoro e Polidoro.

15 Expressão usada por Horácio na sua Arte Poética (c. 20 a. C.), que significa "como a pintura, é a poesia" e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. In http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6962/ut-pictura-poesis/ (data de consulta: maio de 2018).

16 Laocoonte es la personificación de todas las víctimas ocasionadas por la violencia política: es el arquetipo y, por tanto, "laocoontes" han existido siempre y, por supuesto, viven hoy entre nosotros. in http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55755-laocoonte-devorado.-arte-y-violencia-politica (data de consulta: maio de 2018).

contaminações — as ilusões, o romantismo, as alegorias, a subjugação à literatura — e aceitar as suas limitações: "A pureza na arte consiste na aceitação — a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica" (Greenberg [1940] 1997: 53)[17]. O meio específico seria definido por uma convenção entre o suporte e os materiais sobre ele utilizados. "É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma" (Greenberg [1940] 1997: 54). No caso da pintura, o trabalho era entendido como distribuição de cores (tintas) sobre uma superfície plana, e no da escultura, como produção de um objeto tridimensional e autónomo.

F. I. N.
. R. T. S.

Rosalind Krauss (2000)[18], no ensaio *The Voyage of the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition,* em que analisa o grafismo híbrido (texto-imagem) que o artista Marcel Broadthaers (1924-1976) elaborou para a capa da revista *Studio Internacional* de outubro de 1974, vai colocar em questão toda a edificação teórica, modernista de Greenberg. O termo *post-medium* que aparece no subtítulo do ensaio passa a classificar um conjunto de práticas artísticas interdisciplinares e híbridas, em que os meios se contaminam ou cruzam. A autora destaca o caráter impuro dos meios, a sua indistinção e o F.I.N.[19] da apologia de uma arte pura — não contaminada, em que, "não apenas texto e imagem (…), mas qualquer outro par de contrários em que se possa pensar, irão agora misturar-se livremente" (Krauss, 2000: 12). Peter Weibel (2006) [20] (2012)[21] reverbera parte do pensamento de Krauss (2000), apresenta uma sequência em duas fases para o estabelecimento de uma condição pós-média: uma primeira, em que se procura estabelecer a igualdade entre os média através do reconhecimento das especificidades de cada meio e uma segunda fase, potencialmente inovadora, resultante da combinação de meios em que a fusão dos média, em consequência das inovações tecnológicas digitais, levaria a um ponto de indistinção entre os meios[22]. Lev Manovich (2001), autor que procura aproximar a era da informação, a estética e a arte contemporânea, refere-se a uma estética pós-media, destacando

17 GREENBERG, Clement [1940] (1997) *Rumo a um mais novo Laocoonte* in *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Zahar. pp: 45-59.

18 KRAUSS, Rosalind (2000) *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson (tradução nossa).

19 Referência à relação ambígua, que Marcel Broadthers fixou na capa da revista entre texto e imagem, podendo a relação ser interpretada com fim.

20 *WEIBEL, Peter (2006) La condición post media. Catálogo exposición. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, p.15 (tradução nossa).*

21 *WEIBEL, Peter (2012) The Post-Media Condition. in http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition* (data de consulta: maio de 2018).

22 Weibel (2006) afirma, de modo temerário, que a: "a condição da prática artística atual deve ser denominada de condição pós-media, contexto em que nenhum meio domina por si mesmo, e em que todos se influenciam e se condicionam entre si".

três aspetos: o abandono da especificidade, a aproximação entre os meios artísticos e os de meios de comunicação e o advento do digital. Este, diluiu a diferença entre os meios e, em ligação com a web (rede), ao combinar vários meios, estabeleceu um novo paradigma comunicacional: o multimédia [23].

Antes de Rosalind Krauss (2000), a problemática dos média tinha sido colocada por Felix Guattari (1990), quando se refere à entrada numa *Post-Media Era*[24], considerando-a um tempo de convergências em que antevê grandes transformações provocadas pela interseção dos vários media (Guattari, 1990) e também um tempo de novas práticas em que a tecnologia potencia a consciência política (Guattari, 1990). O fenómeno da mediatização sob a influência dos mass media era, em sua opinião, responsável pela expansão da nossa experiência, mas igualmente pelo seu controlo, e seriam o forte desenvolvimento tecnológico e as redes emergentes que iriam subverter esse domínio. "O ponto aqui não é tanto fazer crescer uma alternativa aos meios (de massa) convencionais, mas antes criar seus próprios meios [tornar-se média], a fim de rearticular o campo hegemónico" (Apprich, 2013: s/n)[25].

Estes desejos revelavam um forte compromisso (micro) político e animaram um conjunto de ações subversoras contra o poder instalado (tradicional) dos *mass-media*. O impacto destes anseios é visível em Juan Luís Brea[26] (2002: 33) que se refere à instauração de *"sociedades postmediales",* sociedades não orientadas à produção de consensos, em que, ao modo consensual do tempo hegemónico dos média unidirecionais*,* sucede um modo litigioso, subversivo e heterogéneo: uma era pós-media que se estabeleceria, assim, na sequência da desconstrução e da fragmentação dos *mass media.* Brea (2002:22) considera que o desafio que se coloca aos artistas e às suas práticas, perante a disseminação de novos dispositivos, não é apenas explorar as suas potencialidades materiais ou formais, mas sim o de os associar a processos que se vinculem a um sentido transformador/político.

Mª Teresa Cruz (2016)[27] afirma que a problemática do meio e da mediação persiste na arte, entre outras variáveis[28], no âmbito da sua relação com a técnica. Alguns au-

23 De acordo com Manovich (2001), o vínculo entre meio e objeto desfaz-se pelas redes digitais cuja distribuição já não é a mesma da cultura de massas. Os novos meios não são meios no sentido tradicional do termo. Os meios digitais apagam as diferenças entre os meios ao nível material.

24 GUATTARI, Félix (1990) *Towards a Post-Media Era*.Unpublished text of October 1990, published in the journal Chimères, n.28, spring-summer1996.

25 CLEMENS, Apprich (2013) *Remaking Media Practices – From Tactical Media To Post-Media*
In: http://www.metamute.org/editorial/lab/remaking-media-practices-–-tactical-media-to-post-media
Da Mídia Tática ao Pós-*Mídia*. Traduzido para português por Thiago Novaes in: https://varzea.milharal.org/2013/05/16/da-midia-tatica-ao-pos-midia/ (ambos acedidos em maio de 2018)

26 BREA, J. Luís (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Ed. Casa. Publicada em Março de 2009 sob licença Creative Commons. In joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf (data de consulta: maio de 2018).

27 CRUZ, Maria Teresa (2016). *Arte E Mediação Art And Mediation*. *Nº 4, 2016. Medium/PósMedium Oscilações Na Arte Contemporânea*, pp: 8–17.

28 Cruz (2016) refere-se às problemáticas: "relação paradoxal entre comunicação e arte, que nos fala do

tores parecem dar por encerrada a discussão sobre as questões do meio nas práticas artísticas, como Manovich (2001), para quem o conceito de meio já não se adequa à realidade cultural e artística contemporânea, ou Weibel (2012) que afirma perentoriamente que toda a arte é pós-media[29].

Brea (2002) propõe uma definição de média-arte restritiva, quase específica, abrangendo apenas práticas artísticas que desenvolvem os seus próprios média: aquelas em que o objeto artístico não se serve apenas de um meio (canal) ou é produzido para ser nele difundido, mas de obras em que o objeto é, ele próprio, um médium (Brea, 2002:15). Por sua vez, Alessio Chierico (2016)[30], no seu estudo sobre a especificidade do meio nas práticas pós-media, sustenta que uma prática pós-media pode incidir sobre a especificidade de um determinado meio. "A pesquisa sobre um meio só pode ser desenvolvida com linguagens pós-média" (Chierico, 2016). Nesta perspetiva, não é descartada a especificidade, sendo possível discriminar a natureza de um meio através de uma linguagem ou de práticas pós-media. "A exclusão *a priori* do campo dos meios só pode ser explicada como uma interpretação errada e preconceituosa, conduzida por uma oposição cega a qualquer reminiscência do modernismo" (Chierico, 2016). Assim, a especificidade do meio regressa através do ponto de vista (teoria) que o desvitalizou.

Vetores

A hibridação intensificou-se com a plasticidade dos meios digitais cujos limites, a existirem, parecem impossíveis de fixar. Esta caraterística confere à média-arte uma natureza não só multimédia, mas igualmente multidisciplinar e transdisciplinar[31] . Sem fronteiras, de fronteiras imprecisas ou abertas, os diferentes meios contaminam-se, sobrepõem-se, entrelaçam-se, e o que se comunica flui entre meios justapostos, em sequência ou camadas.

À hibridação junta-se a apropriação crítica, a subversão e a (re)invenção, que se afirmaram como estratégias para a produção de artefactos. Os tecno-objetos resultantes integram-se assim numa cultura em que as tecnologias digitais, através de múltiplos dispositivos mediáticos, absorvem não só práticas artísticas, mas igualmente atividades sociais e políticas, em contracorrente com os *Laocoonte* de Lessing e de Greenberg que as procuraram separar.

caráter irrepresentável e incomunicável da obra de arte; oposição entre arte e "cultura dos media", sendo esta identificada com a "indústria da cultura", o "espetáculo" ou o entretenimento".

29 "Os media modificaram todas as artes. O efeito dos média é universal. O paradigma dos média estende-se a todas as artes" (Weibel: 2012)

30 CHIERICO, Alessio (2016) *Especificidade do meio na prática pós-mídias* Tradução Nayara Benatti. **V!RUS**, São Carlos,nº 12. (s/n).

31 A Transdisciplinaridade é complementar da aproximação disciplinar; ela faz emergir da confrontação das disciplinas novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade. […] não procura a dominação de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as atravessa e as ultrapassa. ("Carta Da Transdisciplinaridade", artigo 3º). In: http://www.fisica-interessante.com/files/artigo-transdisciplinaridade.pdf (acedido em maio de 2018).

Estas experiências que se apropriam de estruturas tecnológicas que se estabelecem a partir de confrontos com claros objetivos transformadores, para além de uma pátina nostálgica (modernista) que possam recuperar para o contemporâneo, expõem também uma camada não tecnológica. Contudo, os objetos tecno-artísticos que se concretizam (materializam) a partir da exploração de infinitas e complexas possibilidades técnicas e tecnológicas parecem recriar uma nova *teckné* que, de acordo com Mirian Tavares[32], é um retorno que se impõe na contemporaneidade. Assim, os dois vetores em análise — o subversivo e o híbrido —, associados à emergência de uma *techné*, parecem sustentar, de um ponto de vista pós-*media*, a arte que se serve do potencial comunicativo dos meios tecnológicos digitais. Ao facilitarem uma operatividade simultaneamente complexa e fluída, estes meios possibilitam que os artefactos se apresentem, concomitantemente, como objetos artísticos e comunicacionais, em que os limites entre o poético e o comunicacional parecem desaparecer.

Quase-*media*

O ponto de partida deste estudo apontava para a questão da fundamentação de um devir média das artes que se relacionam com a tecnologia. Entre o fim da especificidade dos meios e a especificidade vista a partir de uma condição pós-media, percebemos que o debate sobre os meios e a mediação se mantém ativo. No contexto pós-media, esse devir que se materializa na produção de múltiplos artefactos tecno-digitais, dispositivos e interfaces (de RV, RA, plataformas ou em múltiplas variantes de instalações interativas) é, em parte, influenciado por fatores não instrumentais que se traduziram em práticas subversivas de desconstrução dos *mass media* (o tornar-se média) e nas propostas de fusão, expansão e reinvenção dos meios que levaram à sua hibridação.

Podemos então concluir que esta deriva mediática, suportada por uma emergente *techné,* induz as práticas artísticas a conceberem os seus próprios meios e a estabelecerem, não os seus limites ou especificidades, mas sim, hibridizações e imprevisibilidades. Sendo que, os produtos que resultam destas práticas não se servem de um qualquer meio, como canal, para se desvelar. Estes média-artefactos, dispositivos ou interfaces tornam-se, eles próprios, em *Quas*e média[33]: artefactos preparados para (re)produzir "fluxos sensíveis" (Cruz, 2016), que se projetam para acolher o espetador e se dispõem a viabilizar "algo como... uma comunicação sem comunicação" (Lyotard, 1998).

---

32 TAVARES, Mirian (2015) *Entre o fantasma e o cadáver, Apontamentos sobre a Investigação em Artes*, Wall Street International Magazine, 22 dezembro. https://wsimag.com/pt/ciencia-e-tecnologia/18689-entre-o-fantasma-e-o-cadaver (data de consulta: maio de 2018).

33 Referência aos *quasi-cinemas* (ambientes/instalações multisensoriais) do artista brasileiro Hélio Oiticica, nos anos 70, que tinham a intenção de trazer o espectador para dentro das suas obras desafiando a tradicional relação passiva entre o público e as obras. In: http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLEMENS, Apprich (2013) *Remaking Media Practices – From Tactical Media To Post-Media* In: http://www.metamute.org/editorial/lab/remaking-media-practices-–-tactical-media-to-post-media Da Mídia Tática ao Pós-Mídia. Traduzido para português por Thiago Novaes in: https://varzea.milharal.org/2013/05/16/da-midia-tatica-ao-pos-midia/ (ambos acedidos em maio de 2018)

BENTES, Ivana (2006) *Média-Arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos* in Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (org.). Rio de Janeiro: Mauad X. pp: 91-108.

BREA, José Luís (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Ed. Casa.

CHIERICO, Alessio (2016) *Especificidade do meio na prática pós-mídias.* Tradução de Nayara Benatti. **V!RUS**, São Carlos,nº 12. (S/N). Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6 &lang=pt>. (data de consulta: maio de 2018).

CRUZ, Maria Teresa (2016). *Arte E Mediação Art And Mediation*. *Nº 4, 2016. Medium/ PósMedium Oscilações Na Arte Contemporânea*, pp: 8–17.

DORFLES, Gillo (1988) [1959] *O Devir das Artes*, Lisboa: Dom Quixote.

FELINTO, Erick (2013) *Novos Materialismos, Realismo Especulativo e Comunicalogia: Sobre algumas proposições para as ciências humanas em diálogos com as artes e tecnologias contemporâneas*. in *ArTecnologia; arte, tecnologia e linguagens mediáticas*. Organização: Vinícius Andrade Pereira, Arturo Lolorado Csatellary. Porto Alegre, RS: Buqui.

GREENBERG, Clement ([1939] 1997) *Vanguarda e Kitsch in Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Zahar. pp: 27-43.

GREENBERG, Clement [1940] (1997) *Rumo a um mais novo Laocoonte* in *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Zahar. pp: 45-59.

GUATTARI, Félix (1990) *Towards a Post-Media Era*. Unpublished text of October 1990, published in the journal Chimères, n.28, spring-summer1996. in: http://www.metamute.org/editorial/lab/towards-post-media-era (data de consulta: maio de 2018).

KRAUSS, Rosalind (2000) *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson.

LESSING, Gotthold Ephraim [1766] (1998) *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras.

LYOTARD, Jean François (1997) *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa.

MANOVICH, Lev (1999) *The Language of New Media*, MIT Press: Boston, Mass.

MANOVICH, Lev (2001) Post-media Aesthetics. In: http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics (data de consulta: maio de 2018).

TAVARES, Mirian (2015) *Entre o fantasma e o cadáver. Apontamentos sobre a Investigação em Artes*, Revista Wall Street International Magazine de 22 dezembro. In: https://wsimag.com/pt/ciencia-e-tecnologia/18689-entre-o-fantasma-e-o-cadaver (data de consulta: maio de 2018).

WEIBEL, Peter (2006) *La condición post media*. Catálogo exposición. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, p.15.

WEIBEL, Peter (2012) *The Post-Media Condition*. In http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition (data de consulta: maio de 2018).

"MÁS VALE QUE NO TENGAS QUE ELEGIR": JOAQUÍN SABINA E A LINHA TÊNUE ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA

Josely Teixeira CARLOS[1]
Universidade de São Paulo

Resumo: Meu objetivo neste artigo é descrever e analisar, com base na Análise do Discurso de linha francesa orientada por Dominique Maingueneau e mais particularmente nas pesquisas desenvolvidas em Carlos (2014a; 2014b), a obra *Con buena letra* (2007), livro que reúne a discografia do cantor, compositor e poeta espanhol Joaquín Sabina, e refletir sobre o modo como essa publicação pode ser reveladora do tênue limite entre os discursos literário (a instituição Literatura) e verbomusical (a instituição Música Cantada), na produção cancional do artista. Os resultados da investigação evidenciam que Sabina, neste *cancioneiro*, explicita a seu leitor/ouvinte o duplo investimento feito por ele, enquanto criador de textos literários e de canções. Mais do que limites, as *letras* do cancionista publicadas em *Con buena letra* expõem limiares entre os domínios discursivos da Literatura e da Música Cantada.

Palavras-chave: Cultura ibérica; Literatura e Música espanhola; Discurso literário e Discurso verbomusical; Poema e Canção; Joaquín Sabina.

Abstract: This article aims at describing and analyzing the work *Con buena letra* (2007), a songbook by the Spanish singer, songwriter and poet Joaquín Sabina. Our theoretical study is based on the French Analysis of Discourse as oriented by Dominique Maingueneau with a focus on the researches developed by Carlos (2014a; 2014b). Moreover, we intend to highlight the thin line between the literary (writing) and the verbomusical (singing) discourses (both as social institutions) of this artist. The outcomes show that, in his songbook, Sabina makes it clear to the readers/listeners his double investment in both literature and songwriting and, rather than boundaries, the *lyrics* published in *Con buena letra* build up dialogues between the two discourse fields.

Keywords: Iberian Culture; Spanish literature and music; Literary and verbomusical discourse; Poetry and songwriting; Joaquín Sabina.

1 josyteixeira@usp.br.

INTRODUÇÃO

Con buena letra: Literatura ou Música?

O objetivo deste artigo[2] é descrever e analisar a obra *Con buena letra*, do cantor, compositor e poeta espanhol Joaquín Sabina, nascido em Úbeda em 1949, um dos artistas mais reconhecidos da moderna música em língua hispânica, tanto na Espanha como em diversos países latino-americanos, dentre os quais a Argentina, o Chile, o Peru e o Uruguai, propósito realizado no capítulo 1.

O livro em análise, inicialmente publicado em 2002 pela Editora Temas de Hoy (Madri), com o título *Con buena letra*, pode ser classificado como o Cancioneiro (coleção de canções) de Joaquín Sabina, pois reúne até então toda a discografia do *cantautor*[3] espanhol, visto aqui como um dos maiores da Península Ibérica. Com um enorme sucesso inicial de vendas, alguns anos depois a obra ganhou novas publicações, intituladas *Con buena letra II*, pela Editora B (Barcelona, 2005), e *Con buena letra - Edición actualizada*, pela Editora Temas de Hoy (Madri, 2007a), que novamente publicou em 2010 a edição atualizada *Con buena letra III* (2010a).

Neste artigo, analiso especificamente a publicação do ano de 2007 (2007b), com 592 páginas, que faz parte do selo Booket (Buenos Aires), do Editorial Planeta (Fig. 1), correspondente à obra da Editora Temas de Hoy, do mesmo ano.

Fig. 1[4]

2 Este trabalho decorre de uma pesquisa pós-doutoral em desenvolvimento, que analisa o conjunto da obra de Joaquín Sabina.

3 O termo em espanhol, sem correspondente em língua portuguesa, designa o cantor "que costuma ser o autor de suas própias composicões, nas quais prevalece sobre a música uma mensagem de intenção crítica ou poética" (*El Diccionario de la lengua española – DRAE*, 2017). Tradução de minha responsabilidade, como as demais traduções que aparecem neste artigo.

4 Todos os direitos da imagem da capa do livro reservados à Editora Planeta. Disponível em https://www.planetadelibros.com/libro-con-buena-letra-edicion-actualizada/12318. Acesso em junho 2018.

Meu interesse é principalmente refletir sobre até que ponto essa publicação pode ser reveladora do tênue limite entre os discursos *literário* (a instituição Literatura) e *verbomusical* (a instituição Música cantada), na obra cancional de Joaquín Sabina, reflexão desenvolvida no capítulo 2.

Para empreender essa análise, situo-me no bojo da Análise do Discurso de linha francesa orientada por Maingueneau (2006), e mais particularmente nas pesquisas desenvolvidas em Carlos (2014a; 2014b), que se debruçam no estudo da produção, circulação, divulgação e recepção do objeto discursivo *canção*. Em relação às escolhas teórico-metodológicas, na análise do discurso verbomusical e do *corpus* em questão, adoto especificamente a proposta da análise do discurso literário empreendida por Maingueneau (2006), considerando-a como uma *teoria geral dos campos, dos discursos e das atividades estéticas*. Sigo aqui o mesmo percurso do teórico em sua pesquisa, qual seja o de analisar principalmente o ambiente de criação e as condições *materiais* e *discursivas* de emergência da obra *Con buena letra*, cuja escolha justifica-se por consubstanciar *em um único suporte* (livro) a totalidade e essência literária e musical da produção cancional de Sabina, enquanto autor de letras.

Ainda no que se refere à metodologia, após um exame minucioso do livro analisado, adotei outro critério para escolher as letras/canções que foram submetidas a uma análise mais profunda e comentadas aqui, ou seja, dei prioridade às letras das canções que explicitam, de forma mais clara, segundo meu olhar de analista, o *diálogo discursivo* entre Literatura e Música Cantada, objeto desta pesquisa. Isso porque, devido à tamanha produção de Sabina, seria praticamente impossível esgotar a obra musical desse artista em sua totalidade.

"Palabras como cuerpos"[5]: a estrutura material de *Con buena letra*

A obra *Con buena letra* é dividida em grupos de seções, que podem ser classificados em quatro tipos: *pré-textuais*, *textuais*, *pós-textuais* e *paratextuais*. Vejamos a seguir cada um deles. Com relação ao primeiro grupo, após uma breve "biografía"[6] de Joaquín Sabina, enunciada por um terceiro locutor, o editor da obra (que a apresenta ao público), encontra-se a "dedicatória" da obra (às duas filhas do artista) e os "agradecimentos"[7] a algumas das pessoas que contribuíram para o livro; esses e aquela, como de costume no gênero e suporte, enunciados pelo próprio Sabina, autor do livro. Logo em seguida, o leitor encontra o "prólogo", assinado pelo poeta, parceiro e amigo de Sabina, Benjamín Prado, de título "Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina"[8] (Prado, 2007: 19-26). Finalizando os elementos pré-textuais da obra, o leitor

5 "Palavras como corpos". Título de canção de Sabina, gravada em *Inventario* (1978), seu álbum de estreia.

6 As seções do livro e seus títulos estão indicadas entre aspas, de acordo com o original em espanhol.

7 Os termos "dedicatória" e "agradecimentos" não aparecem como título das respectivas seções.

8 "Como esquecer uma canção de Joaquín Sabina".

depara o texto de “autoapresentação” de Sabina, de título “Curándome en salud”[9].

Como lidamos com um livro de letras de canções, a seção *textual* propriamente dita equivale àquela que agrupa as letras de todos os discos da discografia oficial de Sabina, organizados sob os seguintes títulos: “Inventario” (1978), “Malas compañías” (1980), “Ruleta rusa” (1984), “Juez y parte” (1985), “Hotel, dulce hotel” (1987), “El hombre del traje gris” (1988), “Mentiras piadosas” (1990), “Física y química” (1992), “Esta boca es mía” (1994), “Yo, mí, me, contigo” (1996), “Enemigos íntimos” (1998), “19 días y 500 noches” (1999), “Dímelo en la calle” (2002), “Diario de un peáton” (2003), “Alivio de luto” (2005) – que coincide exatamente com os títulos dos álbuns – e “De viva voz y adosados” (seção que reúne os álbuns gravados ao vivo, quais sejam, *Joaquín Sabina y viceversa*[10], de 1986, e *Nos sobran los motivos*, de 2000). Também compondo essa seção, o leitor encontra um conjunto de letras de Sabina escritas por encomenda para outros artistas (sob o título “Trajes a medida”) – que o próprio Sabina observa não compor a totalidade desse material –, além da produção de Sabina direcionada ao teatro, ao cinema e à televisão (com o título “Para teatro, cine y televisión”). Acerca desses dois grupos de produção, o compositor faz questão de destacar que elas não fariam parte de um “estilo Sabina”, ao dizer que: “Sabido es que los ‘trajes a medida’ dependen del gusto del cliente. Igual sucede con ‘Para cine y televisión’”[11] (2007b: 29). Finalizando a seção de elementos textuais, o leitor encontra uma coletânea de letras inéditas, sob a epígrafe “Punto y seguido”, à época ainda não incluídas em álbuns do artista.

No final do livro, os elementos *pós-textuais* agrupam os créditos das editoras das músicas de Sabina (sob o título “Editoriales”) e de algumas ilustrações presentes na obra (seção intitulada “Ilustraciones”), como capas de discos, desenhos, gravuras, caricaturas e fotografias. Todas essas ilustrações impressas ao longo do livro, junto aos desenhos, fotografias e anotações manuscritas, de autoria do próprio Sabina, unem-se às canções do artista, compondo um quarto conjunto de elementos, que podem ser classificados como *paratextuais*.

Em resumo, a organização material de *Con buena letra*, considerando essas quatro grandes categorias (elementos pré-textuais, textuais, pós-textuais e paratextuais), reitera mais uma vez a estrutura prototípica tanto do gênero e suporte *livro em geral*, como do gênero e suporte *livro cancioneiro*. No entanto, para além dessa aparente reprodução no nível da estrutura superficial da obra, meu objetivo aqui é analisar como

9 A expressão “curar-se en salud” significa “precaver-se de um dano diante da mais leve ameaça”, “dar satisfação de algo antes que lhe cobrem por isso” (*DRAE*) ou “tomar medidas para prevenir um dano ou mal” (*Diccionario para la enseñaza de la lengua española para brasileños – Señas*, 2000). Em português, pode ser traduzida pela ideia presente no dito popular “É melhor prevenir do que remediar”.

10 Adoto no texto a partir daqui a seguinte transcrição gráfica: itálico para indicar os títulos dos álbuns e aspas para indicar os títulos das canções. Esses títulos são mantidos em língua espanhola, com exceção dos trechos citados de letras, os quais traduzi para a língua portuguesa.

11 “É sabido que os ‘trajes a medida’ dependem do gosto do cliente. O mesmo acontece com ‘Para cine y televisión’”.

a publicação desse livro, em sua estrutura profunda, direciona-se para dois caminhos discursivos: um que coloca a obra na rotina genérico-discursiva da *instituição Literatura* (o discurso literário) – como compreende Maingueneau (2006) –, e outro que a insere na rotina genérico-discursiva da *instituição Música cantada* (o discurso verbomusical), de acordo com a interpretação dada em nossas pesquisas (Carlos, 2014a; 2014b). É o que abordarei no próximo capítulo.

"Un buen poema" ou "la canción más hermosa del mundo"[12]: *Con buena letra* entre obra literária e verbomusical

Segundo a perspectiva que defendo, *o discurso literário* (Maingueneau, 2006) é formado pela atividade enunciativa que reúne fundamentalmente um escritor a um leitor através de enunciados verbais, classificados como literários (Carlos, 2014b: 86). Nesse campo de atividade (a Literatura), diversos outros sujeitos participam da situação enunciativa literária (*op. cit.*), dentre os quais posso citar tanto os críticos e os historiadores literários, os editores e os tradutores, assim como os professores de Literatura e os donos de livrarias. Todos os agentes dessa *comunidade discursiva* (Maingueneau, 2006) dialogam por meio de textos concretos de variadas formas, estilos, construções composicionais e temáticas, definidos como *gêneros de discurso* (Bakhtin, 1997a, 1997b: 277-326). É na esfera literária que são produzidos, divulgados, lidos e comentados textos como o poema, a crônica, o conto, o romance (Carlos, 2014b: 87). O que implica que cada grupo de escritores do discurso literário terá uma nomeação específica a depender do *tipo de texto* que produz, e por isso existem poetas, cronistas, contistas, romancistas, e, assim, sucessivamente.

Já o *discurso verbomusical* (Carlos, 2014a; 2014b) é uma prática discursiva que resulta da atividade de uma comunidade específica, constituída por todos os sujeitos envolvidos na produção, circulação, divulgação e consumo do objeto musical *canção* (o gênero textual por excelência desse discurso): desde os cancionistas (compositores, letristas, melodistas, instrumentistas, intérpretes), empresários e produtores musicais (de discos e dos artistas), passando pelos radialistas jornalistas, críticos musicais, e chegando ao público (os ouvintes), todos fazedores, comentadores, divulgadores, apreciadores e consumidores da canção (letra e música), produto dessa comunidade (Carlos, 2014a: 19). Além do gênero de discurso canção, na esfera verbomusical (a da Música cantada) circulam (nas instâncias da produção, divulgação e recepção dos gêneros) variadas formas textuais como, por exemplo, as capas, os encartes e as contracapas dos álbuns, os *shows*, as cifras e as partituras, os *sites* dos cancionistas e sobre música, dentre outras (Carlos, 2014b: 56).

É a partir dessas duas configurações discursivas, a da Literatura e a da Música

12 As duas citações foram retiradas, respectivamente, de trecho da canção de Sabina "Como un dolor de muelas", e de trecho homônimo da música "La canción más hermosa del mundo", as duas gravadas em *Dímelo en la calle*, de 2002.

cantada, que analiso, portanto, a obra *Con buena letra*.

No decorrer da primeira parte deste artigo, usei por algumas vezes o termo *leitor* para me referir ao destinatário específico do livro de Sabina. Esse mesmo termo é utilizado pelo artista, na apresentação de sua obra, como se lê, por exemplo, no seguinte trecho: "Advertirá el lector, si es curioso, pequeños cambios (...)"[13] (Sabina, 2007b: 29). De fato, a partir do momento em que um livro – pertencente a qualquer domínio discursivo – é impresso e levado às livrarias, o público-alvo desse material será constituído pelo grupo de leitores que lerão a obra. Mas, neste ponto, faço-me algumas perguntas: Como poderia ser melhor captado o público específico de *Con buena letra*? Esse leitor e, consequentemente, a obra, pertenceriam ao domínio da Literatura (seria um leitor do escritor Sabina) ou ao domínio da Música (seria um leitor do cancionista Sabina)?

Ao chamar os textos publicados neste livro de *letra*, o próprio Sabina formata o material como fazendo parte do sistema verbomusical, segundo podemos corroborar na autoapresentação escrita pelo artista, destacada abaixo:

> En el primer y fundamental bloque, Discografia oficial, he querido reunir por primera vez todas las letras, sin excepción, editadas en vinillo, cassetes o CD, con mi nombre a lo largo de dieciséis álbumes, incluidas caras b de sencillos y bonus tracks (como se dice ahora).[14] (Sabina, 2007b: 29)

Ao fazê-lo, Sabina posiciona-se, portanto, como cancionista. Essa mesma grade de formatação da obra, a ser apreendida pelo público, é encontrada já na quarta-capa, que apresenta o livro como "un recorrido por toda la discografía de Joaquín Sabina"[15] e classifica Sabina como um *cantante* (um cantor) e autor de letras e de composições. É importante destacar que apesar de o livro comportar a compilação da discografia de Sabina, essa é apresentada ao leitor exclusivamente por seu elemento verbal, ou seja, no que diz respeito às *letras* das canções; o que significa que o elemento musical das canções, que poderia vir materialmente impresso na obra através das partituras das músicas, por exemplo, não faz parte do livro. Essa escolha pela *letra* é assinalada ao leitor já nos título e capa de *Con buena letra*, que mostra a foto de Sabina junto a uma máquina de datilografar (Fig. 1). De todo modo, a denominação *letra*, dada ao elemento verbal presente no livro, indicaria ao leitor da obra, em um primeiro nível de interpretação, que essa se trata de uma publicação pertencente ao domínio da Música.

Entretanto, ao mesmo tempo em que *Con buena letra* aponta para a esfera verbomusical, o título do livro traz dentro de si a redução da expressão em espanhol "Buenas Letras"[16], o equivalente de *Literatura* (DRAE), a Instituição. Isso explica cer-

13 "Observará o leitor, se é curioso, pequenas mudanças (...)".

14 "No primeiro e fundamental bloco, Discografia oficial, eu quis reunir pela primeira vez todas as letras, sem exceção, editadas em vinil, cassetes ou CD, com meu nome, ao longo de dezesseis álbuns, incluindo os lados b dos *singles* e as faixas-bônus (como se diz agora)".

15 "uma viagem por toda a discografia de Joaquín Sabina".

16 Como em francês "belles-lettres" e em português "belas-letras".

tamente o fato de que, na "ficha catalográfica"[17] da obra, essa tenha sido etiquetada como "Poesía española" (poderia ter sido classificada também de Literatura espanhola), gesto que sem dúvida tem e trará implicações no processo de divulgação e recepção do livro. Se para o conhecedor da produção musical de Sabina (o seu ouvinte), essa classificação e o próprio título do livro não fará muita diferença, para um leitor (não ouvinte), que nunca tenha ouvido falar do artista e que pegue o livro aleatoriamente em uma livraria, certamente essas inscrições "buena letra" e "Poesia espanhola" colocarão Sabina imediatamente no rol dos literatos e poetas e não no dos artistas da música e cancionistas. O rótulo "Poesia" nessa seção também resulta em um fenômeno de ambiguidade genérica, pois faz com que uma mesma forma textual (os textos de Sabina presentes no livro, as *letras*) seja associada tanto ao gênero *poema*, quanto ao gênero *letra de canção*.

Essa imagem de Sabina enquanto poeta é igualmente encontrada e reforçada na seção "Biografía", como lemos na transcrição a seguir:

> Joaquín Sabina despertó a la vocación literaria antes que a la musical y ya en la adolescencia compuso sus primeros versos. En sus más de veinticinco años de carrera musical ha fraguado una leyenda, alimentada tanto por su trayectoria vital como por los personajes que recorren sus canciones y, así, sus cientos de miles seguidores valoran que, pese al éxito de sus canciones, siga creando con la frescura de un poeta urbano inimitable.[18] (Sabina, 2007b: 5)

Vemos nesse trecho que ao mesmo tempo em que Sabina é qualificado em *Con buena letra* como "poeta urbano", sua produção autoral cancional é fortemente associada ao universo da Literatura. Isso se deve principalmente às características literárias e poéticas aplicadas por Sabina às letras de suas canções. Mas também é imprescindível dizer que Joaquín Sabina de fato investe duplamente na Música e na Literatura. Além de seu trabalho como cancionista, materializado nos seus diversos discos e em *shows*, Sabina também é autor de poemas. Entre janeiro de 2005 e novembro de 2009, por exemplo, ele publicou semanalmente (às segundas-feiras), na seção "Esta boca es mía", da revista de atualidades espanhola *Interviú*, sonetos, tercetos e hendecassílabos, com os quais refletia sobre o estado do mundo e temas atuais de forma crítica, satírica e bem-humorada. Ainda em 2005, esses poemas começaram a ser reunidos no formato livro e foram publicados, sob o mesmo título, de forma ilustrada com desenhos de Gustavo Otero pelas Ediciones B de Barcelona (Sabina, 2005b). O sucesso foi tanto que em 2007 o livro ganhou edição atualizada, que recebeu o título *Esta boca sigue siendo mía*

17 O termo "ficha catalográfica" não aparece como título da respectiva seção.

18 "Joaquín Sabina despertou para a vocação literária antes de ter despertado para a música, e já na adolescência compôs seus primeiros versos. Em seus mais de vinte e cinco anos de carreira, ele forjou uma lenda, alimentada tanto por sua história de vida como pelos personagens que cruzam suas canções e, assim, suas centenas de milhares de fãs avaliam que, apesar do enorme sucesso comercial de suas canções, ele continua criando com o frescor de um poeta urbano inimitável".

(2007c), novamente atualizado e ampliado em 2010, na publicação *Esta boca es mía - Edición completa de los versos satíricos* (2010b).

Porém, apesar de o autor Sabina trabalhar simultaneamente, em contextos diferentes, com essas duas formas textuais, a canção e o poema, cada um desses gêneros possui naturezas específicas, pois constituem duas intituições discursivas com características distintas (Carlos, 2014a; 2014b); o que aponta para a importância de se analisar de maneira diferente o *Sabina cancionista* e o *Sabina poeta*. O que se constata em *Con buena letra*, no entanto, é um embaralhamento entre esses dois papéis discursivos. Ao mesmo tempo em que Sabina, no texto "Curándome en salud", posiciona-se como cancionista que compõe versos, os editores do livro – na seção "Biografía" e na "ficha catalográfica" – o posicionam como poeta e como cancionista que compõe versos.

Indo por um caminho diferente e bastante lúcido, o também poeta Benjamín Prado, no prólogo "Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina"[19], destaca dois aspectos da publicação de *Con buena letra*.

a) O primeiro refere-se ao fato de o livro apresentar as letras de Sabina, mas não a música, segundo traduzo abaixo:

> (...) agora quis esquecer todas essas canções para poder escrever sobre elas, ou ao menos sobre o que fica delas depois de deixarmos os 50 por cento do que elas são para publicar-las neste livro sem sua metade musical, reduzidas a simples palavras. (Prado, 2007, in: Sabina, 2007b: 20)

b) O segundo chama a atenção para o fato de que no livro são as características do texto verbal, e não do musical, que estão em ênfase, como se lê na tradução a seguir:

> A música é contagiosa, distrai-te e engana-te, de alguma forma te invade e te manipula, de maneira que tentei livrar-me dela para poder analisar Sabina do modo exigido pela ocasião, ou seja, como escritor e não como cantor ou músico. (*op. cit.*)

Nesse trecho, Prado prossegue fazendo a seguinte ponderação:

> Disse "escritor" e não quis dizer "poeta" porque creio que, no momento de avaliar um autor de canções, é uma injustiça partir da poesia: canção e poema são duas palavras diferentes que significam coisas diferentes, do contrário uma delas não existiria, e exigir de uma canção que essa seja um poema nas ocasiões em que está separada de sua música correspondente é tão absurdo como o seria o contrário, colocar uma melodia junto a um poema e exigir dele que funcionasse como uma canção a partir desse encontro. (*op. cit.*)

Contudo, apesar da percepção das diferentes naturezas da canção e do poema, Prado afirma que:

19 A tradução completa desse texto, de minha responsabilidade, encontra-se no prelo.

> no entanto, Sabina é um magnífico poeta, porque suas canções, sem deixar de ser canções, estão cheias de poesia, de uma poesia frequentemente muito mais brilhante e profunda que aquela que se poderia encontrar em uma boa parte dos livros de poemas. (*op. cit.*: 20 e 21)

O que há aqui na avaliação de Prado, segundo entendo, é novamente um desarranjo nos limites que separariam os *papéis discursivos* de poeta e de cancionista. É essa ambivalência que faz com que Prado distinga os gêneros canção e poema – chamando a atenção que para se ler uma letra de canção não se deve partir da Poesia –, ao mesmo tempo em que considera Joaquín Sabina um poeta.

O talento literário de Sabina e a qualidade poética estão indubitavelmente presentes em suas canções desde o primeiro álbum, *Inventário*, como revelam "Tratado de impaciencia número 10" e "40 Orsett Terrace", e é refinado nos discos seguintes, como lemos em "Pongamos que hablo de Madrid", "Calle melacolía", "Qué demasiao" e "Bruja", de *Malas compañías*; em "Caballo de cartón", "Negra noche" e "Por el túnel", de *Ruleta rusa*, e em "Princesa" e "Cuando era más joven", de *Juez y parte*. Esse esmero com as palavras é encontrado também em "¿Quién me ha robado el mes de abril?" e "Una de romanos", de *El hombre del traje gris*; em "Y nos dieron las diez", "La del pirata cojo" e "Peor para el sol", de *Física y química*; em "Que se llama soledad" e "Así estoy yo sin ti", de *Hotel, dulce hotel*; em "Eclipse de mar", "Y se amanece por fin" e "Medias negras", de *Mentiras piadosas*; em "Ruído", "Siete crisantemos", "Mujeres fatal" e "Por el bulevar de los sueños rotos", de *Esta boca es mía*; em "Jugar por jugar", "Y sin embrago", "Es mentira" e "Contigo", de *Yo mí, me, contigo*; e em "Cerrado por derribo", "Pero qué hermosas eran", "Ahora que..." e "Noches de boda", de *19 días y 500 noches* (*op. cit*.: 21 e 22).

De fato, tanto admito o que afirma Prado, ao sustentar que "muitas das canções de Sabina têm um valor literário e alguns de seus versos poderiam ser deixados dentro de um poema de Neruda ou de Jaime Gil de Biedma (...) com a segurança de que se camuflariam nele" (*op. cit.*: 21), quanto confirmo que essas canções "são maravilhosas quando são apenas lidas" (*op. cit.*: 21). Por outro lado, a publicação das letras de Sabina em *Con buena letra* não implica que o autor deva ser visto nessa enunciação específica enquanto poeta, mas necessariamente como cancionista, pois esse material textual está intrinsecamente associado à sua dimensão complementar, ou seja, à música de cada uma dessas canções.

O próprio Prado ressalta que a obra autoral de Sabina é duplamente fundada na Literatura e na Música, de acordo com a tradução a seguir:

> Depois de inseri-las neste livro, essas canções, dentre outras, passarão das lojas de disco às livrarias com a naturalidade com que os peixes mais astutos passam da água doce para a água salgada, e quando isso acontecer, no fundo o que elas terão feito é voltar ao lugar do qual saíram, porque Joaquín Sabina buscou mui-

> to de seus versos nas selvas do *rock & roll* ou do tango, porém muitos outros os encontrou nos jardins de César Valejo, Neruda, Rafael Alberti ou Lorca. Talvez essa mistura seja o principal ingrediente de seu talento (...). (*op. cit.*: 22)

Ele observa ainda que a canção de Sabina constitui-se por duas metades (letra e música) sensivelmente interligadas, de tal modo que se separarmos uma da outra e depois a juntarmos, cada uma das partes será transformada, segundo testemunhamos no trecho: "(...) os textos de Joaquín Sabina (...), ao separar-los das canções a que pertencem, são as próprias canções as que, em muitos casos, se engrandecem, deixam ver parte delas que antes estavam ocultas na música" (*op. cit.*: 26).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Resumiendo": limites e limiares

De acordo com o que mostrei em trabalhos anteriores (Carlos: 2014a; 2014b), a singular imbricação entre *dimensão verbal* e *dimensão musical*, ou entre letra e música, ocorrida no texto canção, faz com que esse gênero de discurso não possa ser confundido com o gênero poema, e nem o autor de canções possa ser considerado como poeta. Fazer essa equivalência tanto desconsidera as especificidades de cada um dos diferentes textos produzidos pelos sujeitos de discurso nas mais diversas esferas, seja na Literatura, seja na Música, quanto desorganiza a compreensão das distintas instituições discursivas. Assim, independentemente de estarem separadas das músicas correspondentes, as letras de *Con buena letra* continuarão a ser *letras*, da mesma maneira que o seu autor deve ser visto sempre como cancionista.

Seguindo esse raciocínio, a publicação da obra de Sabina *Con buena letra* mostra ao auditório (leitor e ouvinte) que entre Literatura e Música há, sim, limites. Mas onde termina a Literatura e onde começa a Música? Essa indagação parece perseguir também Sabina ao longo de sua vida e obra, como fica implícito no texto "Curándome en salud", na primeira parte do livro, conforme destaco abaixo.

> Aquel adolescente ensimismado que era yo (...) mataba las horas rimando, en un cuaderno (...) Vivía en un sitio llamado Úbeda. Algunas noches, mientras mis padres dormían, me daban las diez y las once y las doce y la una practicando con sordina, en mi flamante guitarra, los acordes de "blanca y radiante va la novia" (...).[20] (Sabina, 2007b: 27)

Nesse sentido, com a naturalidade típica do cancionista espanhol, a canção de

---

20 "Aquele adolescente ensimesmado que eu era (...) matava as horas rimando, em um caderno (...) Eu morava em um lugar chamado Úbeda. Algumas noites, enquanto meus pais estavam dormindo, dava dez, onze, doze e uma hora, e eu tocando escondido em minha estreante guitarra os acordes de 'blanca y radiante va la novia' (...)".

título emblemático “Esta boca es mía”, que, não por acaso, nomeia o álbum de 1994, parece resolver, no campo da arte, o embate travado entre Literatura e Música cantada, dos primeiros aos seus últimos versos, como se observa no trecho transcrito:

> Más vale que no tengas que elegir
> (...)
> Será mejor que aprendas a vivir
> sobre la línea divisoria
>
> (...)
>
> Te engañas si me quieres confundir,
>
> (...)
>
> Y sal ahí,
> (...)
> para que sepan
> que
> esta boca es mía.[21]
>
> (Sabina, 2007b: 238)

Ao declarar que, em vez de escolher entre um e outro elemento, é preferível aprender a viver sobre uma linha divisória, Joaquín Sabina dá a chave para a compreensão de seu duplo investimento discursivo na Literatura e na Música. O que significa que, mais do que limites, as letras do cancionista publicadas em *Con buena letra* expõem os limiares entre esses dois domínios discursivos. E para que todos saibam que *essa boca ou esse discurso é dele*, o compositor sintetiza sua filiação autoral *híbrida* na canção “Resumiendo” (incluída no disco *Alivio de luto*, de 2005):

---

21 Mais vale que tu não tenhas que escolher
(...)
Será melhor que aprendas a viver
sobre a linha divisória

(...)

Te enganas se tu queres me confundir,

(...)

E saia por aí,
(...)
para que saibam
que
esta boca é minha.

> Resumiendo, que tengo un cajón de la firma Pandora,
> treinta y siete chansons, c'est a dire, una y media por hora,
> sin contar los sonetos, las coplas, los epistolarios,
> los tinteros borrachos de tinta que ordeño a diario.[22]
>
> (Sabina, 2007b: 418)

Sim, Sabina, não precisas escolher. Resta a nós, no campo da ciência, a tarefa de continuar buscando esses limites e limiares entre os discursos da Literatura e da Música cantada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail (1997a). *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes. (Original: 1979).

_____ (1997b). "Os gêneros do discurso" (1952-1953) *in* BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, pp. 277-326. (Original: 1979).

CARLOS, Josely Teixeira (2014a). *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano*: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. 2014a. 689 p. Tese (Doutorado em Letras - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-07102014-121114/pt-br.php Acesso em maio 2018.

_____(2014b). "Palavra escrita (Bilac, Iessiênin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014, pp. 87-103.

DRAE - El Diccionario de la lengua española. Obra de referencia de la Real Academia Española. (2017). Versão eletrônica 23.1. Disponível em http://www.rae.es. Acesso em janeiro 2018.

MAINGUENEAU, Dominique (2006). *Discurso literário*. Trad. de A. Sobral. São Paulo: Contexto. (Original: *Le discours litteráire*. Paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004.).

22 Resumindo, que eu tenho uma caixa da marca Pandora,
trinta e sete *chansons* [canções], *c'est a dire* [ou seja], uma e meia por hora,
sem contar os sonetos, as coplas, os epistolários,
os tinteiros bêbados de tinta que eu ordenho diariamente.

PRADO, Benjamín (2007). “Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina” *in* SABINA, Joaquín. *Con buena letra*. Edição atualizada. Madri: Temas de Hoy, pp. 19-26. (Original: 2002).

SABINA, Joaquín (2002). *Con buena letra*. Madri: Temas de Hoy.

_____ (2005a). *Con buena letra II*. Barcelona: Ediciones B.

_____ (2005b). *Esta boca es mía*. Barcelona: Ediciones B.

_____ (2007a). *Con buena letra*. Edição atualizada. Madri: Temas de Hoy.

_____ (2007b). *Con buena letra*. Edição atualizada. Buenos Aires: Editorial Planeta.

_____ (2007c). *Esta boca sigue siendo mía*. Barcelona: Ediciones B.

_____ (2010a). *Con buena letra III*. Madri: Temas de Hoy.

_____ (2010b). *Esta boca es mía*. Edição completa dos versos satíricos, revisada e ampliada. Barcelona: Ediciones B.

SEÑAS - Diccionario para la enseñaza de la lengua española para brasileños. (2000). São Paulo: Martins Fontes.

Discográficas

SABINA, J. (1978). *Inventario*. Movieplay.

_____. (1980). *Malas compañías*. Epic/CBS.

_____. (1984). *Ruleta rusa*. Epic/CBS.

_____. (1985). *Juez y parte*. Ariola.

_____. (1986). *Joaquín Sabina y viceversa*. Ariola.

_____. (1987). *Hotel, dulce hotel*. Ariola.

_____. (1988). *El hombre del traje gris*. Ariola/BMG.

_____. (1990). *Mentiras piadosas*. Ariola/BMG.

_____. (1992). *Física y química*. Ariola/BMG.

_____. (1994). *Esta boca es mía*. Ariola/BMG.

_____. (1996). *Yo, mí, me, contigo*. Ariola/BMG.

_____. (1998). *Enemigos íntimos*. Ariola/BMG.

_____. (1999). *19 días y 500 noche*s. Ariola/BMG.

_____. (2000). *Nos sobran los motivos*. Ariola/BMG.

_____. (2002). *Dímelo en la calle*. Ariola/BMG.

_____. (2003). *Diario de un peatón*. Ariola/BMG.

_____. (2005). *Alivio de luto*. Ariola/BMG.

1867/8: A ODISSEIA SUBMARINA DE JULES VERNE

Ana Alexandra Seabra de Carvalho
FCHS – Universidade do Algarve

Resumo: De todos os escritores franceses, Jules Verne será talvez o mais conhecido e reconhecido fora do seu país. Pai – com H. G. Wells – da ficção científica, segundo uns; ou mero autor de livros para a juventude, segundo outros, ele revela-se, na verdade, um mestre da narrativa de aventuras, de divulgação científica e de antecipação. Neste estudo, começaremos por uma síntese dos aspetos principais da sua vastíssima obra; em seguida, recordaremos um dos seus mais afamados romances: *Vinte Mil Léguas Submarinas*.

Palavras-chave: Verne; Viagens; *Vinte Mil Léguas Submarinas*

Abstract: Of all the French writers, Jules Verne will perhaps be the best known and recognized outside of his country. Father - with H. G. Wells - of science fiction, according to some; or mere author of books for the youth, according to others, he reveals himself, in fact, as a master of adventure, scientific and anticipation narratives. In this study, we will begin with a synthesis of the main aspects of his vast work; then we will remember one of his most famous novels: *Twenty Thousand Leagues Under the Seas*.

Keywords: Verne; Voyages; *Twenty Thousand Leagues Under the Seas*

Figura 1. Jules Verne por volta de 1874

O AUTOR E A OBRA

Jules Verne, por muitos considerado um dos romancistas mais imaginativos, tornou-se imortal ao deixar como marca algumas ideias audazes, fruto de um espírito curioso e culto, tanto no campo da literatura como no do progresso científico-tecnológico. A vasta obra verniana é uma das mais traduzidas no mundo, o que comprova que o autor francês, na interseção do presente e do futuro, foi capaz de revelar com grande mestria os sonhos da sua época e antecipar as visões de um mundo novo, onde o cientista ocupa uma posição de destaque. Consequentemente, Verne é um dos escritores mais adaptados ao cinema, televisão e BD. No entanto, recusamos a classificação redutora de mero autor de livros para a juventude e consideramo-lo, isso sim, um mestre da narrativa de aventuras, de divulgação científica e de antecipação, ou, nas palavras de Hamon e Roger-Vasselin (2000):

> "Longtemps confinée dans un statut de littérature enfantine, ou de littérature 'd'anticipation scientifique', l'œuvre romanesque de Jules Verne est certes orientée vers le XIX^{e} siècle et ne peut en être dissociée : elle s'en nourrît tant pour les sujets des romans que pour les personnages, leur comportement, leur idéologie, leur façon de parler. Toutefois, elle apparaît aujourd'hui moins tournée vers l'amusement scientifique que vers les grandes questions du XIX^{e} siècle et l'interrogation sur l'imaginaire et les potentialités du langage. *Les Voyages Extraordinaires* constituent un témoignage sur une époque qui refuse de renoncer au rêve et à l'imaginaire et s'interroge sur son évolution. Ils appartiennent désormais à la littérature classique." (Hamon e Roger-Vasselin, 2000: 1384)

Antes de analisarmos essa espantosa odisseia submarina realizada em 1867-68 a bordo do não menos extraordinário *Nautilus*, comecemos por uma brevíssima síntese biobibliográfica do autor francês. Jules Gabriel Verne (1828-1905) nasce em Nantes, no seio de uma família burguesa. Filho do advogado Pierre Verne e de Sophie Allote de la Fuÿe, tem um irmão e três irmãs mais novos. Verne estuda Direito por influência paterna, primeiro na sua cidade natal e depois em Paris. Após um desgosto amoroso, muda-se definitivamente para a Cidade-Luz em 1848, onde conhece um dos seus autores prediletos, Alexandre Dumas Pai, e se torna amigo de Victor Hugo e de Alexandre Dumas Filho. Inicia-se na escrita literária (poesia, teatro e narrativa fantástica) por paixão e como forma de obter algum rendimento. Depois da sua formatura em Direito, passa a trabalhar como secretário no Teatro Lírico de Paris. Nessa época, Verne já se interessa muito pelas descobertas científicas, aprofundando os seus estudos em vários domínios, nomeadamente o da Geografia.

Em 1857, casa com Honorine Deviane, jovem e abastada viúva, mãe de duas filhas. Para sustentar a família, Jules Verne trabalha na Bolsa de Valores de Paris, mas sem abandonar as suas pesquisas e a escrita. Nos anos subsequentes, viaja por Inglaterra e pela Escandinávia[1]. 1861 é uma data auspiciosa para Verne: nasce o seu filho (Michel Jean Pierre Verne) e trava conhecimento, através do amigo Dumas, com o editor Pierre-Jules Hetzel. Este último deseja publicar uma coleção de obras didáticas para a juventude que conciliem a moral humanista e o entretenimento. Apaixonado por viagens, geografia e tecnologia, Jules Verne será o escolhido para criar estas histórias extraordinárias, cujo duplo objetivo é, por um lado, fazer uma súmula dos conhecimentos nas áreas da Geografia, Geologia, Física, Biologia, Zoologia, etc. proporcionados pela Ciência do tempo, e, por outro, apresentar uma História do Universo de forma atraente, mas muito bem informada. Assim, em 1862, Hetzel aceita o manuscrito do romance *Cinco Semanas em Balão* e assina um contrato com o escritor, o qual se compromete a produzir dois volumes por ano durante duas décadas. Nasce, então, o ambicioso projeto das *Viagens Extraordinárias*, que se prolongará até à morte do autor (1863-1905). O público-alvo definido não será composto apenas por adolescentes fãs do *Magasin Illustré d'Éducation et de R*écréation, mas também por adultos amantes de temática geográfica e científica. No final da vida, Verne terá sido autor de mais de cem títulos (poesia, teatro, ficção narrativa e várias obras de divulgação científica, geográfica e cultural[2]).

Na verdade, o contrato inicial com Hetzel é renovado, e a publicação das *Viagens Extraordinárias* estende-se por cerca de quarenta anos. Neste longo período, não é de estranhar que se verifique uma evolução na escrita do autor. Assim, de início, surge o

1 Mais tarde, empreenderá outras viagens: em 1867, embarca para uma visita aos EUA; nos anos 80, realiza vários cruzeiros pela Noruega, Irlanda e Escócia (1880), pelos mares do Norte e Báltico (1881) e pelo Mediterrâneo (1884).

2 Nesta última categoria, citemos a título de exemplo: *Géographie Illustrée de la France et de ses Colonies* (1868); *Histoire des Grands Voyages et des Grands Voyageurs* (1878); *Christophe Colomb* (1883).

estranho: as primeiras obras, muito elogiadas por Théauphile Gautier, giram à volta de "viagens extraordinárias" a lugares inexplorados e insólitos, tais como: as nascentes do Nilo (*Cinco Semanas em Balão*, 1863); o Polo Norte (*Viagens e Aventuras do Capitão Hatteras*, 1866); as profundezas da Terra (*Viagem ao Centro da Terra*, 1864); a Lua (*Da Terra à Lua*, 1865; À Volta da Lua, 1870); os fundos submarinos (*Vinte Mil Léguas Submarinas*, 1869-70). Surgem igualmente meios de transporte inusitados: o balão de ar quente, o projétil lunar ou o submarino. Depois, a série de aventuras ocupa-se mais de questões de natureza histórica, geográfica e sociopolítica: *Miguel Strogoff* (1876), *As Atribulações de um Chinês na China* (1879), *Matias Sandorf* (1885), *Norte contra Sul* (1887). A partir de 1887, Verne retoma, porém, temas anteriores em romances como *O Soberbo Orenoco* (1898), *A Invasão do Mar* (1905), *O Farol do Fim do Mundo* (póst. 1906), mas também escreve narrativas de tom mais paródico: *Fora dos Eixos* (1889) ou *O Testamento de um Excêntrico* (1899). Em contraponto, em certos textos finais, o otimismo inicial relativamente ao progresso científico e tecnológico torna-se mais sombrio. Citemos os exemplos de *Família Sem Nome* (1889), *A Ilha de H*élice (1895) ou *A Aldeia A*érea (1901). Apaixonado pela obra de Edgar Allan Poe, redige *A Esfinge dos Gelos* (1897) como continuação das *Aventuras de Arthur Gordon Pym*.

Perto da morte, J. Verne cria uma forte inimizade com Émile Zola e é devastado pela doença, escrevendo, porém, até ao último fôlego, sobrevindo a 24 de março de 1905. Contudo, ainda assiste a homenagens à sua obra, nomeadamente a adaptação do seu romance por Georges Méliès no filme *Viagem à Lua* (1902) ou a publicação, um ano mais tarde, do romance *O Submarino "Júlio Verne"* de Gustave Le Rouge. Algumas das obras deixadas inéditas, serão publicadas pelo filho, Michel Verne.

De acordo com os já citados Hamon e Roger-Vasselin (2000), podemos considerar que existe, nas *Viagens Extraordinárias*, uma inspiração fantástica, herdada do Romantismo. Assim, as jornadas por regiões inexploradas, como os polos ou o centro da Terra, apresentam abundantes cenas estranhas representadas nas numerosas ilustrações das edições Hetzel – criaturas quase de fantasia, como o homem invisível (*O Segredo de Wilhem Storitz* – póst. 1910), monstros como o da *Esfinge dos Gelos* (1897), fantasmas como em *As Índias Negras* (1877) e *O Castelo dos Cárpatos* (1892). No conjunto da sua obra, o autor questiona os limites do género que pratica, conjugando o romance de aventuras, a fantasia, o realismo, o humor e a sátira social (Hamon e Roger-Vasselin, 2000: 1382-1389).

Todavia, no geral, as narrativas vernianas revelam igualmente uma forte preocupação com a verosimilhança científica e técnica. Na base da sua invenção ficcional, recheada de reviravoltas e enigmas, encontra-se um trabalho árduo de documentação (leituras e experiência de viagens aos EUA, países nórdicos e mediterrânicos). Por um lado, o autor liga-se aos grandes romancistas coevos ao criar um universo coerente, onde várias personagens funcionam num ciclo organizado (nomeadamente, o do Capitão Nemo). Por outro, torna-se um autor emblemático para os leitores do século XX:

os surrealistas valorizam a beleza visionária das suas descrições; o poder poético das listas de animais, plantas ou objetos bizarros; ou ainda os aspetos anacrónicos do seu pensamento (o ódio ao ouro, por exemplo) (*cf*. Lemaître, 1994: 869-870).

Apesar da inspiração recolhida nas suas viagens marítimas, Jules Verne insere-se, sobretudo, na longa tradição da viagem imaginária. Porém, moderniza o género, graças às bases científicas sólidas que adquire através das suas leituras (por exemplo, em *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* [1872-73]; ou em *A Ilha Misteriosa* [1874-75]). O autor inventa vários meios de transporte visionários, embora partindo sempre da realidade e experiências científico-tecnológicas coevas: o submarino *Nautilus* do Capitão Nemo (1869-70 e 1874-75); o *Albatroz*, misto de helicóptero e dirigível, uma espécie de navio dos ares em *Robur, o Conquistador* (1886); o *Gigante de A*ço de *A Casa a Vapor*, locomotiva a vapor, em forma de um enorme elefante de aço que puxa uma espécie de comboio composto por dois imensos vagões à prova de bala montados, cada um, sobre quatro rodas de grande solidez e com lagartas para poder mover-se em qualquer tipo de terreno (1879-80).

Para além disso, Jules Verne é igualmente um cidadão atento aos acontecimentos sociais e políticos do seu tempo, os quais enriquecem a sua obra, que pode também ser considerada como um documento, ou espelho da sociedade. Exemplo disso é, nas *Vinte Mil Léguas Submarinas* e em *A Ilha Misteriosa*, a personagem do Capitão Nemo (nome falso cujo simbolismo deriva do seu significado latino: "Ninguém"), príncipe hindu, autoexilado no fundo dos mares devido à sua insubmissão perante a Inglaterra colonial, e que personifica a revolta contra o opressor e a defesa dos oprimidos.

A temática[3] da vastíssima obra verniana não poderia deixar de ser numerosa, embora predominem os temas da viagem e da geografia; da utopia e da distopia (numerosas cidades ideais, ou que, pelo contrário, se desmoronam, como a futurista Milliard City, em *A Ilha de Hélice*); da ciência e do progresso. Com efeito, segundo Hamon e Roger-Vasselin (2000: 1385):

> "Explorateur, colonisateur ou touriste, le héros vernien se caractérise par une envie d'arpenter la Terre, de connaître les lieux inexplorés, d'atteindre les pôles ou le centre de la Terre, de percevoir l'origine de l'univers ou sa fin. Il rêve d'enfermer le monde dans des limites bien marquées. Aussi éprouve-t-il un besoin et un véritable plaisir à dresser des cartes et à rédiger le récit de son voyage, s'appropriant l'univers dans une représentation écrite."

Desta forma, destaca-se uma literatura de viagens geográfica, de exploração de lugares desconhecidos, que combina vários níveis: viagem científica, viagem iniciática, viagem de prazer. O título aglutinador do grosso da obra verniana, *Viagens Extraordinárias*, liga-o à obra homérica, sendo que o Capitão Nemo evoca o nome falso que Ulisses dá a Polifemo ("Ninguém"). Os heróis vernianos são movidos pelo desejo de percorrer o mundo conhecido e desconhecido, completando as cartas geográficas.

3 *Cf. Thématique de l'œuvre de Jules Verne* (2018).

Como vimos, um dos objetivos da série é representar o Mundo inteiro sob a forma de romance geográfico e científico. Para isso, eles partem de explorações anteriores, reais ou imaginárias. A viagem geográfica predomina nos primeiros romances: *Cinco Semanas em Balão* (a busca das fontes do Nilo); o capitão Hatteras, por seu turno, decide atingir o Polo Norte; os filhos do Capitão Grant partem para reencontrarem o pai, acompanhados pelo geógrafo Paganel. A sua busca é pontuada por diversos cataclismos (avalanche, sismo, inundação), que, no entanto, contribuem para a prossecução da expedição.

Derivada da viagem geográfica, a viagem científica explora agora o mundo real, mas do qual só se tem conhecimento através da ciência livresca. Deste modo, a viagem constitui-se como fonte de aprendizagem dos recônditos ainda inexplorados do nosso Planeta. Por exemplo, em *Vinte Mil Léguas Submarinas*, a ictiologia conduz frequentemente a narrativa com as suas longas listas de múltiplos exemplares da fauna marinha observados agora no seu habitat natural. Tal como, na *Viagem ao Centro da Terra*, o olhar curioso e ávido de saber se detém nas áreas da mineralogia e da paleontologia.

A considerar, igualmente, a viagem iniciática como exaltação da capacidade de superação humana na conquista de inexploradas regiões míticas: as fontes do Nilo, os polos e o centro da Terra, ou mesmo a Lua. De acordo com Simone Vierne (Vierne, 1973), a viagem iniciática manifesta-se na obra verniana em vários graus. Assim, a autora considera como viagem iniciática do 1º grau aquela que configura a demanda e a viagem de exploração (exemplos: *Viagem ao Centro da Terra*, *Cinco Semanas em Balão*, *Viagens e Aventuras do Capitão Hatteras*, *Da Terra à Lua*, *À Volta da Lua*, *Os Filhos do Capitão Grant* – demanda do pai –, *O Soberbo Orenoco* – demanda do pai e da sexualidade de Jean de Kermor, que, afinal, é uma mulher). Porém, a busca do passado pode tornar-se uma introspeção, como em *A Jangada* (1881). Por outro lado, recorde-se que o tema do rio – símbolo da vida – é muito importante na obra de J. Verne como condutor da demanda, transformando os romances de aventura em narrativas de formação, de aprendizagem da vida e busca da felicidade. Simone Vierne inclui no grupo de obras que designa como viagens de iniciação do 2º grau (ou heroica) aquelas em que o herói está investido de uma luta e não de uma demanda, como *Miguel Strogoff*. Por último, a autora considera a viagem iniciática do 3º grau (ou superior), como a que surge em *A Ilha Misteriosa*, onde as personagens julgam estarem em contacto com o sagrado, uma entidade divina escondida na ilha. No entanto, a revelação final será a humanidade do seu protetor – o Capitão Nemo!

Por último, existe ainda a viagem de prazer. Com efeito, no final dos anos 90 do século XIX, o Planeta está praticamente todo descoberto. Então, Verne vira-se para as viagens de prazer, organizadas por agências especializadas, como em *Clovis Dardentor* (1896), que retoma a trama da peça *A viagem do senhor Perrichon*, de Eugène Labiche.

Para além da viagem, como sabemos, também a temática da ciência e do progresso está constantemente presente nas obras de Verne, seja através da vulgariza-

ção do saber da época, seja antecipando criativamente o futuro (submarino, projétil lunar, avião, helicóptero, etc.). Nas narrativas vernianas, surgem, sobretudo, as ciências no plural: Geografia, Astronomia, Cartografia, Geodesia, Ciências Naturais (fauna, flora, mineralogia). Contudo, a formação do escritor é literária e não científica. A sua curiosidade leva-o a ler, principalmente, obras de vulgarização. Desta forma, as suas máquinas, na esteira de Leonardo da Vinci, apesar da sua tecnicidade verosímil, são, sobretudo, criações imaginárias, concebidas apenas como meio de transporte através do mundo e do espaço-tempo dos seus inventores, sábios e engenheiros, que se tornam figuras emblemáticas da obra verniana, representantes do progresso e do domínio do globo terrestre e da natureza.

Como já referimos, a imaginação de Jules Verne parece não conhecer limites e, em conjugação com os seus aturados estudos, leva-o a algumas extraordinárias antecipações. Vejamos alguns exemplos. Em *Viagens e Aventuras do Capitão Hatteras*, Verne calcula o Polo Norte na latitude 83° 35' N, não muito diferente da real, a que chegará o explorador norte-americano Robert Edwin Peary, em 1909: 87° 45' N. No romance *Robur, o Conquistador*, o escritor imagina o *Albatroz*, um veículo voador mais pesado que o ar, misto de navio, dirigível e helicóptero. Ora, o 1º voo oficial acontecerá em 1906, com o *14-Bis* de Santos Dumond; e, no ano seguinte, ocorrerá o 1º voo bem-sucedido com um helicóptero, em França, com Paul Cornu. Nas obras *Da Terra à Lua* e *À volta da Lua*, o módulo lunar imaginado por Verne é lançado por um canhão capaz de lhe dar a velocidade suficiente para vencer a gravidade, evocando-nos a 1ª viagem à Lua norte-americana realizada em 1969 pela *Apollo 11*. Jules Verne antecipa, igualmente, o lançamento de um satélite artificial (*Os Quinhentos Milhões da Begum*, 1879), algo que só virá a acontecer em 1957, com a colocação em órbita pela URSS do 1º satélite artificial da Terra, o *Sputnik*. Todavia, a lista de antecipações tecnológicas vernianas continua. Na obra *O Dia de um Jornalista Americano em 2889* (1889), os Verne (Michel e Jules) descrevem o "fonotelefoto", um sistema de comunicação interpessoal à distância que transmite as imagens por espelhos ligados por fios, tecnologia que pode ser comparada à atual videoconferência. Nessa mesma obra, surgem ainda os noticiários falados, como na rádio ou televisão; a passagem da esperança de vida dos 37 para os 68 anos; o controlo de natalidade na China; a preparação de comida assética enviada para casa; os anúncios projetados nas nuvens; um aparelho semelhante à calculadora moderna; a guerra química e biológica; etc.. No romance *A Ilha de Hélice*, para além dos audiolivros, Verne antecipa o uso da corrente elétrica para transmissão de dados e informações, vozes e imagens, algo semelhante às aplicações multimédia e à Internet. Em *Paris no século XX* (romance escrito por volta de 1863, mas apenas publicado em 1994), o autor descreve instrumentos semelhantes a grandes pianos, mas que funcionam como espantosas calculadoras ou, mesmo, computadores; e também uma espécie de telégrafo que integra uma rede global de comunicação, algo semelhante à Internet. Nas suas obras, Verne também

antecipa tecnologias bélicas, como já vimos. Podemos acrescentar outros exemplos: em *Vinte Mil Léguas Submarinas*, ele descreve uma arma que lança projéteis carregados com eletricidade estática, cujo funcionamento parece muito semelhante ao atual *taser.* Em *A Casa a Vapor*, o autor antecipa, como dissemos acima, o tanque de guerra. Finalmente, refira-se, no romance *Em Frente da Bandeira* (1896), uma arma terrível, criada por um cientista louco, que, infelizmente, evoca o poder destruidor da bomba atómica[4].

Quanto ao estilo deste prolífico escritor, amante dos grandes mestres do seu tempo, ele caracteriza-se pela assimilação de uma multiplicidade de discursos exteriores (documentos científicos, cartas geográficas, narrativas de viagens, jornais, textos literários), os quais podem surgir em citação ou reescritos, ou, então, reproduzidos através da imitação, do pastiche e da paródia (*cf.* Hamon e Roger-Vasselin, 2000: 1384). Contudo, a sua escrita revela igualmente um espírito humorístico, como em *A Ilha de Hélice*, e uma grande sensibilidade poética. Apenas um exemplo desta última, retirado de *Vingt Mille Lieues Sous les Mers*, a propósito do êxtase provocado no Professor Aronnax pela beleza do reino de coral observado no seu habitat submarino com a ajuda dos aparelhos elétricos:

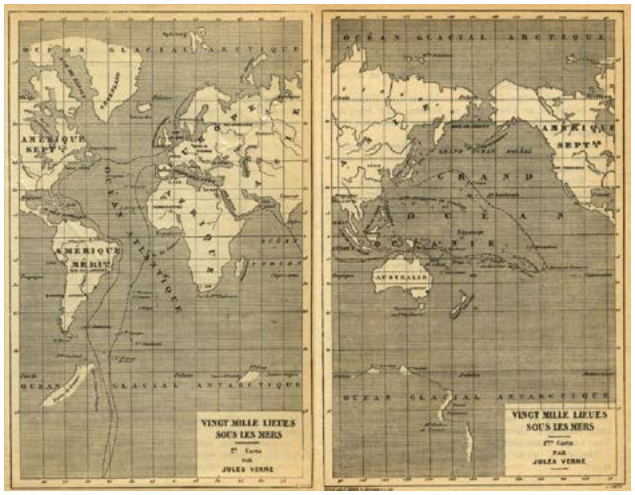
> "La lumière produisait mille effets charmants en se jouant au milieu de ces ramures si vivement colorées. Il me semblait voir ces tubes membraneux et cylindriques trembler sous l'ondulation des eaux. J'étais tenté de cueillir leurs fraîches corolles ornées de délicats tentacules, les unes nouvellement épanouies, les autres naissant à peine, pendant que de légers poissons, aux rapides nageoires, les effleuraient en passant comme des volées d'oiseaux. Mais, si ma main s'approchait de ces fleurs vivantes, de ces sensitives animées, aussitôt l'alerte se mettait dans la colonie. Les corolles blanches rentraient dans leurs étuis rouges, les fleurs s'évanouissaient sous mes regards, et le buisson se changeait en un bloc de mamelons pierreux.
>
> […] La lumière de nos serpentins produisait parfois des effets magiques, en s'accrochant aux rugueuses aspérités de ces arceaux naturels et aux pendentifs disposés comme des lustres, qu'elle piquait de pointes de feu. Entre les arbrisseaux coralliens, j'observai d'autres polypes non moins curieux, des mélites, des iris aux ramifications articulées, puis quelques touffes de corallines, les unes vertes, les autres rouges, véritables algues encroûtées dans leurs sels calcaires, que les naturalistes, après longues discussions, ont définitivement rangées dans le règne végétal." (Verne, 2017: 286-287).

Perdoe-se-nos esta longa citação, que nos permitirá, justamente, concentrarmo--nos agora na extraordinária odisseia submarina empreendida, em 1867-68, pelo Capitão Nemo e os seus hóspedes forçados a bordo do magnífico *Nautilus*.

4 *Cf. 18 previsões de Júlio Verne que se tornaram reais* (2011).

Partilhando a paixão da sua mais célebre personagem, o Capitão Nemo – que exclama a dado passo: "Oui! je l'aime! La mer est tout […]. Elle n'est que mouvement et amour; c'est l'infini vivant" (Verne, 2017: 125) –, Jules Verne atribui ao mar diferentes funções: ele tanto é provedor da subsistência, como meio de iniciação, como ainda teatro de batalhas sangrentas; mas o mar é igualmente uma entidade ambivalente, capaz de levar as personagens a bom porto ou, pelo contrário, de induzi-las em erro e tomar um continente por outro. Note-se que, sendo "la mer" um vocábulo do género feminino em francês e homófono de "la mère" – a mãe –, as funções acima enunciadas são muito evidentes para o leitor francófono conhecedor dos estereótipos de género oitocentistas.

Em 1867, Verne viaja com o irmão Paul até aos Estados-Unidos a bordo do *Great-Eastern*, navio construído para a colocação do cabo telefónico transoceânico. No regresso, o autor inicia a criação do romance *Vinte Mil Léguas Submarinas*, grande parte do qual foi escrita no seu "gabinete flutuante", isto é, a bordo do barco *Saint-Michel (I)*.



Figuras 2 e 3: O *Nautilus* e a sua rota de 20.000 léguas submarinas.

Vinte Mil Léguas Submarinas é um romance de aventuras, composto por duas partes (24 e 23 capítulos respetivamente). Trata-se do 6º título da série das *Viagens Extraordinárias*, difundido tanto em folhetim, no *Magasin Illustré d'Éducation et de Récréation* entre 20 de março de 1869 e 20 de junho de 1870, como em dois vol. in-18 respetivamente em outubro de 1869 e junho de 1870, nas Edições Hetzel. Contudo, a grande edição in-8, encadernada e ilustrada com 111 desenhos de Riou e Neuville, surgiu apenas em novembro de 1871, devido à guerra franco-prussiana e à situação conturbada da Comuna de Paris. Desde a sua publicação, esta narrativa tem sido considerada uma das obras-primas de Jules Verne e da literatura de imaginação mito-científica. Durante a vida do autor, foram vendidos 50 000 exemplares in-18, colocando este romance no

3º lugar dos *best-sellers* vernianos. Ademais, é o 5º livro mais traduzido no mundo e o 2º de um escritor francês (em 174 línguas, tal como *Alice no País das Maravilhas* [Lewis Carroll], e depois de *A Bíblia*, *O Principezinho* [Antoine de Saint-Exupéry], *As Aventuras de Pinóquio* [Carlo Collodi] e *Viagem do Peregrino* [John Bunyan][5]).

A história do romance *Vinte Mil Léguas Submarinas* pode resumir-se da seguinte forma: em 1866, surge supostamente um animal monstruoso, avistado em vários pontos dos diferentes oceanos. Tratar-se-ia, de acordo com vários relatos, de uma criatura fusiforme, fosforescente e extraordinariamente veloz, apontada como responsável por numerosos naufrágios, devido à sua força colossal, capaz de destruir todo o tipo de navios, de madeira ou aço. O Professor Pierre Aronnax, reputado naturalista do Museu Nacional de História Natural de Paris, coloca a hipótese de se tratar de um gigantesco narval. O suposto monstro constitui uma ameaça terrível para todos os mares, e as companhias de seguros pretendem cobrar preços exorbitantes enquanto a criatura não for eliminada.

Sob a responsabilidade do Comandante Farragut, prepara-se, então, uma caçada a bordo da fragata da marinha americana *Abraham Lincoln*. O Professor Aronnax, encontrando-se em Nova Iorque na altura, é convidado pelo governo norte-americano a integrar esta expedição, o que ele faz com gosto, acompanhado do seu fiel criado flamengo, Conseil. Já a bordo, encontram Ned Land, hábil arpoador quebequense.

Depois de vários meses de navegação, finalmente, dá-se o confronto com o monstro. A fragata sofre danos consideráveis, e os nossos três heróis caem ao mar. Após uma noite à deriva e prestes a sucumbir, os náufragos são recolhidos pela tripulação de uma estranha máquina submergível feita de chapa de aço, muito avançada tecnologicamente em relação à sua época, e que era, afinal, o famigerado "monstro marinho". Os três homens, recebidos a bordo com todas as comodidades depois de algumas horas de angustioso cárcere, tornam-se, no entanto, cativos do Capitão Nemo para o resto das suas vidas, visto que, se pretenderem abandonar este navio incomparável, serão mortos impiedosamente.

Não obstante, o Professor Aronnax encontra no Capitão um homem de brilhante espírito científico, engenheiro, que lhe revela os segredos do *Nautilus* e dos Sete Mares. Esta narrativa romanesca torna-se, assim, a relação, redigida pelo naturalista francês à maneira dos diários de bordo, da "volta ao mundo submarino" na companhia do flamengo Conseil e do canadiano Ned Land, como ele prisioneiros do Capitão Nemo e da sua estranha tripulação.

Iniciada esta extraordinária viagem de exploração no fundo dos mares às 12 horas do 8 de novembro de 1867 (Verne, 2017: 159), sucedem-se, meses de errâncias fabulosas. Para além do deslumbramento proporcionado pela contemplação das paisagens submarinas e seus habitantes através da janela do salão do *Nautilus*, as personagens vivem extraordinárias aventuras: descobrem tesouros afundados, a Atlântida, destroços de antigos navios, as ilhas do Pacífico, a banquisa do Polo Sul; caçam em florestas

5 *Cf.* https://espritfreelance.com/2018/02/20/les-15-livres-les-plus-traduits/.

subaquáticas, combatem polvos gigantes; travam batalhas navais contra Inglaterra. Ao final de dez meses, os três heróis sobrevivem a um terrível "maelström" (vórtice marinho), evadem-se e dão à costa da Noruega. Contudo, o destino do *Nautilus* e do Capitão Nemo, bem como a sua verdadeira identidade, permanecem um enigma[6].

As personagens deste romance são fascinantes, tanto para o público-alvo da época como para o leitor dos nossos tempos. Pierre Aronnax, homem na casa dos quarenta anos, médico e naturalista, exerce atualmente o cargo de professor substituto no Museu Nacional de História Natural de Paris e é o narrador da história. Especialista de mineralogia, botânica e zoologia, o seu olhar mostra-se sempre informado e curioso, sendo ele o responsável pelas numerosas e longas digressões de caráter científico presentes no romance, juntamente com o Capitão Nemo, para gáudio de certos leitores e desespero de muitos outros… Autor de um conceituado tratado intitulado *Os Mistérios dos Grandes Fundos Submarinos*, ele mostra o seu vasto conhecimento em ictiologia, com o apoio do fiel Conseil. Através dos doutos diálogos das personagens, Verne revela o seu domínio perfeito do vocabulário específico associado aos estudos oceanográficos, caracterizando-se as suas descrições pela enumeração enciclopédica.

O Capitão Nemo é uma personagem emblemática do romance. O comandante do *Nautilus*[7], apesar da sua inteligência fora do comum, revela um caráter frio, distante e misantropo. São razões pessoais que o levam a odiar a raça humana. Segundo ele, a felicidade só pode ser encontrada no mar, que lhe fornece alimento e tudo de que necessita, assim como energia e múltiplos motivos de maravilhamento. O *Nautilus* é um assombroso feito científico-tecnológico concebido e realizado por ele e numerosos amigos e colegas engenheiros. Exilando-se da vida terrestre, corroída pelos vícios e ódios humanos, o Capitão Nemo e a sua tripulação veem no submarino uma libertação que lhes permite viver de acordo com os seus princípios. No final do romance, o seu destino permanece um mistério.

Conseil é o fiel e habilidoso criado do Professor Aronnax. Flamengo de trinta anos, revela um temperamento impassível, solícito, habilitado para qualquer trabalho. O seu grande prazer consiste na memorização da classificação das espécies, embora não consiga reconhecê-las ao vivo.

Por seu turno, o quebequense Ned Land é um colosso colérico, arpoador da fragata *Abraham Lincoln* da marinha americana, mestre na caça à baleia, tanto como na efabulação. No entanto, os seus conhecimentos de natureza prática constituem um

6 O estranho Capitão Nemo, conforme será revelado anos mais tarde no romance *A Ilha Misteriosa*, é, na verdade, um príncipe hindu insurreto contra o imperialismo inglês e em rutura com a totalidade da Humanidade e do mundo terrestre, retirando toda a sua subsistência dos recursos proporcionados exclusivamente pelos oceanos.

7 Simone Vierne nota que, apesar de ser um aparelho mecânico, o *Nautilus* é igualmente mitológico. O seu nome provém dos argonautas, animais também chamados náutilos [*cf.* Verne, 2017: 300-302]. Mas faz sobretudo referência a Jonas, personagem bíblica, pois ele é como uma baleia mítica, monstro sagrado, salvador e destruidor, assim como "arca santa", como diz o narrador [*cf*. Verne, 2017: 89; 268] (*cf.* Vierne, 1977 – *apud Thématique de l'œuvre de Jules Verne*, 2018: 7).

excelente complemento ao saber teórico de Aronnax. Dos três hóspedes inesperados, ele é o menos conformado com a vida a bordo do submarino e, sobretudo, com a comida, da qual estão ausentes todos os produtos de origem terrestre, procurando constantemente um modo de fuga a esta privação perpétua da liberdade de regressar ao mundo social dos continentes.

A temática deste romance combina várias questões. Por um lado, a antecipação de uma tecnologia revolucionária, em que a energia elétrica substituiria a energia a vapor, que permitiria o estudo direto do mundo submarino. Por outro, a personagem misteriosa de Nemo conjuga o seu isolamento da sociedade e inusitado refúgio nas profundezas dos oceanos com o seu desejo de conquista (nomeadamente quando desfralda a sua bandeira ao desembarcar no Polo Sul), mas é igualmente movido por uma condenável ânsia de destruição dos seus inimigos. Em oposição, verifica-se o constante desejo de liberdade do canadiano Ned Land. Contudo, esta obra é, sobretudo, uma narrativa iniciática, na qual as personagens transpõem o limiar do desconhecido, aqui o fundo dos oceanos. Alicerçada nos conhecimentos científicos da sua época, ela revela, contudo, a prodigiosa imaginação do autor ao antecipar a possibilidade de exploração do mundo submarino. Para além disso, descreve-se a passagem do *Nautilus* sob o canal do Suez antes da sua abertura oficial, assim como sob a Antártida, antes de abordar o continente do Polo Sul. Ao longo do romance, J. Verne fornece ainda alguns descritivos precisos nas áreas da Oceanografia, da Biologia Marinha e da Ictiologia. Ademais, no início do século XXI, a hipótese catastrófica de as medusas virem a substituir os peixes e mamíferos nos oceanos é, infelizmente, bem mais real do que J. Verne poderia ter imaginado.

Um dos aspetos mais curiosos do romance é, como já referimos, a antecipação, a partir da tecnologia coeva, de uma máquina submergível capaz de realizar o périplo dos oceanos. Batizado em homenagem ao *Nautilus*, criado em 1797 pelo engenheiro americano Robert Fulton, o submarino de J. Verne move-se a eletricidade, produzida pela utilização do sódio que o Capitão Nemo retira do mar! Contudo, o primeiro submarino realmente operacional, o *Narval*, concebido por Maxime Laubeuf, surge apenas em 1899 e utiliza uma propulsão mista de máquina a vapor e eletricidade. Em 1954, o primeiro submarino nuclear é batizado *USS Nautilus* (SSN-571). Por outro lado, quanto à antecipação da tecnologia que diz respeito ao não menos espantoso escafandro autónomo do Capitão Nemo e à caça submarina, J. Verne cita os nomes de Benoît Rouquayrol, Auguste Denayrouze, Heinrich Daniel Ruhmkorff, Cowper Phipps Coles (que ele designa Philippe Coles)[8].

Para concluir, importa referir que as *Vinte Mil Léguas Submarinas* constituem a 2ª obra de uma trilogia iniciada com *Os Filhos do Capitão Grant* (1867-68) e concluída com *A Ilha Misteriosa* (1874-75). Neste último romance, são dadas as respostas deixadas em suspenso nos dois anteriores, nomeadamente quanto ao destino do con-

8 *Cf.* Vingt mille lieues sous les mers. (2019). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*.

denado Ayrton (*Os Filhos…*) e do Capitão Nemo, cuja verdadeira identidade é enfim revelada: príncipe hindu escorraçado da sua pátria pelos Ingleses e agora o Deus invisível da *Ilha Misteriosa*. Gostaríamos de terminar com as seguintes afirmações de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, que sintetizam bem a importância de J. Verne no contexto da literatura universal:

> "Mais do que mágico ou adivinho, ou até, no entender de alguns, um dos fundadores da antecipação científica, Jules Verne era simplesmente um homem do seu tempo, extremamente sensível e curioso sobre a riqueza das descobertas científicas, das quais se informava criteriosamente, com uma atenção constante e meticulosa; um homem apaixonado pelo mar e pelas viagens, um romancista fascinado pela aventura, pela intriga, pelo mistério, um trabalhador infatigável, atrelado quotidianamente à tarefa de integrar nos seus romances as conquistas e as descobertas dos sábios da sua época, prolongando-as com profusas extrapolações; um criador que não entrava em concorrência com a ciência, mas que sabia como fazer irradiar a sua poesia poderosa e, por vezes, terrível, elevando-a a mitos fascinantes, e que, à escuta de um mundo em plena transformação pela velocidade dos transportes, pelo caminho-de-ferro e pelos transatlânticos, pela aceleração do tempo, pressente aventuras em que o homem e a máquina irão formar um par com um destino fabuloso." (Oliveira, 2017: 485)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

18 previsões de Júlio Verne que se tornaram reais. (2011, junho 21). *Blog JVernePt*. http://jvernept.blogspot.com/2011/06/. (data de consulta: fevereiro de 2019).

ANGELIER, François (2006). *Dictionnaire Jules Verne*. *Entourage, personnages, lieux,* œuvres. Paris: Pygmalion.

BARTHES, Roland (1957). " 'Nautilus' et 'Bateau ivre' " *in Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 75-77.

BOIA, Lucian (2005). *Jules Verne: les paradoxes d'un mythe*. Paris: Belles Lettres.

CHELEBOURG, Christian (1990). "Préface" *in* Jules Verne. *Vingt Mille Lieues sous les Mers*. Paris: Librairie Générale Française, pp. 7-30.

COMPÈRE, Daniel (1991). *Jules Verne écrivain*. Paris: Droz.

COMPÈRE, Daniel (1996). *Jules Verne. Parcours d'une œuvre*. Amiens: Encrage.

DUMAS, Olivier (2000). *Voyage à travers Jules Verne*. Montréal: Stanké.

DUPUY, Lionel (2009). *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages Ex-*

traordinaires de Jules Verne: Le Superbe Orénoque (1898). Tese de Doutoramento em Geografia, Universidade de Pau e dos Pays de l'Adour http://jules-verne.pagesperso--orange.fr/These_Lionel_Dupuy.pdf (data de consulta: fevereiro de 2019).

FABRE, Michel (2004). *Le problème et l'épreuve. Formation et modernité chez Jules Verne*. Paris: Éditions de L'Harmattan.

GITON, Céline (2011). *Jules Verne, le bestiaire extraordinaire*. Bordeaux: Le Castor Astral.

HAMON, Philippe e ROGER-VASSELIN, Denis (dir.) (2000). "Verne" *in Le Robert des Grands Écrivains de Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, pp. 1382-1389.

LEMAÎTRE, Henri (dir.) (1994). "Verne, Jules" *in Dictionnaire Bordas de Littérature Française*. Paris: Bordas, pp. 869-870.

Jules Verne (1998). Paris: Hachette Livre Multimédia (CD-ROM).

"Jules Verne" *in* Jules Verne (2017). *Vingt Mille Lieues sous les Mers. Paris: Librairie Générale Française*, pp. 599-606.

Jules Verne et le "Roman Scientifique de son Temps". Bibliographie sélective (2015). Bibliothèque nationale de France direction des collections département Littérature et art http://www.bnf.fr/documents/biblio_verne.pdf (data de consulta: janeiro de 2019).

MINERVA, Nadia (1996). *Jules Verne aux confins de l'utopie*. Paris: Éditions de L'Harmattan.

OLIVEIRA, Carlos C. M. de (2017). "As Viagens Extraordinárias de Jules Verne e as Vinte Mil Léguas Submarinas" *in* Jules Verne, *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, pp. 485-498.

RAYMOND, François e VIERNE, Simone (dir.) (1979). *Jules Verne et les Sciences Humaines*. Actes d'un Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Union Générale d'Éditions.

SERRES, Michel (1974). *Jouvences sur Jules Verne*. Paris: Éditions de Minuit.

Thématique de l'œuvre de Jules Verne. (2018, março 18). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Th%C3%A9matique_de_l%27%C5%93uvre_de_Jules_Verne&oldid=146571639. (data de consulta: janeiro de 2019).

VERNE, Jules (2014). *L'Île Mystérieuse*. Paris: Elcy Éditions, II vols.

VERNE, Jules (2014). *Vingt Mille Lieues sous les Mers*. Paris: Elcy Éditions, II vols.

VERNE, Jules (2017). *Vingt Mille Lieues sous les Mers*. Paris: Librairie Générale Française.

VERNE, Jules (2017). *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Trad. de Carlos C. M. de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

VIERNE, Simone (1973). *Jules Verne et le roman initiatique*. Paris: Les Éditions du Sirac.

VIERNE, Simone (1977). "Introduction" *in* Jules Verne, *Vingt Mille Lieues Sous Les Mers*. Paris: Garnier-Flammarion.

Vingt mille lieues sous les mers. (2019, janeiro 10). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Vingt_mille_lieues_sous_les_mers&oldid=155686937. (data de consulta: janeiro de 2019).

FONTES DAS IMAGENS:

Figura 1:

http://loveread.ec/read_book.php?id=69522&p=110 (data de consulta: fevereiro de 2019).

Figura 2 e 3:

https://en.wikipedia.org/wiki/Twenty_Thousand_Leagues_Under_the_Sea#/media/File:Nautilus_Neuville.JPG.

e

https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinte_Mil_L%C3%A9guas_Submarinas#/media/File:Nautilus_route_montage.jpg (data de consulta: fevereiro de 2019).

REDES, VOZES E RENDAS: JORNALISMO CULTURAL E ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO COMO INSTRUMENTOS DE DIVULGAÇÃO, DESENVOLVIMENTO E VISIBILIDADE DAS PRODUÇÕES DAS RENDEIRAS DA PARAÍBA

Ingrid Fechine
Elissama Barreto
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: Este artigo tem como objetivo registrar ar os resultados do projeto de extensão, intitulado "Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumentos de divulgação, desenvolvimento e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba", vem se desenvolvendo desde 2013 e está inscrito na área de Comunicação na Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). O objetivo é divulgar e dar visibilidade aos produtos artesanais das rendeiras da Paraíba, com a implantação de uma assessoria de comunicação nas Associações consideradas polos de produção da Renda Renascença na Paraíba. O "Redes, Vozes e Rendas" vem alcançando resultados com a capacitação das rendeiras, envolvimento de alunos e professores da UEPB e outras instituições de ensino, além de ampla divulgação nacional e internacional. Como base teórica: Assessoria de Comunicação (KUNSCH, 2003), Jornalismo cultural (PIZA, 2011) e rendeiras e arte da renda (FECHINE, 2010). Enfatiza-se que este projeto de extensão está apoiado nas atividades do Grupo de Pesquisa "Comunicação, Memória e Cultura Popular", cadastrado junto ao CNPq. Como resultados foram confeccionados folders, boletim informativo e website, bem como a realização do evento "Redes, Vozes e Rendas", que em 2017 teve sua edição franco-brasileira. Amplia-se o campo de atuação jornalística, com a produção de mídias que visem a cultura, a memória e o desenvolvimento das atividades artesanais.

Palavras-chave: Jornalismo Cultural. Assessoria de Comunicação. Rendeiras da Paraíba.

Abstract: This article aims to record the results of the extension project titled "Hammocks, Voices and Laces: Cultural Journalism and Communication Advisory as instruments for dissemination, development and visibility of the productions of lacemakers of Paraíba. " It has been being developed since 2013 and is registered in the Communication area at the pro-rectory of extension from the Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). The goal is to disseminate and give visibility to the handmade products of the lace makers from Paraiba, with the implementation of a communication advisory in the associations considered the production poles of the Lace Renaissance in Paraíba. The "Hammocks, Voices and Laces" has been achieving results with the training of the lace makers, involvement of students and professors from UEPB and other educational institutions, as well as great national and international dissemination. As a theoretical basis: Communication Advisory (KUNSCH, 2003), Cultural Journalism (PIZA, 2011) and Lace Makers and Lace Art (FECHINE, 2010). It is emphasized that this extension project is supported by the activities of the research group "Communication, Memory and Popular Culture", registered with CNPq. As a result, brochures, newsletters and websites were made, as well as the realization of the "Hammocks, Voices and Laces" event, which in 2017 had its Franco-Brazilian edition. The field of journalistic activity is broadened, with the production of media that aim at culture, memory and the development of handmade activities.

Keywords: Cultural Journalism. Communication Advisory. The Lace Makers from Paraíba.

1. INTRODUÇÃO

O artigo se configura como uma comunicação sobre o projeto de extensão "Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumentos de divulgação, desenvolvimento e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba", desenvolvido no âmbito da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), com o apoio do Grupo de Pesquisa "Comunicação, Memória e Cultura Popular" (CNPq/UEPB) na área de comunicação e artes. O projeto "Redes, Vozes e Rendas" que vem sendo desenvolvido desde 2013, busca ampliar o campo de atuação jornalística, com a produção de mídias que possam colaborar com a cultura, a memória, a economia e o desenvolvimento regional das atividades das rendeiras.

O projeto tem como objetivo divulgar e dar visibilidade aos produtos artesanais das rendeiras da Paraíba, especificamente, do Cariri paraibano com a implantação de uma assessoria de comunicação nas Associações. Assim, atende as Associações consideradas polos de produção da Renda Renascença na Paraíba: Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano (ARRRCP); Associação dos Artesãos de Monteiro (ASSOAM); Associação Comunitária das Mulheres Produtoras de Camalaú (ASCAMP); Associação dos Artesãos de São João do Tigre (ASSOARTI); Associação de Desenvolvimento dos Artesãos de São Sebastião do Umbuzeiro (ADEART); Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano (ARRCP). Existem cerca de 600 mulheres associadas que trabalham na atividade da renda no Cariri paraibano, além das que produzem para atravessadores.

O trabalho com as rendeiras iniciou com os estudos desenvolvidos no mestrado (FECHINE, 2004) e no doutorado (FECHINE, 2010). Neles, se constatou a necessidade de uma ação mais eficaz na comunidade que possibilitasse a divulgação dos produtos e a valorização da arte da renda, bem como o estímulo ao desenvolvimento sustentável da região do Cariri e às práticas de suas culturas populares.

Para oportunizar o "Redes, Vozes e Rendas", busca-se com as práticas de assessoria de comunicação, engajar universidade e comunidade, inserindo os conhecimentos acadêmico-científicos numa ação voluntária e de assistência para com a sociedade, de modo a se praticar, também, as competências próprias dos profissionais da Comunicação e o uso das tecnologias, visando contribuir para o fortalecimento do desenvolvimento regional, a partir das artes populares.

Como critérios metodológicos, apresenta-se a relação entre universidade e comunidade, através das atividades de assessoria de comunicação, jornalismo cultural em torno da arte da renda. Como forma de coletar informações para desenvolver as atividades, discriminam-se as seguintes ações: - Estudo da bibliografia específica e reuniões para reflexão teórica e prática do projeto. Essa fase foi marcada pelas leituras sobre: cultura e consumo (CANCLINI, 1998); rendas e rendeiras (FECHINE, 2004, 2010); cibercultura (LÉVY, 1999); Jornalismo cultural (PIZA, 2011); assessoria de comu-

nicação (KUNSCH, 2003); - Reconhecer o campo estudado: visitas técnicas aos municípios do Cariri paraibano a serem atingidos (Monteiro, Camalaú, Zabelê, São Sebastião do Umbuzeiro, São João do Tigre). Nesta etapa, utilizou-se o método etnográfico (LÉVI-STRAUSS, 1996), cumprindo um roteiro apoiado em diários de pesquisa de campo, entrevistas semiestruturadas e gravadas em áudio e vídeo junto às rendeiras da Renda Renascença. Esse conteúdo serviu para a produção dos folders (material impresso contendo informações básicas das associações), do boletim informativo (impresso e online, conteúdo informativo sobre o projeto de extensão) e do website das rendeiras (enfatizando produções das rendeiras, com variedade de informações e imagens), bem como a promoção das reuniões.

Nesse sentido, o artigo se delineia na apresentação do projeto "Redes, Vozes e Rendas", sua importância social, acadêmica e científica, além da descrição dos produtos e resultados desenvolvidos no âmbito da Universidade e comunidade de rendeiras.

2. UNIVERSIDADE EM COMUNICA(AÇÃO): RESULTADOS E CONTRIBUIÇÕES DO PROJETO NA COMUNIDADE

A aplicação das mídias junto às rendeiras se faz através da interligação entre universidade e comunidade, propiciando uma infraestrutura intelectual e tecnológica para que as rendeiras da Paraíba, especialmente, as localizadas no Cariri paraibano possam ampliar seus olhares comerciais e suas competências. Ao lado disto, divulgar seus produtos artístico-culturais e potencializar, cada vez mais, o desenvolvimento de sua região, a partir das transformações e melhorias ocorridas no interior de sua comunidade. Nesse contexto, elas poderão ir além do local, movendo-se, desterritorializando-se e se (re)construindo como artesãs, construtoras de uma arte popular e da cultura nordestina.

A Paraíba é carente de propostas que visem à valorização cultural e identitária de nosso povo que, assim como as rendeiras da Paraíba, necessitam de incentivo, divulgação e valorização da cultura e do artesanato regionais.

A carência de estudos e práticas sobre esta temática nos coloca no desafio de investigá-la. Trabalhar com o artesanato é entender que esta área, "[...] pode ser um campo propício para se ensaiar formas de socialização, e para se enfrentar de modo firme o que deve morrer, o que pode ser recuperado através da sua transformação e o que deve ser inventado para se edificar uma nova cultura" (CANCLINI, 1998, p.144).

Com o "Redes, Vozes e Rendas" a comunidade ganhou novas perspectivas. Foram desenvolvidos folders, boletim informativo impresso do projeto, como também, um ambiente de comunicação virtual para as rendeiras, projetando suas produções ao mundo cibernético, sob o endereço eletrônico http://www.rendarenascenca.com/. Com essas ações, há uma divulgação e valorização cultural, ao mesmo tempo

que, qualifica, na teoria e na prática, os alunos de jornalismo envolvidos, ampliando as suas experiências acadêmicas, científicas e sociais, especialmente, no fazer jornalístico, como: produção, redação, fotografia e planejamento gráfico. Outro ponto a se destacar são os cursos de capacitação realizados com as rendeiras e toda interação em meio a comunidade, através dos alunos e professores do projeto, rendeiras e parceiros, a exemplo do Centro de Ciências Humanas e Exatas (Campus VI da UEPB), do Centro de Arte e Cultura Zabé da Loca e da Rádio Monteiro FM, contribuindo para a divulgação das ações do projeto na cidade de Monteiro.

As ações deste projeto de extensão seguem com reuniões para leituras e discussões em torno das teorias (cultura, arte, rendeiras, jornalismo cultural, cibercultura e assessoria de comunicação) que servem de base para a construção das atividades práticas. Quanto à metodologia, reflete-se as ações realizadas na comunidade de rendeiras do Cariri Paraibano e coleta de material (em média 100 fotos e 1 hora e 30 minutos de gravação de depoimentos das rendeiras, a cada ano investigado). **C**erca de 30 rendeiras de associações estão sendo beneficiadas com as ações da pesquisa.

A comunidade, também, se encontra integrada ao projeto, inclusive, em decorrência da realização do evento “Redes, Vozes e Rendas”. Estas atividades vêm proporcionando envolvimento entre academia e comunidade.

Quanto à pesquisa divulgada na Rádio Monteiro FM, através do Programa da Monteiro, com a participação da Coordenadora Geral do projeto e dos alunos envolvidos, destaca-se a repercussão acerca da importância de se produzir Renda Renascença para o desenvolvimento regional. Esse momento na comunidade estimulou os debates acadêmicos em termos teóricos e práticos, e a divulgação das novas formas de se estudar o saber popular, apontando realidades, perspectivas e olhares outros sobre o tema.

Outro ponto, está no fato da divulgação do projeto de extensão e do trabalho das rendeiras com a distribuição e lançamento da proposta a nível internacional, em Portugal, na França e na Espanha. O Farcume (Festival Internacional de Curtas-Metragens de Faro), por exemplo, evento de audiovisual ocorrido na cidade de Faro – Portugal, foi uma oportunidade para que a idealizadora e coordenadora do projeto, professora Ingrid Fechine, levasse os resultados do “Redes, Vozes e Rendas”. A Coordenadora ressalta a repercussão acerca da importância do projeto para a visibilidade das produções das rendeiras, benefícios comunitários e construção de saberes acadêmicos.

Essas ações em eventos e nos meios de comunicação (rádio e internet) foram essenciais para a ampliação do fluxo de informações da proposta. A equipe (professores, técnico e alunos), através do empenho conjunto, concretizou todas as etapas do projeto, objetivando contribuir para a construção do conhecimento, desenvolvimento prático e integração da tríplice: universidade, comunidade e instituições.

3. PLANEJAMENTO GRÁFICO E IDENTIDADE VISUAL

O desempenho de um produto ou uma marca depende muito de como a assessoria de comunicação se comporta para fazer com que esse produto seja bem-sucedido no mercado, seja ele de pequeno, médio ou grande porte, ou até mesmo aqueles cujo objetivo seja despertar o interesse da comunidade em que esteja inserido. O universo do *ciberespaço* (LÉVY, 1999) está aí para apresentar um novo mundo e um novo espaço para as práticas artísticas, culturais, educacionais, interativas, econômicas, sociais etc. E, nessa linha de pensamento, Piza (2011) vai refletir sobre o aperfeiçoamento na busca do melhor conteúdo e informação para compor um texto cultural, que vá além de pura opinião.

Nesse sentido, buscando aprimorar a divulgação do trabalho das rendeiras, volta-se aqui, para aplicação das três dimensões que permeiam a comunicação organizacional (KUNSCH, 2003): *a humana*, tendo como meio a valorização das pessoas que comportam a associação; *o técnico e instrumental*, que se define pelos produtos midiáticos para divulgação das ações e produções; e, *a dimensão estratégica*, baseada no planejamento para a construção da imagem da associação e seus produtos.

Mas o que caracteriza as publicações de assessoria? Deve-se lembrar que não está sendo falado em assessorar periódicos ou revistas e sim, uma associação de rendeiras e dos produtos que as mesmas dispõem, artefatos culturais voltados para uma comunidade específica cujo impacto é previsível. Mesmo assim é necessário usar os princípios básicos do jornalismo de periodicidade, atualidade, universalidade e difusão, quando for feita a assessoria dos produtos da renda.

Essas publicações, que são denominadas internas, exigem mais do campo das relações públicas, pois é nesse contexto que se conhece mais sobre o projeto, os produtos e os planos de extensão. O elemento gráfico não pode ser aleatório, apesar de complementar o conteúdo principal que seja a assessoria das rendeiras do Cariri, ele precisa ser independente, pensando de forma que possa comunicar por ele mesmo. É fundamental que ele seja produzido de acordo com o contexto social em que as rendeiras se encontram e que lembre os produtos da renda.

Para conseguir construir a identidade de um produto, o caminho é longo e mais uma vez, deve-se ir em busca das técnicas, da forma como as matérias são redigidas, quais as características que se assemelham e o que é preciso saber para identificar as características do produto.

3.1 MÉTODO DE ANÁLISE

A construção do informativo, assim como sua análise foi feita tendo em vista os parâmetros semióticos. Com isso, é necessário entender que uma peça de produção gráfica quando analisada com base na semiótica, segundo Gomes Filho (2006) é vista sob três dimensões: a *sintática*, a *semântica* e a *pragmática*, que são indissociáveis e

dependem de modo hierárquico uma das outras. De acordo com o autor, em design: a *dimensão sintática* "[...] é o objeto concebido e produzido tal como se apresenta e que pode ser descrito pelo ordenamento de seus elementos constituintes. É a estrutura do conjunto do produto" (GOMES FILHO, 2006, p.114); a *dimensão semântica* "[...] é a dimensão do próprio objeto e da coisa significada. É a significação do produto" (GOMES FILHO, 2006, p.114); e, a *dimensão pragmática* "[...] é a dimensão lógica, são as leis funcionais de utilidade do objeto, envolve sua descrição técnica, construtiva, padrões ergonômicos, tecnológicos, e assim por diante" (GOMES FILHO, 2006, p.115).

3.2. PRODUÇÃO DOS MATERIAIS GRÁFICOS: FOLDERS, BOLETIM INFORMATIVO E WEBSITE

Dimensão sintática ou referência de meios

Os dois folders foram produzidos no programa CorelDraw CS5 têm ênfase horizontal e possuem 19,8 cm de largura x 21cm de altura. Cores em padrão de impressão CMYK.

FOLDER ARRRCP

O folder desenvolvido para a ARRRCP - Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano - apresenta fundo na cor cinza (C: 0 M: 0 Y: 0 K: 40) com textura em forma de renda branca, aplicadas em transparência de 90%. No primeiro plano foram inseridas rendas vetorizadas em tons magenta (C: 19 M: 100 Y: 100 K: 20). O primeiro vetor foi utilizado como borda nas partes superior e inferior do folder e os outros possuem função de adereço. Na capa foi utilizado outro tipo de renda vetorizada, também em tons magenta (C: 19 M: 100 Y: 100 K: 20), acima dela no primeiro plano está localizado o nome da "Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano" na cor branca e com contorno da mesma cor utilizadas nas rendas. Na parte interna as rendas ficam em segundo plano dando espaço ao texto de apresentação do projeto, os contatos de telefone e e-mail da associação e as fotografias das peças feitas pelas rendeiras.

As fontes utilizadas foram (Gabriola) , usada para os títulos e (Kaufman B1), usadas no corpo do texto. Na parte externa pode-se encontrar o nome dos realizadores do projeto, os logotipos dos apoiadores do projeto e o endereço do website desenvolvido para as rendeiras.

FOLDER RENDEIRAS DO CARIRI PARAIBANO

O material gráfico construído para o grupo das Associações das Rendeiras do Cariri Paraibano possui fundo na cor rosa (C: 0 M: 20 Y: 9 K: 0) com textura em forma

de renda branca, aplicadas em transparência de 95%. No primeiro plano foram utilizadas rendas vetorizadas, na cor branca (C: 0 M: 0 Y: 0 K: 0) como borda nas partes superior e inferior do folder, com um leve sombreamento. Na capa foi utilizado outro tipo de renda vetorizada, também na cor branca e com um leve sombreamento. Na parte interna da renda, no primeiro plano, está localizado o texto "Rendeiras do Cariri Paraibano" escrito na cor branca (C:0 M: 0 Y: 0 K: 0) e com contorno marrom (C:42 M: 88 Y: 85 K: 62). Na parte interna também foi utilizado rendas vetorizadas nas bordas superior e inferior do folder, em seu espaço interior temos o texto de apresentação do projeto, os contatos das associações participantes do projeto e as fotografias das rendas feitas pelas rendeiras, colocadas em objetos circulares dando a ideia de pequenos e grandes fuxicos ou botões.

A tipografia utilizada neste material foi (Maiandra GD), usada para os títulos e no corpo do texto. Na parte externa pode-se encontrar o nome dos realizadores do projeto, os logotipos dos apoiadores.

BOLETIM INFORMATIVO

O Boletim informativo "Redes, Vozes e Rendas" foi diagramado utilizando recursos dos programas Adobe InDesign CS5 e CorelDraw CS7. Este possui oito páginas, com 21cm de largura x 29,7cm de altura (padrão A4) e ênfase horizontal. As cores foram utilizadas em padrão de impressão CMYK.

Assim como em toda peça gráfica, a capa foi elaborada com o intuito de ser convidativa, induzindo, por meio da curiosidade, o leitor a abrir o material. Na primeira página, consta o editorial e as informações sobre a equipe que produziu o veículo. No miolo encontram-se as matérias, reportagens e informações de relevância para o público alvo do boletim.

A capa apresenta fundo rosa, em segundo plano foram acrescentadas rendas vetorizadas, nas cores bordô e branco que foram aglomeradas e distribuídas na parte superior e inferior da página. No centro da capa está localizado o nome do informativo "Redes, Vozes e Rendas", na parte inferior da capa consta uma chamada para a matéria principal. Na parte interna foi realizada a diagramação das páginas do informativo, com o objetivo de distribuir da melhor forma possível as informações. Na contracapa estão localizados o editorial e as informações referentes a equipe que produziu o material. Nas demais páginas foram distribuídas as reportagens realizadas com as rendeiras e demais pessoas que participaram os cursos de capacitação. Os elementos textuais e imagéticos estão predispostos de maneira limpa e organizada em toda a publicação. A tipologia utilizada foi (Segoe UI) para os textos corridos e nos títulos, subtítulos e entretítulos em suas variações *blod* (**Segoe UI**) e *Italic* (*Segoe UI*). Na parte externa pode-se encontrar as logo dos apoiadores do projeto e o contato das rendeiras do Cariri paraibano.

Dimensão semântica ou referência de objeto

Significados diretos: Os folders têm caráter informativo e foram distribuídos não só entre as Associações que participam do grupo Rendeiras do Cariri Paraibano e a ARRRCP - Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano, no dia do lançamento de seu site, como também em hotéis, pousadas e pontos turísticos, como meio de auxiliar na divulgação dos produtos produzidos pelas rendeiras.

FOLDER ARRRCP

Significados indiretos: O cinza e a textura de renda escolhida para ilustrar o folder remetem as peças produzidas pelas rendeiras e dão um ar de sofisticação ao material gráfico. A cor magenta foi elegida por estar associada a feminilidade. As rendas foram utilizadas para lembrar os trabalhos desenvolvidos pelas comunidades rendeiras, dando um tom ainda mais delicado ao folder. A identidade visual foi construída com o objetivo de mostrar a beleza e a delicadeza da Renda Renascença. As tipografias escolhidas para o folder da ARRRCP são caligráficas e seus traços transparecem delicadeza.

FOLDER RENDEIRAS DO CARIRI PARAIBANO

Significados indiretos: No folder das Rendeiras do Cariri Paraibano foi escolhida a cor rosa como forma de representar a feminilidade e a delicadeza da renda, já que a cor é geralmente atribuída a mulheres. A escolha da cor se deu ainda por sua capacidade de transmitir pureza e suavidade. Optou-se ainda por utilizar uma textura em forma de renda que acentua ainda mais o caráter delicado das peças de renda. As rendas nas bordas do folder estão colocadas acima da textura utilizada expressando a ideia de que as rendas são bicos (bordas) de tecidos maiores. Nas rendas foram utilizadas a cor branca que indica sensação de conforto e por isso foi utilizada para dá contraste ao rosa.

BOLETIM INFORMATIVO

Significados diretos: O Boletim tem caráter informativo e será distribuído para a comunidade em geral, com o objetivo de divulgar as ações do projeto de extensão “Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumentos de divulgação, desenvolvimento e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba”.

Significados indiretos: As cores bordô, rosa e branco foram utilizadas com o intuito demonstrar a beleza e a delicadeza da renda renascença. O branco empregado no fundo propicia a sensação de organização e clareza. As rendas vetorizadas visam associar-se aos trabalhos desenvolvidos pelas rendeiras. A tipologia (Segoe UI) é considerada neutra, por isso foi utilizada nos textos corridos e nos títulos, subtítulos e entretítulos em suas variações *blod* (**Segoe UI**) e *Italic* (*Segoe UI*).

Dimensão pragmática ou referencia de usuário

FOLDERS ARRRCP

O contraste entre a cor cinza utilizado no plano de fundo, e o tom magenta utilizado nas rendas torna o folder esteticamente organizado. Nas tipografias usadas no material foram optou-se pelo uso da cor branca com contorno magenta, com o objetivo de dar mais visibilidade as letras. Nos textos de apresentação e contatos foi utilizada a cor marrom que contrasta bastante com o fundo cinza, tornando-se uma opção ao preto. Na parte interna o folder possui uma aba destinada à apresentação da associação e contatos e outra para a exposição de seus produtos. A capa é composta por elementos textuais e não textuais onde se pode encontrar o nome da associação. O publico alvo do folder é a sociedade em geral, em especial antigos e futuros clientes da associação e estudiosos da produção da Renda Renascença no Cariri paraibano.

FOLDERS RENDEIRAS DO CARIRI PARAIBANO

Neste folder priorizou-se pelo uso das cores rosa e branco, que passa para o leitor a sensação de suavidade e sofisticação. A escolha da fonte utilizada nos títulos e no corpo dos textos se deu por a mesma ser considerada neutra, delicada e visível. O material gráfico, em sua parte interna, possui uma aba destinada à apresentação do grupo das Associações das Rendeiras do Cariri Paraibano e para os seus respectivos contatos, a outra página interna é destinada a exposição das rendas, assim o público poderá conhecer um pouco do trabalho das rendeiras. A parte externa é composta por elementos textuais e não textuais onde encontramos o nome “Rendeiras do Cariri Paraibano”. O público alvo do folder é a sociedade em geral, em especial antigos e futuros clientes da associação e estudiosos da produção da Renda Renascença no Cariri paraibano.

BOLETIM INFORMATIVO

O contraste entre o branco, utilizado no plano de fundo, e o bordô usados nas rendas tornam o folder esteticamente organizado. A utilização da tipologia (Segoe UI), esteticamente neutra, enaltece o caráter sério e profissional da publicação. No miolo do boletim informativo é possível verificar os espaços destinados ao editorial e ao expediente. A capa é composta por elementos textuais e não textuais onde se pode encontrar o nome do boletim. O público alvo do folder é a sociedade em geral, em especial antigos e futuros clientes das rendeiras do Cariri paraibano e estudiosos da produção da Renda Renascença. O Boletim Informativo encontra-se disponível no seguinte endereço: https://issuu.com/imprensauepb/docs/redes__vozes_e_rendas.

3.3. ETAPAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO BOLETIM INFORMATIVO

A elaboração de um boletim pressupõe um planejamento das tarefas, para coordenar adequadamente o trabalho dentro da equipe responsável por sua produção. Desta forma, logo que foi determinado qual seria a peça gráfica produzida durante na edição 2015-2016 do presente projeto de extensão, os envolvidos se reuniram para definir seu estilo e formato jornalístico, assim como o público alvo. Nas primeiras reuniões, ficaram definidos o nome do informativo, a periodicidade e o tipo de impressão.

Logo depois estabeleceu-se a equipe que ficaria responsável pela produção do boletim, desempenhando todas as atividades necessárias ao mesmo. Dentre eles, pode-se citar as funções de:

Repórter – Que vai a campo, coletando informações.

Fotógrafo – Registra imageticamente os acontecimentos que serão destaques.

Revisor – Corrige o material antes de enviá-lo para reprodução.

Diagramador – Organiza os elementos gráficos nas páginas do informativo.

Editor – Que recebe os trabalhos, entrega às pessoas responsáveis, lembra de prazos e coordena o trabalho de fechamento da edição.

Após as definições preliminares, a equipe se reuniu com o objetivo de definir quais matérias seriam produzidas para o boletim. Na primeira reunião de pauta ficou decidido os temas e a abordagem das reportagens, que irão divulgar os cursos profissionalizantes promovidos pelo projeto de extensão, além dos prazos para o fechamento das mesmas.

Depois de feita a cobertura jornalística das atividades do projeto na cidade de Monteiro, deu-se início o processo de diagramação desse material não só com o objetivo de facilitar a leitura do informativo, como também atrair e orientar o leitor sobre o que deve ler primeiro, além de permitir o reconhecimento do informativo, por meio da criação de uma identidade visual e de uma harmonia gráfica.

Em todos os produtos, a equipe percorreu o seguinte processo de criação: Brief (Coleta de informações da empresa e do material específico), boneca (Estruturação primária), textos (Desenvolvimento de todos os conteúdos do material), aprovação do conteúdo, direção de arte e diagramação do material, aprovação Impressa, correções e ajustes, aprovação final e fechamento de arquivo nos padrões gráficos.

3.4. MATERIAL PRODUZIDO

ARRRCP

Frente **Fundo**

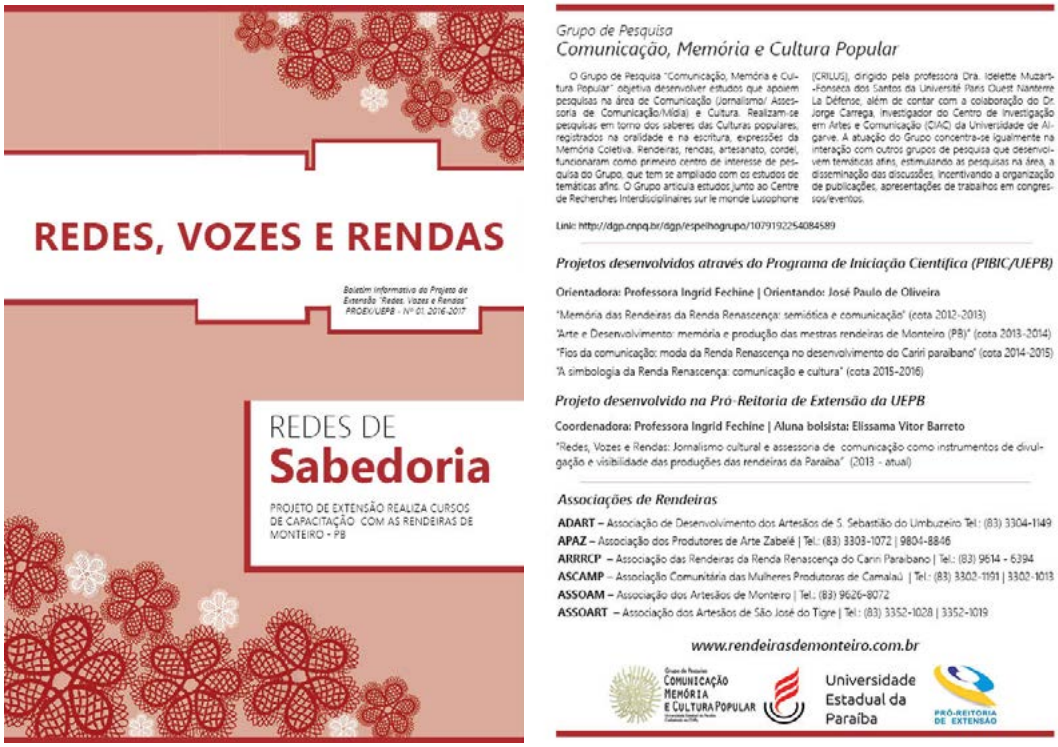
Figura 1: Folder ARRRCP

RENDEIRAS DO CARIRI PARAIBANO

Frente **Fundo**

Figura 2: Folder das Associações do Cariri paraibano

BOLETIM INFORMATIVO



Capa **Fundo**

Figura 3: Capa e Fundo do Boletim informativo do Projeto Redes, Vozes e Rendas

Página 2 **Página 3**

Figura 4: Páginas 2 e 3 do Boletim informativo do Projeto Redes, Vozes e Rendas

O ofício da renda sob a ótica
DA LITERATURA E DA LÍNGUA PORTUGUESA

CURSO DE LÍNGUA PORTUGUESA É PARTE INTEGRANTE DO PROJETO DE EXTENSÃO "REDES, VOZES E RENDAS"

COMPETÊNCIA | Professor Marcelo Medeiros ministrando a primeira aula de Português e Literatura

CAPACITAÇÃO | Professora Ingrid explanando sobre as diretrizes e os objetivos a serem alcançados com os cursos de capacitação

Durante os dias 08, 09 e 10 de julho, foi realizado no Câmpus VI da Universidade Estadual da Paraíba em Monteiro, o curso de Língua Portuguesa. A atividade é parte integrante do curso de capacitação das rendeiras de Monteiro, desenvolvido pelo projeto de extensão Redes, Vozes e Rendas em parceria com a Direção de Centro de Ciências Humanas e Exatas do Câmpus VI.

No curso, foram trabalhados aspectos da literatura e da língua portuguesa com o intuito de gerar reflexão sobre o ofício da renda. Devido ao pouco incentivo à leitura, na fase adulta, muitas rendeiras acabam por não ter oportunidade para aprendizagem da língua materna e sua literatura. Por isso, o conhecimento adquirido por elas tornou-se instrumento não só para a valorização do exercício artístico, mas também do ator social que realiza a ação.

De acordo com o professor doutor Marcelo Medeiros da Silva, ministrante das aulas de Língua Portuguesa, "O curso tem como objetivo refletir sobre o ofício de tecer, de produzir algo com as mãos artisticamente a partir do que está posto em alguns textos literários. Desta forma, elas poderão pensar sobre seu próprio ofício a partir de lugares não tão cristalizados. Porque, muitas vezes, acredito eu, exercem o ofício quase que mecanicamente, sem saber a importância do que estão fazendo", disse.

O professor ainda destaca a importância do projeto Redes, Vozes e Rendas: "por um lado é importante, pois visa tornar visíveis não o produto, a renda, mas o sujeito que o fez. Vemos a beleza do objeto acabado, mas não a beleza da ação de quem o fez. Então eu acho que o projeto torna visível esses sujeitos que, na maioria das vezes, são silenciados. Por outro lado, o projeto acaba sendo uma iniciativa fundamental para trazer a comunidade para perto da universidade, já que na cidade há um certo receio da população de participar das atividades do Câmpus", relatou.

A rendeira Marlene disse que participar do curso "foi uma experiência muito boa, principalmente para gente que vive naquele mundinho de trabalho". A rendeira diz, ainda, que gostaria muito que outras rendeiras tivessem participado do projeto porque, com certeza, sairiam mais rendeiras com outras ideias, outros pensamentos. É isso que quero para elas, que elas pensem mais nelas e não só no produto que elas estão fazendo. Mas elas não pensam em sair, se divertir, em se descobrir, para se reconhecerem como uma boa rendeira, uma boa pessoa. Afinal, pessoas felizes fazem coisas bonitas".

Já para Tamires, o curso veio para ajudar em aspectos que as rendeiras, geralmente, têm dificuldades. Para ela, "tem umas rendeiras que são analfabetas, e com esses cursos vindos para cá, eu acredito que ajuda ainda mais no conhecimento delas. Pois elas vão poder se expressar, saber conversar, saber a linguagem correta de usar na hora de realizar uma venda".

4 | Redes, Vozes e Rendas, 2016-2017

Redes, Vozes e Rendas, 2016-2017| 5

Página 4 **Página 5**

Figura 5: Páginas 4 e 5 do Boletim informativo do Projeto Redes, Vozes e Rendas

Redes de Sabedoria

PROJETO DE EXTENSÃO "REDES, VOZES E RENDAS" REALIZA CURSOS DE CAPACITAÇÃO COM AS RENDEIRAS DE MONTEIRO – PB

PROFISSIONALIZAÇÃO | Rendeiras de Monteiro fazendo o curso de capacitação oferecido pelo projeto de extensão Redes, Vozes e Rendas

Assim como as rendas se formam por meio da união dos pontos, construindo as mais belas e delicadas peças, o Projeto de Extensão "Redes, Vozes e Rendas", em parceria com as rendeiras de Monteiro, realizou entre os meses de maio e julho deste ano, cursos de capacitação com as rendeiras da cidade.A atividade teve como objetivo qualificar e tornar as rendeiras autossuficientes em suas produções. Os recursos financeiros foram custeados pela coordenação do projeto, que contou coma força de trabalho das mestras rendeiras.

A atividade foi dividida em duas etapas e aconteceu no Câmpus VI da UEPB em Monteiro e na localidade de Santa Catarina. Na primeira, as alunas aprenderam a desenvolver os principais pontos da Renda Renascença e a combiná-los entre si para a formação de trabalhos mais elaborados. Na segunda etapa, as rendeiras tiveram aulas de língua portuguesa com o objetivo de viabilizar a comunicação entre as artesãs e os turistas que visitam a região.

Olhares focados, ouvidos atentos, mãos precisas, força de vontade e dedicação são as habilidades necessárias para se tornar uma boa rendeira, além, claro, da oportunidade de aprender o ofício, pois, apesar da técnica ser costumeiramente assimilada por meio da observação, conhecer e estudar os mais variados pontos com o auxílio de uma mestra rendeira fará toda a diferença não só na formação destas profissionais como também na preservação da cultura da renda renascença.

O projeto contou com o apoio do saber-fazer renda da mestra Marlene Leopoldino, 48. A rendeira iniciou sua carreira movida pela necessidade financeira, aos sete anos de idade. Afastou-se da profissão durante parte da vida adulta, mas ao receber o convite para cuidar da Casa da Renda, passou a dedicar-se exclusivamente a ela. Hoje, Marlene é uma das mestras rendeiras responsáveis por ministrar o curso de capacitação e aperfeiçoamento às rendeiras.

Para Marlene o curso veio no momento certo: "Tem muitas que sabem, mas se escondem. Dizem: não, não quero, dá trabalho fazer esse ponto. Aí com o curso elas vão vendo uma com a outra que é bonito, que elas têm que se descobrir, que cada uma delas são mestras, só precisa querer", afirmou Marlene, destacando, ainda, a importância do curso para as rendeiras da região: "hoje o cliente está muito exigente, muitas têm dificuldade de fazer um tipo de ponto e aqui elas aprendem. Se é pra ter uma produção, a produção vai bem melhor com a capacitação".

Outra importante mestra da renda é Ivani dos Santos, que apoiou a ação do projeto e ministrou cursos para aprendizes e aperfeiçoamento dessa arte. Ivani tinha 10 anos quando começou a fazer renda. Assim como na maioria dos casos, ela aprendeu observando. Só depois de adulta é que buscou se profissionalizar, fazendo alguns cursos de capacitação. A rendeira tornou-se mestra com o auxílio de Marlene e vem se empenhando em passar seu conhecimento as mulheres que se propuseram a aprender por meio do curso oferecido pelo projeto de extensão. Para Ivani,o grande diferencial do curso está no fato das alunas terem alguém para orientá-las e afirma: "aprender só observando é um pouco mais trabalhoso. Tendo uma pessoa pra ensinar e explicar a você como é que é, fica muito mais fácil. Porque aqui, cabe os dois: a observação e o ensino".

Aprendizado

Os recursos didáticos, a vontade de aprender é a matéria prima: papéis, linhas, agulhas, lacê e almofada, são essenciais no saber fazer renda. Para as rendeiras que participaram dos cursos de capacitação este foi o primeiro passo para a aprendizagem e aperfeiçoamento de suas técnicas. Ao desenhar com delicadeza os traços que serão utilizados para a confecção da renda, essas mulheres demostram a capacidade de reescrever o próprio destino.

Dona Maria da Conceição, mais conhecida como dona Nininha de Lola, 56, aprendeu a fazer renda aos nove anos de idade, mas foi em busca das aulas de capacitação para aprender ainda mais. "O curso é muito importante, quanto mais a gente aprende, mais a gente tem vontade. Se eu errar eu ajeito, volto tudo. Porque o que importa é fazer os pontos corretamente", relatou dona Nininha.

Já Paula, 21, apesar da pouca idade já domina vários os pontos da renda renascença. Segundo ela, o curso chegou no momento certo, pois através deste ela pretende aprender novos pontos e se adaptar mais à rotina de produção da renda, e afirma: "o curso é mais uma oportunidade para gente poder aprender novos pontos, para que o trabalho da gente fique mais bonito".

Para as alunas que participaram do curso de capacitação, esta é uma grande oportunidade não só para gerar um faturamento extra, mas também é um meio de ajudar a perpetuar a produção da arte da renda renascença na região do Cariri paraibano.

4 | Redes, Vozes e Rendas, 2016-2017

Redes, Vozes e Rendas, 2016-2017| 5

Página 6 **Página 7**

Figura 6: Páginas 6 e 7 do Boletim informativo do Projeto Redes, Vozes e Rendas

3.5 LAYOUT DO SITE

Para a construção do website (**http://rendeirasdemonteiro.weebly.com)** optou-se por utilizar a plataforma "Weebly", pois além de disponibilizar o domínio de maneira gratuita, o servidor também oferece ferramentas funcionais e intuitivas que facilitam a montagem do layout do website. Tal ferramenta foi escolhida tendo em vista as diretrizes do projeto de extensão, cujo um dos objetivos é a criação de um website para que as rendeiras, após oficinas, palestras e orientações possam elas mesmas construir, modificar e atualizar a ferramenta.

No processo de criação do website foi utilizado um dos pré-layouts já disponíveis na plataforma Weebly. As principais modificações foram feitas nas tipografias utilizadas e nas cores do site e do texto, priorizando a cor vinho, usada no logotipo da ARRRCP. Foram construídas cinco editorias sendo elas: ARRRCP, Renda Renascença, Monteiro, Projeto e Contatos. Do lado direito do site pode-se encontrar o logotipo da associação, hiperlinks e atalhos para redes sociais como facebook, Google +, Twitter, etc. Na parte inferior é possível encontrar uma caixa de comentários do facebook, possibilitando uma maior interação entre as rendeiras e o público.

A sessão ARRRCP pode ser entendida como a principal, nela pode-se encontrar um breve texto sobre a Associação e um slide-show de fotografias com algumas peças feitas pelas rendeiras.

Figura 7: Página do website das rendeiras

As demais sessões são: segunda sessão “Renda Renascença” é possível encontrar um slide-show de imagens com fotografias das peças das rendeiras da ARRRCP; na editoria “Monteiro” pode-se encontrar informações sobre a cidade de Monteiro, onde fica localizada a Associação, um slide-show com fotografias da cidade e um aplicativo do google maps com a sua localização no mapa da Paraíba; a sessão “Projeto” é destinada a informações sobre do projeto de extensão “Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumentos de divulgação, desenvolvimento e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba”. Nela pode-se encontrar um breve texto sobre o projeto, a realização e os apoios recebidos pelo mesmo. Na última editoria encontra-se a aba “Contatos”, destinada aos contatos de e-mail e telefônicos da ARRRCP, além do formulário de contato existe no site.

Os conteúdos para a composição do website, dos folders e do boletim informativo foram editados, colhidos em visitas à comunidade e participação do cotidiano das rendeiras. As rendeiras receberam com atenção as propostas, decorrente da pesquisa de campo e visitas as suas residências. Elas estão conscientes da importância de agregarem o conhecimento teórico e midiático as suas atividades diárias junto às associações, além de projetos que viabilizem o incentivo e a capacitação para melhores condições de trabalho e produção. O resultado se mostra na visibilidade do ofício da renda, de modo a projetar as rendeiras ao mundo cibernético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemporaneidade é marcada por mudanças sociais e tecnológicas. Nesse cenário globalizado e do ciberespaço, o artesanato traz o olhar sobre a necessidade de novos diálogos e de dimensões sociais em vias da visibilidade dos artesãos. Torna-se essencial um suporte para a sustentabilidade das rendeiras, como a construção de mídias com informações que têm reunido ao longo dos anos.

Assim, o profissional de comunicação aparece, enquanto promotor do saber técnico, como fio condutor entre o curso de jornalismo e a comunidade. O projeto, ora apresentado neste artigo, convida os estudantes de jornalismo a vivenciarem uma experiência teórica e prática na função de comunicador social, assessorando, redigindo e cooperando com as rendeiras de maneira eficaz e empreendedora.

Ao lado disto, os professores colaboradores e estudantes envolvidos cuidam de acompanhar a organização assessorada, seus artesãos e seu produto; e, promover um dinâmico fluxo de comunicação interna e externa/integrada nas Associações, desenvolvendo ações que possibilitem o crescimento, a produção, a valorização e o conhecimento da arte da renda e do espaço artístico e comercial das rendeiras da Paraíba. Ações que proporcionam desenvolvimento local e melhorias para a comunidade e, consequentemente, qualidade de vida.

Ressalta-se aí, a importância do trabalho do jornalista em meio ao debate sobre

a cultura regional e suas tendências na contemporaneidade; e, o uso das tecnologias de informação e comunicação como estratégia técnico-profissional, visando dinamizar a informação, o conhecimento e a integração social. Outras competências se configuram no projeto, como as das áreas de gestão e letras, as quais compõem propostas de cursos para a comunidade de rendeiras.

Enfatiza-se também, a relevância do projeto para a visibilidade das produções das rendeiras, benefícios comunitários e construção de saberes acadêmicos e de memória, através dos produtos midiáticos desenvolvidos: website, uma tiragem de mil boletins informativos, impressos em sua primeira edição, além de dois mil folders, sendo mil de cada proposta. Essas mídias juntamente com a realização do evento "Redes, vozes e rendas" fazem com que a arte da renda ganhe maior projeção e o projeto de extensão seja debatido e reconstruído a cada edição com suas reflexões e perspectivas científicas, acadêmicas, artísticas, a nível nacional e internacional.

Essas questões trazem um sentido sociocultural movido pela necessidade de pesquisar, assessorar e colaborar com a divulgação das produções das rendeiras da Paraíba. Constitui-se uma oportunidade de ampliar os conhecimentos teóricos e práticos dos estudantes de jornalismo em meio às ações de assessoria de comunicação e aos conteúdos que permeiam o jornalismo cultural a serviço do comunitário, fortalecendo elos entre comunidade e academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas:* Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 2 ed. São Paulo: Editora da USP, 1998 (Ensaios Latino-americanos,1).

GOMES FILHO, João. *Design do objeto:* bases conceituais. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

FECHINE, Ingrid Farias. *Brasões de saberes populares:* memória das rendeiras do Cariri paraibano. Dissertação (Mestrado em Educação) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2004.

_____. *Tessituras da voz:* cultura e memória da 'Renascença' na voz das rendeiras da Paraíba, Brasil. Tese (Doutorado em Linguística). Tese em Co-Tutela Universidade Federal da Paraíba e Université Paris Ouest Nanterre La Défense. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010.

KUNCSH, Margarida Maria Krohling. *Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada.* São Paulo: Summus, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural.* Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. 5 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. (Biblioteca Tempo Universitário, 7).

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: 34, 1999. (Coleção TRANS).

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural.* 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2011. (Coleção comunicação)

COMUNICAÇÃO, CULTURA E ESTÉTICA: A ERA PÓS-LIKE E AS RECORRENTES MUDANÇAS NAS CONFIGURAÇÕES SOCIAIS NA INTERNET

Lucas Guedes
Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Ibict, DF, Brasil

Resumo: Este artigo parte da suposição de que exista um período novo, dentro da contemporaneidade, que chamaremos de pós-like, em que quaisquer ações na internet que tenham como foco a expressão de si (um texto, uma foto, uma música) são valorizadas (algumas vezes monetizadas) para além da mera recepção do outro, mas por uma reação assumidamente positiva. Pretendemos apresentar um estudo, a partir de relações entre o livro *A Câmara Clara,* de Roland Barthes e o aplicativo *instagram,* sobre as mudanças, cada vez mais recorrentes e cíclicas, dos processos de comunicação e cultura na internet, bem como da estética que estes processos apresentam no ambiente online por meio de textos, imagens, sons nas diferentes plataformas em que se manifestam.

Palavras-chave: Discurso digital. Instagram. Pós-like. Performatividade digital. Imagem.

Abstract: This article starts from the assumption that there is a new period, within contemporaneity, that we will call post-like, in which any actions on the internet that focus on self expression (a text, a photo, a song) are valued (sometimes monetized) beyond the mere reception of the other, but by an admittedly positive reaction. We intend to present a study, comparing the book Camera Lucida: Reflections on Photography and the app instagram, on the increasingly recurrent and cyclical changes in the processes of communication and culture on the internet, as well as the aesthetics that these processes present in the online environment through texts, images, sounds on the different platforms in which they manifest themselves.

Keywords: Digital discourse. Instagram. Post-like. Digital performativity. Image.

A Câmara Clara, #Barthes e o #instagram

Qualquer estudo na área de Comunicação que se debruce sobre seus fenômenos mais recentes, sobretudo em decorrência das transformações tecnológicas, encontrará pela frente pelo menos um grande dilema específico: o de pensar e escrever sobre o presente. Um texto que se propõe acadêmico ou didático, por exemplo, tende a obedecer fórmulas, normas, formatos, linguagens e até estabelecer um público-alvo, mas quando pensamos em questões vigentes, onde as coisas não são *isso*, nem *aquilo*, mas *estão assim agora* e *amanhã não se sabe*, as análises passam a privilegiar, além dos padrões formais da escrita, também novos estilos, estéticas, discursos, plataformas, dispositivos, lugares de fala e diferentes formas de interação.

Neste sentido, a proposta deste texto é apresentar considerações iniciais sobre uma pesquisa em andamento, que busca trazer uma reflexão sobre estas novas formas de abordagem da comunicação e na cultura, usando como objeto principal o aplicativo instagram. Como referência, temos a obra *A Câmara Clara,* de Roland Barthes, que servirá como fio condutor de toda a discussão. Assim, pretendemos levar em consideração algumas questões que permeiam os atuais estudos sobre comunicação na contemporaneidade a partir do surgimento da internet como sendo um dos mais importantes acontecimentos da chamada era da informação e, posteriormente, abordar a percepção da existência do que pode ser um novo período, que chamaremos de *pós-like*.

Em 1980, quando Roland Barthes publicou *A Câmara Clara (La chambre Claire)*, ainda não existia wi-fi, pelo menos não da maneira como conhecemos hoje. Também não existiam o Youtube, o Facebook, nem o instagram, mas já havia computadores, telefones, máquinas fotográficas, redes sociais e faltaria só um pouco mais de tempo para que todas estas coisas se conectassem e se tornassem o que são hoje, afetando o modo como as sociedades passaram a se relacionar, a trabalhar e a se comunicar.

O livro, que tem como subtítulo “nota sobre a fotografia” é um importante ensaio sobre a imagem a partir da visão do espectador. A orelha da edição brasileira (Ed. Nova Fronteira, 1984), não assinada, explica a diferença entre câmara clara e escura. Enquanto a primeira é um instrumento constituído de prismas de reflexão total, mediante o qual se pode observar simultaneamente um objeto e sua imagem projetada sobre uma folha de papel para ser desenhada, a segunda é a fotografia, na qual a recepção da imagem e sua reprodução se fazem mecanicamente, sem interferência humana. Em resumo, na câmara clara a mão da pessoa é indispensável; na câmera escura ela é abolida.

Barthes não dedica diretamente o livro à uma pessoa, mas faz uma homenagem a “O Imaginário”, de Sartre (1940), que trata da imaginação como uma noção de consciência e de *liberdade* individual. Antes do início do ensaio há uma fotografia: Polaroid, de Daniel Boudinet (1979), a primeira de uma série de 24 outras que compõe,

mas não ilustram, o livro. A imagem mostra duas cortinas fechadas, com um pequeno raio de luz que ilumina um travesseiro e um pedaço da cama.

O *título da obra* faz alusão às câmeras fotográficas instantâneas criadas em 1948 pela Polaroid Corporation, em que é possível ver o resultado da foto, impressa, em até um minuto após o clique. Tornou-se objeto de desejo de amadores, amantes da fotografia, artistas, profissionais em geral, que buscavam tanto a instantaneidade do processo fotográfico como uma nova estética da imagem a partir das diferentes películas disponíveis, que alteram o resultado da foto. Provocou os ânimos da indústria, movimentou o mercado, gerou muito dinheiro e virou um fenômeno social e cultural.

O *título do aplicativo* faz alusão às câmeras fotográficas instantâneas criadas em 1948 pela Polaroid Corporation, em que é possível ver o resultado da foto, online, em poucos segundos após o clique. Tornou-se objeto de desejo de amadores, amantes da fotografia, artistas, profissionais em geral, que buscavam tanto a instantaneidade do processo fotográfico como uma nova estética da imagem a partir dos diferentes filtros disponíveis, que alteram o resultado da foto. Provocou os ânimos da indústria, movimentou o mercado, gerou muito dinheiro e virou um fenômeno social e cultural.

A #internet

Considerando as proporções que a internet ganhou ao longo dos últimos anos, saber qual é a senha do wi-fi de determinado lugar tem se tornado um dos grandes desejos do ser humano moderno. Pelo menos daqueles que têm acesso a dispositivos que possibilitam esta funcionalidade. Mesmo com as melhorias nos processos das tecnologias de terceira ou quarta geração (3G, 4G), não é raro chegarmos à casa de alguém ou em qualquer estabelecimento e tentar encontrar a rede do local a fim de não nos desconectarmos da internet sem gastar os preciosos pacotes de dados das operadoras de telefonia.

Como é sabido, um mundo com infinitas desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que o consumo de novidades tecnológicas cria filas em frentes às lojas durante dias para a aquisição de um novo aparelho celular, por exemplo, esta não é a realidade da maioria. No Brasil, 64,7% da população com idade acima de 10 anos tem acesso à internet, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em pesquisa publicada em 2016. Em Portugal o número é 68,8%, de acordo com um estudo da Marktest realizado em 2017.

Apesar de suas limitações de acesso (localidade, preço, requisitos mínimos para uso), a internet é hoje a interface mais utilizada quando queremos nos comunicar. Neste cenário de infinitas questões decorrentes das mudanças que o avanço tecnológico e os processos de modernização da vida proporcionam às pessoas, ela tem sido a protagonista mais presente e cada vez mais tem se tornado um objeto de pesquisa, de discussão e de julgamentos.

Símbolo mundial do progresso, como qualquer produto da moda, a internet desempenhou um papel utilitário na construção de redes de comunicação e de compartilhamento de informações, diminuiu distâncias e colaborou com estratégias de guerra. De protagonista, passou a ser palco de boa parte das transformações no mundo. Facilitou os processos de pesquisas e buscas, mudou a forma como as pessoas passaram a se relacionar, apresentou novas formas de produção de conteúdo escrito e audiovisual e possibilitou a criação de novas linguagens.

Mas em si, a internet sozinha não representa quase nada. São necessários outros componentes, suportes, aplicativos, terminais, servidores, placas e... pessoas, para que a rede funcione. São as pessoas quem habitam o ambiente online, mesmo que usemos, no dia-a-dia, expressões que determinam nossa situação perante as relações de encontros ou contatos: estou off-line; estou online.

Aí aparece outro fator muito recorrente às pessoas usuárias da internet: a presença online, que delimita sua disponibilidade perante um outro, em qualquer momento, em qualquer lugar. Estar online é estar aparente, disponível. Assim, quanto mais a pessoa aparece (ou escreve, fala) mais será lembrada. Se você não está na internet, você não existe, dizem.

Há, entretanto algumas contradições que surgem a partir do que chamamos de sociedade da informação, como aponta Oliveira (2006, p. 9), ao apresentar os quatro pontos a seguir, os quais cito, adaptadas, na dissertação de mestrado *Webliteratura: novas formas de ler, escrever e interagir* (UNICAMP, 2014). São elas:

> a) a dispersão e a efemeridade geradas a partir do excesso de informações, uma vez que é difícil ao consumidor absorver de maneira profunda o que recebe, valorizando apenas os aspectos principais da informação; b) possibilidades de participação maior no circuito de produção de informação a partir das novas características dos suportes tecnológicos midiáticos, devido à facilidade dada ao consumidor de produzir e trocar informações baseada no avanço e aperfeiçoamento constante das novas tecnologias de mídia que permitem a ele interagir; c) possibilidades de constituição de redes de solidariedade e identidade sem fronteiras e controles, uma vez que o consumidor - na internet, por exemplo - procura outros consumidores que têm os mesmos ou parecidos gostos e interesses, formando assim, webcomunidades que os unem, independentemente de espaços geográficos e d) tendências a gerar comportamentos esquizoides ou substituir as relações pessoais físicas pelas relações virtuais, pois o "existir virtualmente" possibilita ao consumidor criar uma vitrine muitas vezes falsa daquilo que realmente é, já que é possível o anonimato. Além disso, a relação virtual tende a ser mais cômoda que a física. (OLIVEIRA, 2006, p. 9)

Se cômoda ou não, podemos observar que a relação virtual (aqui consideramos virtual a presença online, não o oposto de real), colabora com a criação de cada vez mais dispositivos de conexão entre as pessoas, possibilitando maior proximidade entre elas e incentivando a performatividade de toda ação online, atrelada à rápida proliferação dos aplicativos para smartphones.

A #performatividade digital

É a presença online que alimenta as redes sociais digitais, que por sua vez promove a interação e que faz com que as pessoas vejam e sejam vistas o tempo todo, mesmo que pela tela de um dispositivo conectado à internet.

O aplicativo instagram é apenas uma destas redes. O app, criado em 2010 pelo brasileiro Mike Krieger e seu sócio norte-americano Kevin Systrom tem várias funcionalidades apropriadas de outros programas, como as #hashtags, que permitem agrupar e observar todas as pessoas que estão fazendo a mesma coisa que você. Tem ainda os filtros, que podem causar uma nova ilusão sobre a foto. Recentemente, foi criado o *stories*, que permite que fotos ou vídeos desapareçam automaticamente em 24 horas.

Mesmo com tanto sucesso (800 milhões de usuários ativos por mês), há algumas polêmicas em torno do uso do aplicativo, em que pesquisas dizem que seu uso excessivo causa depressão, inveja, sentimento de culpa e a promoção de uma falsa imagem. Em relação aos sentimentos provocados pelo uso da sua própria imagem, Barthes confessa: “cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautencidade, às vezes de impostura, como certos pesadelos podem me proporcionar” (1981, p. 27).

Uma vez não implícitos, podemos sugerir quaisquer tipos de causa para essa sensação de inautencidade, também facilmente percebida no instagram: a inauntenticidade das imagens, das relações, da família, das construções sociais, da política, da felicidade e tentar entender como isso pode estar relacionado com a imagem e com os imaginários, de quem se mostra e de quem observa.

As perguntas que se colocam neste momento são: O que é autencidade? Tudo que mostramos ou que vimos deve ser realmente autêntico? A quem interessa nossas fotos? A quem servimos? Para quem postamos? Podemos criar uma persona online? Qual seria então o problema na inautenticidade?

Em se tratando de um perfil ou um avatar, a princípio não há grandes problemas éticos em viver ou expressar no instagram ou em outra rede, um modo de vida diferente do habitual, salvo os casos em que esta ação constitui crime, ou seja, falsidade ideológica ou criação de perfis falsos para disseminar ódio e preconceito.

A tendência atual observada nos debates instaurados nas redes sociais na internet, é a da disputa pela razão, mesmo que seja baseada somente em opiniões ou sob a manutenção de uma perspectiva dicotômica da verdade, proporcionada sobretudo pelo poder de fala. Novamente, nada muito diferente dos debates e conversas ao vivo.

Entretanto, a internet potencializa, a medida que promove um processo de comunicação mais acessível e horizontal, uma possibilidade maior de exibição, como no caso instagram, em que qualquer pessoa com smartphone pode publicar o que quiser a qualquer momento.

Seguindo esta linha, não importa o assunto (ou foto, música, etc.) que é publicado (postado), a inclinação incentivada será sempre a de curtir (demonstrando aprovação), comentar (concordar, discordar, elogiar, criticar) ou compartilhar. A avaliação não é mais privilégio de uma casta de críticos profissionais. Com a internet, o mecanismo de avaliar e ser avaliado é quase como um critério preestabelecido ou um código de conduta entre as pessoas onde a indiferença ou falta de opinião é encarada como falta de interesse.

Mesmo em relação à fotografia analógica, Barthes explica que a reação mais comum quando nos é apresentada uma imagem é a de falarmos de nós: "Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança. A Fotografia é sempre apenas um canto alternado de 'Olhem', 'Olhe', 'Eis aqui' (1981, p.14). E também: a leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. (1981:145). Isto só favorece a compreensão de que, quanto mais falamos dos outros, estamos na realidade falando de nós.

Nas fotografias do instagram os tipos de imagem mais comum são as *seflies*, fotografia de si mesmo por si mesmo e os retratos, fotografia de si pelos outros. Barthes então fala:

> Quatro imaginários aí (na foto-retrato) se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar (BARTHES, 1981, p. 27)

A selfie não depende do instagram para existir uma vez que, bem antes dos celulares com câmeras, elas já eram feitas, mas talvez seja a expressão mais criticada do aplicativo, pois causa no outro a impressão de que a fotografia de si seja narcisista e o narcisismo, aqui colocado como o amor pela própria imagem (com referência ao mito de Narciso), é visto como de forma negativa na sociedade, despertando a sensação de criação de uma realidade que não existe.

O conceito de realidade, desconsiderando neste momento julgamentos mais relativos, apresenta mais perguntas do que respostas. Perez (2016) supõe que um dos modos de entender a questão da realidade é a partir um espaço plano e de duas dimensões, onde o sujeito faz intersecção com a realidade produzindo a verdade. Para o autor, o sujeito não é, então, um mero observador do acontecido, mas é parte integrante da experiência ou da realidade que se quer conhecer. Não há como declarar ou decidir sobre a realidade sem estar dentro dela.

Jean Baudrillard, no entanto, prefere os termos *dissimulação e simulação* para caracterizar o fingimento (não real) quando escreve em Simulacros e Simulação (1981, p. 9) que "dissimular é fingir não ter ainda o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma pura ausência". A crítica das selfies ou de qualquer outra foto no instagram parece que diz mais sobre o crítico do que o criticado.

Em relação às fotos de seres e de coisas, Barthes declara:

> [...] na medida em que se trata de um ser – e não mais de uma coisa – a evidência da fotografia tem um alcance completamente diferente. Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris, uma galinha, um palácio, envolve apenas a realidade. (BARTHES, 181, p. 158).

As selfies e tantas outras possibilidades de uma imagem publicada online, passaram a pautar até mesmo o jornalismo. Se antes era preciso se aventurar para flagrar uma celebridade em um momento mais reservado ou polêmico, são essas próprias celebridades que o compartilham em seus perfis. O like de uma pessoa famosa na foto de outra vira manchete de jornal. Policiais postam fotos com detentos famosos. E não há mais necessidade de acompanhar revistas de fofoca para saber se um artista está namorando, basta seguir seu perfil.

A não ser que conheçamos a pessoa que está postando uma foto e saibamos intimamente o momento que ela está vivendo, nunca saberemos se aquilo de fato é verdadeiro. E de quem importa saber? Voltamos então a uma das perguntas deste texto: Qual seria então o problema na inautenticidade?

O #like

Historicamente, o desenvolvimento científico, artístico e tecnológico exerce funções de impacto em todas as outras áreas e as características do comportamento humano são diretamente marcadas por uma certa divisão de períodos definidos a partir de questões políticas, econômicas, sociais e culturais que, juntas, acabam por categorizar uma era.

Assim, sob o aspecto da periodização histórica clássica, a humanidade passou pela Pré-história, Idade Antiga, Idade Média, Idade Moderna até chegar na Idade Contemporânea. O que vem depois ou ao mesmo tempo da Idade Contemporânea é este grande desconhecido que nos apresenta pistas, mas não o caminho.

As transformações e particularidades contidas nestas pistas podem ser analisadas a partir de quaisquer áreas do conhecimento e suas consequências se aplicam de forma direta não apenas nas especificidades de cada indivíduo, mas também em sua interação com outras pessoas e com o meio ambiente em que vivem.

Durante o processo de produção deste texto, cerca de seiscentos perfis de instagram foram analisados de forma aleatória, a partir de uma rede de contatos única, a minha, tendo como ponto de auxílio outra rede social, o Facebook, onde foram feitas perguntas do tipo: *Qual o problema da selfie?*, *Por que vocês não gostam de perfil de casal?*, *Por que os filtros nas fotos incomodam tanto?*, *Por que vocês acham que o instagram mostra uma falsa felicidade?*, *Selfie dormindo, qual o melhor ângulo?,* entre outras.

Levando em consideração ente meio ambiente (online) as perguntas baseavam-se em artigos de jornal ou posts de pessoas indignadas com outras a partir de fotos e legendas publicadas, além de textos que tinham em comum alguma sugestão de resposta para cada um dos questionamentos, gerando uma dúvida central: ao mesmo tempo que o instagram tem cada dia mais usuários, porque a exposição das fotos incomoda tanto?

Ora recebidas em tom de brincadeira, ora com opiniões recheadas com pressupostos teóricos e ressentidos, as respostas eram quase todas críticas à exposição excessiva de selfies (fotos de si mesmas), ou de refeições, sorrisos, viagens, beijos, felicidade. Ao contrário da edição do livro de Barthes, que traz uma dedicatória amorosa e não causa espanto, o instagram tem sido motivo de deboche quando surge algo parecido.

Entre as respostas ou manifestações de repulsa à rede social, há frases como: *odeio filtros pois eles subvertem as fotos*; *parem de mostrar que são felizes no instagram, enquanto suas vidas são uma bosta*; *não aguento mais fotos de comida*; *por que vocês têm sempre que mostrar que estão viajando?* Há também vídeos que tentam provar a nocividade causada pela exposição nas redes e sobre o que poderia estar por trás das fotos, pessoas com necessidade de autoafirmação ou em estado de depressão, às vezes até levadas ao suicídio.

Independentemente da intenção que motiva uma pessoa a publicar uma imagem, a interação parece ser, ao que tudo indica, a atitude mais esperada de quem publica. Desta interação entre os indivíduos é que se constroem as relações humanas e então as sociedades, levando em conta fatores individuais de independência e autonomia, mas também dos fatores coletivos de interdependência e cooperação. A comunicação, neste caso, funciona como uma espécie de elo para manutenção de uma sociedade.

Na internet, não só os processos comunicacionais mudaram, como abordamos no início deste texto, mas também a sociedade mudou. Mcluhan e Velen estão mortos, mas o determinismo tecnológico do qual falavam permanece vivo e a internet é a maior prova disso, uma vez que contribui no esfacelamento dos modelos de comunicação tradicionais, em que uns falam, outros escutam, uns escrevem, outros leem, uns pintam, outros observam.

Sobretudo a partir da popularização das redes sociais mediadas pela internet, como Facebook ou Twitter, a hierarquização do conhecimento, a formação de opinião e as estruturas de poder são questionadas. Uns postam, outros curtem, uns postam, outros comentam, uns postam, outros compartilham. E neste processo em que todas as pessoas se expressam, a interação se dá basicamente por opiniões semelhantes ou opostas, nos silêncios, nas pausas, nos comentários, nos likes.

O #pós-like

A aceitação do outro para afirmação de nossas atitudes ou ideias não é nova, mas é neste contexto de exposição deliberada, vigiada e, muitas vezes, consensual que surge o que chamaremos por aqui de período pós-like. Neste novo tempo, quaisquer ações na internet que tenham como foco a expressão de si (um texto, uma foto, uma música) são valorizadas (algumas vezes monetizadas) para além da mera recepção do outro, mas por uma reação assumidamente positiva.

Desde os primeiros anos escolares, aprendemos que tudo que fazemos vai receber uma nota. É assim com as provas, que avaliam, ao menos em essência, se você entendeu a lição. É assim com os trabalhos de conclusão de curso. Com os processos seletivos para ser aprovado em uma universidade. Pelas motoristas que chamamos pelo celular. Nos aplicativos de encontro. Estamos sempre na dependência do like.

Por outro lado, estes critérios que nos selecionam ou não para fazer parte de determinado grupo, são formas de ingresso validadas e aprovadas por nós mesmos, pois se somos avaliados constantemente, também avaliamos.

Para aqueles que fazem parte de alguma rede online, o like é, atualmente, a maior representação das novas narrativas que formam a imagem que uma pessoa tem perante às outras. Se não determinante, é pelo menos fator ratificador de aspectos que influenciam diretamente na popularidade de quem publica online. A quantidade de likes recebidos em uma postagem ou página é o selo de certificação do que foi postado é bom.

Percebe-se que a evolução da comunicação e da sociedade nos trouxe a este não-lugar, este tempo em que nossas ações, nossas ideias, nossas opiniões, nossas fotos e nossos vídeos, além de confirmadas pelos nossos pares ou pelo público em geral, têm mais ou menos importância pela soma do número de likes.

Mesmo não sendo objetivo deste ensaio buscar o entendimento completo sobre os enigmas que fazem do mundo o mundo ou traçar detalhadamente a história da comunicação e da internet até chegar na defesa da ideia do pós-like, é importante observar que em qualquer situação que envolva expressão de si, não necessariamente uma ideia, mas também uma simples foto, estaremos esperando uma reação. E por isso, estamos o tempo todo fazendo escolhas, que vão determinar inclusive, nossas trajetória enquanto seres pertencentes de uma era que valoriza a performance, seja ela real ou não.

De todo modo, talvez a maior dificuldade em encontrar o lugar ideal da expressão, quando tratamos de temas como a comunicação nos dias atuais, seja ela tradicional ou por meios mais modernos – online, digital, virtual – é justamente o de entender o ponto de partida, uma vez que muitas vezes sabemos pouco ou quase nada sobre quem te acompanha (te segue), sua história, suas referências, seu olhar. É disso também que se trata a Câmara Clara: o olhar do autor sobre a fotografia.

Seria necessário então abdicar da ideia de que exista, de fato, este lugar ideal, e sim um olhar possível, como recomenda Barthes e partir para uma análise menos cartesiana, em que tudo que foi pensado e idealizado como original, para a produção de um ensaio como este ou na escolha de um filtro pra sua foto a ser publicada, por exemplo, seja talvez apenas mais um caminho possível, entre outros que possam ter surgido ou que vão surgir. O que chamamos de período pós-like é um destes caminhos.

Escolher uma direção única para analisar o modo como nos colocamos no mundo, como expressamos nossas ideias, como mostramos nossa marca e nossa imagem à uma esfera pública exterior à nossa, provavelmente faz com que deixemos outros caminhos, ainda que não definitivamente, para outro momento.

E o caminho escolhido para ser ao mesmo tempo ponto de partida de uma reflexão e de chegada nas considerações a respeito da forma como nos comunicamos é esta: o mundo está em constante movimento, portanto as formas de comunicação e das relações humanas também estão.

Uma vez em movimento, as especificidades que caracterizam os processos de comunicação contemporâneos parecem, ao que tudo indica, caminharem cada vez mais para um espectro de incertezas, onde tudo é possível. Este espectro é o pequeno raio de luz que aparece na foto de abertura da *A Câmara Clara*. É o que está do lado de fora.

Embora muito discutível, sobretudo a partir de vieses filosóficos, todo tipo de delimitação de tempo que pretende rotular determinado comportamento de um grupo corre o perigo de soar superficial, excludente, generalista. A pós-modernidade, aqui, é entendida então não como a sequência da modernidade, tampouco como o fim de ciclo e início de outro, mas como um processo de transformações ainda sem conclusões e com muitas hipóteses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que iniciamos a pesquisa a partir da apresentação de um dos impasses na pesquisa em Comunicação, que é falar sobre o presente, seria de certa forma uma saída autocrática sugerir uma conclusão, ainda que temos pistas sobre os possíveis desdobramentos de tantas transformações.

Podemos considerar que a própria hipótese do surgimento de um novo período, o pós-like, já seja indício de um dos resultados que se mostram como consequências dos novos modos de interação na internet aliados aos avanços tecnológicos, sem desprezar, no entanto, a premissa de que todas as transições, por mais inovadores que sejam, dependem de seres humanos para que aconteçam.

Não é à toa que o símbolo do like no instagram é um coração, talvez a manifestação figurativa mais legítima, que certifica o que nossos olhos veem como bom, como verdadeiro, como belo, como aprovado, a partir das referências construídas individual e coletivamente.

Ao tocar o coração, ainda que por intermédio de uma tela de celular, revelamos, assim como no processo químico de ampliação de uma fotografia, o que entendemos por agradável e certo. O tempo que levamos entre o primeiro olhar até o like, o movimento dos dedos que deslizam para cima e para baixo afim de encontrar o que nos agrada, a decisão de gostar ou não - e tornar pública esta escolha - mostra, ao menos na internet, que todos temos nossos próprios filtros internos e que concluímos que é bonito, significante ou autêntico aquilo que, de alguma forma, se relaciona com nossas vivências.

Nessa época em que a história das coisas se modifica constantemente, o período pós-like é, ao que tudo indica, mais uma das atualizações da vida off-line. Memes e gifs misturam-se ao ativismo de classes pela internet, mas também à autopromoção, ao debate político, aos nudes. E o esquema de avaliação online de pessoas ou serviços por pontos ou estrelas está disponível, tanto para classificar como para ser classificado. A questão agora é saber como definimos nossos critérios e como nos tornarmos aptos para lidar com o critério de outros sobre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CRYSTAL, David. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GOLDBERG, Haley. *This creepy fake instagram account teaches a surprising lesson about addiction*. Self [blog]. 5 out. 2006. Disponível em: <https://www.self.com/story/this-fake-instagram-account-teaches-a-surprising-lesson-about-addiction>. Acesso em: 15 ago. 2017

GUEDES, Lucas Pereira. *Webliteratura:* novas formas de ler, escrever e interagir. 2014. 60 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270498>. Acesso em: 5 set. 2017.

HABERMAS, Jürgen. M*udança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital*. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. (Orgs.) Hipertexto e Gêneros digitais. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005, p. 13-67.

MORETZSOHN, Sylvia Debossan. "Uma legião de imbecis": hiperinformação, alienação e o fetichismo da tecnologia libertária. *Liinc*, v. 13, n.2, p. 294-306, novembro 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.18617/liinc.v13i2.4088>. Acesso em: 5 set. 2017.

OLIVEIRA, Dennis. Aportes teóricos da comunicação na sociedade da informação. In: OLIVEIRA, Denis; SANTOS, Moisés dos (Orgs.). Atualização dos conceitos estéticos em webjornalismo. São Paulo: Centro de Estudos Latinos Americanos de Cultura e Comunicação, 2006. v.1, p. 7-18.

PEREZ, Daniel Omar. A identificação, o sujeito e a realidade. Uma abordagem entre a filosofia kantiana e a psicanálise freudiano-lacaniana. *Sofia*, v. 5, n. 1, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/13965/9888>. Acesso em: 5 out. 2018.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leitura de nós*: ciberespaço e literatura. São Paulo:

Rumos Itaú Cultural Transmídia, 2003.

SANTOS, Doroty. Selfiessismo: arte de tirar fotos de si mesmo com o intuito de crescer e parecer. OBVIOUS [site]. 17 ago. 2015. Disponível em: <http://obviousmag.org/a_procura_de_almas_e_coracoes/2015/selfiesismo-e-a-arte-de-1.html>. Acesso em: 15 set. 2017

OS RUÍDOS DAS IMAGENS NO FILME "NATUREZA MORTA"

Eduarda Kuhnert
Programa de Pós-Graduação em Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo se atenta para a produção da diretora Susana de Sousa Dias, que se debruça sobre o material produzido pelo governo português no período do Estado Novo. O filme analisado no texto, intitulado *Natureza Morta*, reflete sobre a história do país a partir de uma montagem que expõe o que a realizadora chama de "pontos de doença das imagens", ou seja, sinais que apontam sentidos diferentes daqueles propostos por quem as produziu.

Palavras-chave: arquivo, imagem, montagem, memória, poder.

Abstract: This article looks at the production of director Susana de Sousa Dias, who focuses on the material produced by the Portuguese government in the Estado Novo period. The film analyzed in the text, entitled *Still Life*, reflects on the history of the country from an assemblage that exposes what the director calls "points of illness of the images", that is, signs that point different directions from those proposed by those who produced it.

Keywords: File, Image, Assembly, Memory, Power.

1. INTRODUÇÃO

O trabalho de montagem da realizadora portuguesa Susana de Sousa Dias pode ser entendido como uma operação política radical. Reconhecida pela produção dos filmes *48* e *Processo-crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo*, Susana inscreve no presente a matéria da história recente de Portugal, reanima imagens destinadas ao esquecimento e enfrenta a iconografia do regime salazarista, ditadura comandada por Antonio de Oliveira Salazar entre 1933 e 1974 em Portugal, na sua materialidade para submetê-la à reflexão.

O presente artigo se atenta ao filme *Natureza Morta*, dirigido por Susana em 2005 e composto por imagens de prisioneiros políticos da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), órgão português responsável pela repressão a atos de oposição ao regime ditatorial da época, e vídeos de reportagens de guerra e documentários de propaganda do governo salazarista. *Natureza Morta* é um filme sem palavras: as imagens são encaradas sem que o discurso verbal condicione a leitura das mesmas. A montagem em profundidade visual dá primazia às imagens, as técnicas de câmera lenta e reenquadramento subvertem a mensagem original proposta pelo regime ditatorial e a ênfase na materialidade retira qualquer estatuto de ilustração àquelas imagens. O filme foi desdobrado em uma instalação, apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, localizado em Lisboa, entre novembro de 2010 e janeiro de 2011. A obra consiste em três projeções das imagens também utilizadas no filme, formando um tríptico que incorpora a instalação sonora de António de Sousa Dias. Em cada tela surgem imagens montadas de tal forma a produzir encontros e desencontros entre si, convocando o espectador/participante a experimentar sensorialmente as imagens, a partir de múltiplos pontos de vista.

O resgate do passado através da pesquisa no arquivo é colocar-se a ouvir um tempo, como afirma a pesquisadora Anita Leandro: mobilizar a capacidade de escuta de um murmúrio inaudível. Susana de Sousa Dias interroga as imagens produzidas pelo Estado Novo e expõe os sinais de desintegração interna da mensagem que o sistema ditatorial pretendia veicular, o que a diretora chama de “ponto de doença da própria imagem”. Existe algo que queima no interior dos planos virados e revirados pela montagem de *Natureza Morta*. Algo que a câmera lenta, o reenquadramento e o som conseguem dar a ver.

A essas formas híbridas entre as artes visuais e o cinema, a pesquisadora Katia Maciel dá o nome de *transcinemas*: são formas que apresentam o cinema como interface, como uma superfície na qual podemos *ir através*, produzindo novas circunstâncias de visibilidade. Se no filme *Natureza Morta* a diretora nos oferece tempo para confrontar as imagens através da tomada em câmera lenta, já na forma de instalação, as imagens impõem sua duração de apreciação. São imagens que demandam uma disposição para se demorar nelas, para serem olhadas e apropriadas, o que é torna-

do possível no chamado cinema de museu, que se submete ao percurso e à prática individual de cada participante. São novos meios de experimentar a imagem, que se mostram aqui como abertas, móveis e incertas, interrogando outros dispositivos históricos formadores de modelos de visibilidade.

Esse cinema projetado em paredes de museus, que produz um corpo-a-corpo entre as imagens e os espectadores e solicita a presença do espectador na obra, se aproxima dos métodos de montagem, entendida aqui como uma escrita da história que não teme partir de um olhar perspectivo, ou seja, de um olhar que sabe tanto de onde olha e o que olha. As imagens do passado são constantemente surpreendidas por um olhar do presente, que está sendo esculpido a todo instante. A montagem rompe com a concepção determinista da história e compreende o passado como algo inacabado, aberto e atualizável, ele deixa de ser um ponto fixo e homogêneo. Em *O sabor do arquivo*, a historiadora francesa Arlette Farge afirma: "O arquivo pode dizer tudo e o seu contrário." A montagem dos documentos que um dia foram arquivados é uma tomada de posição diante da história, visto que as novas vizinhanças produzidas entre o material disposto constroem novos sentidos através dos paradoxos e choques revelados.

Torna-se importante ressaltar que Susana de Sousa Dias não cria sentidos à imagem que não estejam latentes nela própria. Trata-se de olhar as imagens e procurar o que escondem, não o que revelam. A partir de procedimentos como a repetição, *Natureza Morta* coloca a história em recomeços. A escavação das inúmeras camadas de sentido das imagens utilizadas na instalação e no filme reaviva e ressignifica os fatos da história recente de Portugal. São imagens cuja legibilidade não são dadas de antemão, mas desconcertam as narrativas oficiais da história através da montagem.

2. OS DETALHES

Figura 1- Fonte: *Natureza Morta,* **filme de Susana de Sousa Dias (2005)**

Uma fotografia cortada quase ao meio por um risco preto introduz aquela que seria apenas a primeira das séries de imagens de presos políticos em *Natureza Morta*. O risco isola a quase metade do papel fotográfico revelado do outro pedaço vazio. Ao lado esquerdo do risco negro, uma luz branca marca o rosto da mulher retratada. Seu olhar é calmo, sua franja parece estar presa por grampos, sua blusa está abotoada até o pescoço, mas nunca saberemos sobre o lado direito dessa mulher. Ainda que todo o aparato de produção de registros para as fichas policiais busque uniformizar a experiência fotográfica, algo da ordem do inesperado surge para produzir uma imagem singular.

"O menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que seu texto." (BENJAMIN, 2012: 138). Nesse trecho de *O autor como produtor*, Walter Benjamin afirma a potência da estética dos traços, rastros e marcas na matéria, que se apresenta nos pequenos detalhes que somente um olhar atento é capaz de ver. É próprio do funcionamento dos arquivos não dar a ver um absoluto. Pelo contrário, o trabalho nele revela o minúsculo e o particular das vidas de homens e mulheres. As nuances da história não seriam percebidas a olho nu sem a atenção a esses seres anônimos descritos nos documentos arquivados. O ato de virar e revirar os objetos de um arquivo soma novas problemáticas aos seus vazios e garante, então, a sua permanente reconstrução.

Em *Natureza Morta*, Susana de Sousa Dias interpela o espectador com diferentes séries de imagens de presos políticos portugueses, produzidas no momento da prisão e posteriormente depositadas nos arquivos da PIDE/DGS, em Lisboa. São retratos que, aparentemente, são iguais a todos os outros retratos de presos políticos de qualquer outro sistema de poder totalitário em vigor na história. Contudo, a heterogeneidade do conjunto e os sintomas das imagens expostos pela montagem da diretora nos revela as condições próprias de produção dessas fotografias e, consequentemente, a singularidade da experiência de cada fotografado.

De acordo com a diretora, no texto *Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película*, as imagens do arquivo da polícia constituem um acesso privilegiado ao interior da prisão (DIAS, 2012). Quando incorporadas novas interrogações, estes instantâneos do íntimo revelam o funcionamento do próprio dispositivo de repressão que os produziu e do contexto histórico que os solicitou. Ocorre que os flashes expostos nos reflexos das lentes dos óculos (Fig. 2) de um dos presos políticos fichados surge, então, como uma abertura a esse dispositivo. Tal detalhe nos insere em meio ao ato fotográfico da polícia política portuguesa, uma luz que age para enquadrar este homem nos padrões das fichas de prisão e anuncia a sua perpetuidade como imagem e arquivo. Dessa forma, o caráter funcional das imagens, regulado ao formato de fotos frontais e laterais, é virado do avesso, restituindo as existências de homens e mulheres anônimos como sujeitos da história.

Figura 2 - Fonte: *Natureza Morta,* **filme de Susana de Sousa Dias (2005)**

Em *Imagens apesar de tudo*, o filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman afirma o equívoco de pedir toda a verdade às imagens: "Por conseguinte, ela não é nem tudo[...], nem nada[...]. Se a imagem fosse toda, seria, sem dúvida, necessário dizer que não há imagem da Shoah. Mas é precisamente porque a imagem não é toda que continua a ser legítimo constatar o seguinte: há imagens da *Shoah*[1] [...]." (DIDI-HUBERMAN, 2012: 89). Neste livro, Didi-Huberman analisa a produção de quatro imagens do extermínio nazista em Auschwitz, captadas em agosto de 1944 por membros do *Sonderkommando*, grupo de prisioneiros encarregados de tarefas como manutenção das câmaras de gás e enterro dos corpos de prisioneiros mortos nos campos de concentração. Uma complexa estrutura de vigilância foi necessária para que se sucedesse todo o processo de captação e posterior recepção das imagens pela Resistência polaca em Cracóvia, saindo de Auschwitz dentro de um tubo de pasta dentária. Dessa forma, é possível afirmar que o ato de fotografar os campos de concentração se confunde com um ato de resistência. Os fragmentos de horror captados pela luz e impressos no papel fotográfico são testemunhos, ou seja, dão a ver as condições de vida naquele contexto. Nesse sentido, Didi-Huberman convoca a imaginação no procedimento de olhar tais imagens, em uma operação de tornar visível as nuances que não estão expostas de antemão a quem olha. Em outras palavras: "Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar." (DIDI-HUBERMAN, 2012: 154).

Figuras 3 e 4 - Fonte: *Natureza Morta,* **filme de Susana de Sousa Dias (2005)**

1 Termo em iídiche que designa o holocausto judeu.

A cada conjunto de imagens de fichas dos presos da PIDE que se sucede em *Natureza Morta,* novas dúvidas são levantadas sobre os indivíduos retratados. Quem são? De onde vêm? Tem família? Por quais desvios de conduta foram presos? Como foi realizada a retenção? Para quem olham quando olham para a câmera? E quando olham para a horizontal? Por qual cansaço essas olheiras se manifestam? Como foram presos? Como se machucaram (Fig.3)? Qual instrumento da polícia lhes golpeou? São dúvidas que, somente ao olhar tais imagens, nunca teremos a certeza absoluta das respostas, mas que foram geradas pelas operações de visibilidade do filme. Segundo a diretora, *Natureza Morta* apresenta as imagens de forma a abri-las dentro da sua especificidade própria, "dando a ver para além de seu sentido imediato, sem, no entanto, subverter sua natureza intrínseca." (DIAS, 2012: 234).

Em determinado momento do filme, nos deparamos com a primeira fotografia (Fig. 4) que apresenta alguma informação concreta sobre o fotografado: na borda inferior lê-se em caligrafia trabalhada a mão "Martins Pedro 20-5-59". Mais uma vez surgem dúvidas, ainda que o perigo das deduções esteja iminente. Seria esse o nome do preso? E os números representam a data da prisão? De todas as perguntas que provocam a imaginação que fala Georges Didi-Huberman, a única certeza gerada é a inscrição da barbárie nessas imagens. Os documentos arquivados não são neutros, uma vez que servem a um sistema de poder. Quando examinado a partir de um olhar arqueológico, o arquivo é compreendido como o testemunho de um real, ainda que não seja prova nem reflexo do mesmo. Assim opera Susana de Sousa Dias: longe de significar uma redução do *real* ao *visível*, como uma manifestação direta da realidade, as imagens do arquivo da PIDE/DGS são observadas no seu interior para que seja possível elaborar uma reflexão a respeito dos fatos ocorridos em Portugal.

3. OS CONTRASTES

Muito pode ser dito sobre as particularidades do arquivo, mas esse texto se atém nesse momento ao que considero que o faz ser um espaço emblemático: suas contradições. A primeira delas se baseia no constante conflito entre a manutenção e a repressão da memória, ou entre consciente e inconsciente, discussão explorada pelo filósofo francês Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. O arquivo tem como fio condutor de tensão a negação de si próprio. Derrida utiliza teorias da psicanálise freudiana para dar sentido aos processos de destruição dos arquivos pelo poder. A pulsão de arquivo – conservação – está sempre sob a ameaça da pulsão de morte, que trabalha em silêncio e o devora, antes mesmo de produzi-lo. É anarquívica, portanto. Segundo Derrida: "Todo arquivo (...) é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo tão natural, fazendo a lei (nomos), fazendo respeitar a lei" (DERRIDA, 1995: 17). O jogo de relações e contrastes de operação do arquivo, sempre sob ameaça de se anarquivar, consolida o mal do arquivo.

"Não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira" (DERRIDA, 1995: 31). Esse lugar paradigmático, ao mesmo tempo um espaço de conservação e destruição, é analisado por Derrida a partir das origens etimológicas do termo - a saber, começo e comando. Assim se estabelece que a compreensão de arquivo como lugar onde se recolhem e guardam documentos não abrange toda força teórica do termo. O *arkheîon* era a residência dos arcontes gregos, magistrados superiores que faziam e interpretavam as leis, além de local onde se depositavam os documentos oficiais. Os arcontes eram responsáveis por interpretar os arquivos e também por cuidar da segurança física do depósito. O poder arcôntico, portanto, indicava o acesso às leis e à memória na cultura grega. A preservação da memória através de uma organização de registros e documentos é determinado pelo poder que estabelece os acontecimentos com potencial de arquivamento. Segundo Derrida: "A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação" (DERRIDA, 1995: 16). Assim, uma teoria sobre os arquivos deve investigar as consequências de sua realização institucional, que vale para as leis inscritas e ao direito que autoriza tal institucionalização.

O trabalho com o material procedente de um arquivo da polícia, como foi o processo de realização de *Natureza Morta*, conduz documentos que foram destinados ao esquecimento para o convívio social, o que faz do acesso ao arquivo um ato político. Ao recolher as imagens de inscrição de presos políticos da PIDE, apesar das condições que favorecem a destruição deste material, Susana de Sousa Dias opera no sentido de "trazê-las de volta à vida, ao espaço de confrontação" (LEANDRO, 2012: 3). A partir da mesma operação de deslocamento de imagens, em *O fundo do ar é vermelho* (1977) o diretor francês Chris Marker elabora a respeito de Maio de 1968 utilizando-se de imagens geradas pelo evento. Marker nos avisa durante o filme:

> Os verdadeiros autores deste filme, embora nem todos tenham sido informados sobre o uso que fizemos de seus documentos, são os inumeráveis câmeras, operadores de áudio e militantes cujo trabalho se opõe constantemente ao dos poderes que nos prefeririam sem memória.

A essa tentativa de desconhecimento a respeito do passado que fala Chris Marker é possível conectar o singular paradoxo do arquivo que o caracteriza pelo excessivo volume, mas também pela falta. A acumulação do passado que se traduz nas pilhas de documentos, nos estoques infinitos de palavras que parecem impossíveis de se esgotar um dia, carrega consigo uma permanente supressão de informações e uma ameaça de desaparecimento. Somente através da reimpressão dos documentos, o arquivo se torna memória. Usar na atualidade o material um dia arquivado é transpor essa falta. A respeito deste fundamento ontológico, Georges Didi-Huberman afirma:

> O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destrui-

> ções, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. (DIDI-HUBERMAN, 2012: 209)

O filme *48*, dirigido por Susana de Sousa Dias e produzido posteriormente a *Natureza Morta*, também é um desdobramento da pesquisa da diretora nos arquivos da PIDE/DGS. Composto por imagens semelhantes às analisadas no presente texto, mas acrescentadas a elas entrevistas em *voz off*[2] dos presos políticos retratados nas fotografias, nessa obra a diretora assume a lacuna do arquivo que utiliza como fonte para o seu filme. No momento em que um ex-prisioneiro político de Moçambique - onde também houve intervenção da polícia política portuguesa durante o regime salazarista - relata a sua experiência na prisão, o espectador é confrontado com a falta de fotografias. No lugar das já esperadas fotos de frente e perfil do homem, uma tela preta preenche o intervalo. De repente, um plano em extrema câmera lenta exibe um campo iluminado por um feixe de luz: são imagens de câmeras de vigilância (Fig. 5, 6 e 7), produzidas pelo exército português a procura do homem cuja voz está em narração. Neste momento, a diretora revela no próprio filme os obstáculos do trabalho em um arquivo, já que as imagens de inscrição de presos políticos moçambicanos foram destruídas. Enquanto isso, o relato que se ouve confirma o que a única imagem em movimento do filme exibe:

> O dia da libertação da minha prisão, confesso, foi um dos dias mais alegres da minha vida. Mais tarde compreendi que pouco ou quase nada valia. Você ainda está sujeito a binóculos, estão acompanhando o seu movimento. Só vai trabalhar quando a PIDE quiser, portanto a sua liberdade não é o fim do sofrimento. É, pelo contrário, a continuação do sofrimento, a continuação da humilhação.[3]

Figuras 5,6 e 7 - Fonte: *48*, filme de Susana de Sousa Dias (2009).

Ocorre que se encontra próxima à oposição entre o excesso e a falta a discussão já explorada aqui nesse texto sobre o todo e a parte. A compreensão de que o arquivo se dá por fragmentos implica nas operações de visibilidade do particular que revelam o comum. Iluminar o comum é iluminar o passado, esse tempo que todos experimentaram de alguma forma. Trata-se de retomar esse debate que está presente no movimento de

2 Termo técnico que designa uma narração no qual o autor está ausente da cena, mas é sabido de quem é a voz.

3 Relato de Matias Mboa

câmera de Susana de Sousa Dias, em *Natureza Morta*. Em determinado momento do filme, o enquadramento que dá primazia à materialidade da imagem de uma presa do regime salazarista é lentamente afastado de modo a mostrar que, como tal mulher, outras tantas passaram pelo mesmo dispositivo de poder, sendo fichadas e marcadas por esse encontro com as instituições de ordem e punição do Estado Novo (Fig. 8, 9 e 10).

Figuras 8,9 e 10 - Fonte: *Natureza Morta*, **filme de Susana de Sousa Dias (2005).**

4. O SOCORRO DOS OLHARES

Como os documentos que sobrevivem às intempéries do tempo e são recolhidos nas buscas incessantes em um arquivo, esses rostos marcados pelo sofrimento histórico e capturados pelas câmeras da PIDE são revelados nos gestos da montagem de *Natureza Morta* (Fig. 11). Os olhares expostos nas imagens são como gritos de socorro. Susana de Sousa Dias age como se acolhesse esses gritos, apresentados de forma a nos convidar a partilhar a cumplicidade com os afetos presentes nesses olhares. Existe

um movimento afetivo entre esses sujeitos que olham e são olhados, que implica no comparecimento do presente nessas imagens. A respeito desse último e paradigmático conflito que choca as temporalidades o presente texto se atém agora.

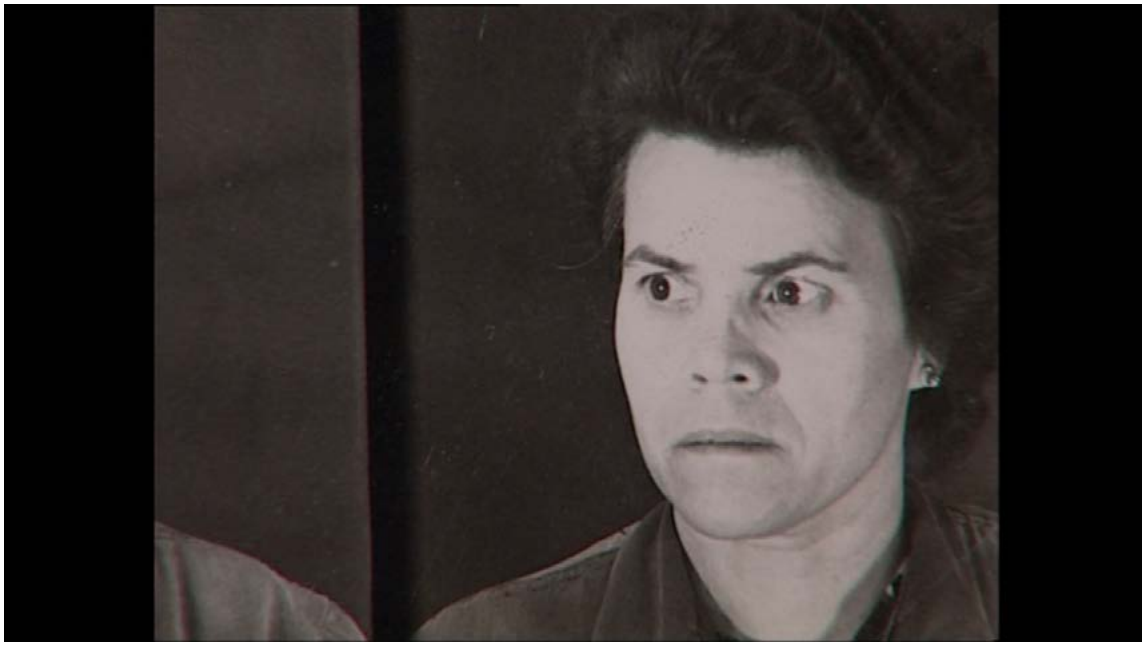


Figura 11 - Fonte: *Natureza Morta*, **filme de Susana de Sousa Dias (2005).**

Em *Natureza Morta*, é possível notar a produção de uma historiografia pelas imagens, na qual o regime verbal encontra um novo modo de observar os fatos e conceber o saber, ou seja, é composto um pensamento por imagens. Em *Diante da dor dos outros*, a escritora norte-americana Susan Sontag afirma: "Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem." (SONTAG, 2003: 37). Essa história que se decompõe em imagens compreende o vestígio não como mera evidência ou prova, mas como imagem que retorna, algo que resta quando existe uma ausência. Enquanto o historicismo propõe uma imagem eterna do passado, o materialismo histórico, abordagem metodológica utilizada aqui para pensar a obra em questão, contempla os fatos no que eles oferecem como experiência única. Assim sendo, em *Natureza Morta* retoma-se os acontecimentos que são para cada presente um evento originário, a partir das inúmeras situações individuais ali expostas, como um convite a escavar o acúmulo de matéria da história.

Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin propõe que a tarefa do materialista histórico seja "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 2012: 245), ou seja, observar com distanciamento os bens culturais, que são documentos da barbárie, pois foram produzidos pelos vencedores da história: "Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos" (BENJAMIN, 2012, p. 245). Em outras palavras, trata-se de um olhar comprometido com os que foram um dia excluídos desse processo. O gesto de

apanhar essas imagens do passado é compreendido aqui como um protesto penetrante contra os hábitos positivistas da historiografia. As imagens da PIDE se queimam na montagem de Susana de Sousa Dias, uma vez que não é possível falar do contato entre a imagem e o real sem falar em uma espécie de incêndio (DIDI-HUBERMAN, 2012), como afirma Georges Didi-Huberman. É uma troca que exige o confronto. Entre as imagens e o real existem as cinzas das pulsões de destruição do arquivo, as suturas da escrita da história, o acesso às ruínas acumuladas em documentos da barbárie e a experiência política de "tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)" (DIDI-HUBERMAN, 2012: 214). O que faz de *Natureza Morta* um filme que escova a realidade a contrapelo. Esses olhares (Fig. 12, 13, 14 e 15) que demonstram, entre outros sentimentos, melancolia, medo ou fadiga não são apenas arrancados de seu contexto original, mas também inseridos dentro de uma nova ordem orientada pelo presente que demanda essa montagem.

Figuras 12, 13, 14 e 15 - Fonte: ***Natureza Morta*****, filme de Susana de Sousa Dias (2005).**

A montagem requisita um recuo e uma tomada de posição. Ao se demorar nas meticulosidades do período histórico que se propõe a trabalhar, Susana de Sousa Dias se aproxima do método genealógico para pensar os fatos ocorridos durante o regime salazarista. As imagens trabalhadas na mesa de montagem da diretora exigem que não se tema partir de um saber perspectivo, esse que "olha para o mais próximo, mas

para dele se separar bruscamente e se apoderar à distância" (FOUCAULT, 2012: 29). Em entrevista, Susana afirma sobre o comprometimento com os posicionamentos políticos durante a produção artística:

> É preciso ver que cada filme, mesmo que o realizador não o tenha consciencializado, veicula uma determinada noção de história que transparece não só na maneira como os temas são abordados, mas igualmente nos recursos cinematográficos que são utilizados. (DIAS, 2014, p.211)

A partir da mediação de outros olhares no espaço da obra, que sabem de onde e quando olham, são produzidas outras distâncias e temporalidades, alimentando novos começos para essas imagens. São os acasos dos novos começos que interessam à montagem que reanima o material de arquivo. *Natureza Morta* solicita a presença do olhar, uma espécie de convocação ao sujeito, para que esse passado mutável possa enfim se transformar pelo presente que o interpela a todo instante. O que é possível ver nessas imagens hoje e aqui que não se via em outro tempo e espaço? Recorro mais uma vez aos esclarecimentos da diretora sobre o seu método de trabalho:

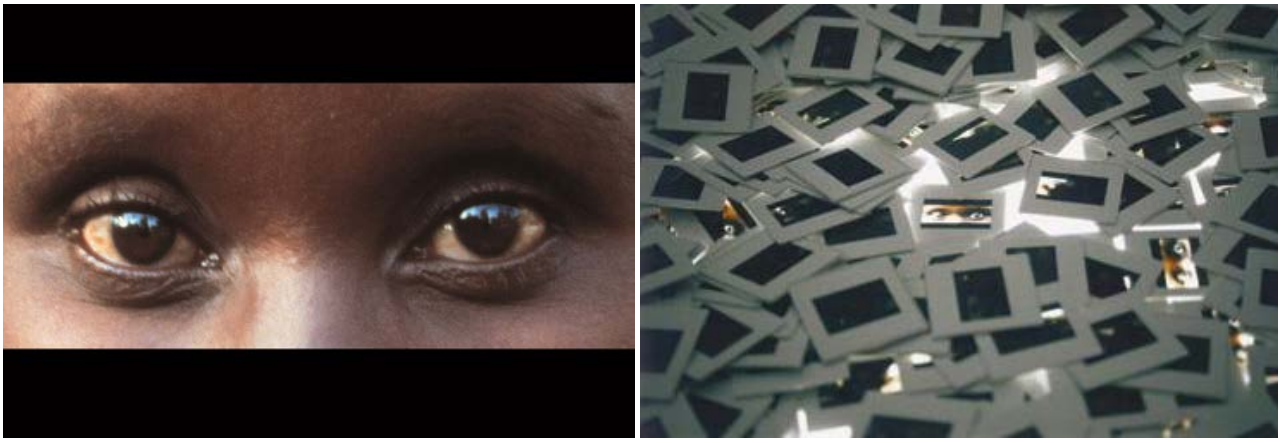
> O passado deixa de ser um ponto fixo, homogéneo, que se procura determinar, sendo preciso fazer o contra-movimento para ver como esse passado chega até nós. [...] Esta ideia de História permite-me utilizar o anacronismo como princípio fundador do filme. E permite-me ter toda uma outra abertura para a própria imagem de arquivo, não estar só a ver o que ela representa do ponto de vista histórico [...], mas estar consciente dos múltiplos tempos que a atravessam e da sua plasticidade intrínseca. (DIAS, 2014: 211)

O cineasta francês Jean-Marie Straub afirmava que o cinema filma o mundo que está prestes a desaparecer (LEANDRO, 2013). Ou, como sintetizou Walter Benjamin: "Aquilo que se sabe que logo não mais se terá diante de si torna-se imagem" (BENJAMIN, 1985: 110). Portanto, o mundo já é passado quando chega nas mãos do montador. Segundo Straub, o melhor corte na montagem é capaz de dar visibilidade aos vestígios da passagem do tempo na matéria bruta (LEANDRO, 2013). Como uma reanimação do que morreu na película, ''passagem de imagens mortas a imagens vivas'' (BRESSON apud LEANDRO, 2013: 179). A costura das temporalidades ressalta a fragilidade das linhas que separam o ocorrido do agora, confundindo as imagens do passado com as que ainda passam hoje. Em *Nostalgia da Luz* (2012), documentário do realizador chileno Patricio Guzmán, um depoimento do astrônomo Gaspar Galaz apresenta uma explicação científica sobre a problemática fixidez das temporalidades:

> Todas as nossas experiências de vida, até mesmo essa conversa, acontecem no passado. Pode ser uma questão de milésimos de segundo. Por exemplo, a câmera que estou olhando agora está a alguns metros de distância de mim, consequentemente está a alguns milésimos de segundo no passado em relação

> ao meu relógio, já que a luz refletida pela câmera e por você demoram algum tempo para chegar até mim. [...] Portanto, o presente não existe. O único presente que existe é o que eu tenho dentro da minha mente. Isso é o mais próximo que chegamos de um presente absoluto.[4]

Seria como afirmar que todos os tempos se encontram em uma imagem. Os traços do passado e do presente se misturam enquanto o ocorrido for examinado como uma imagem em ato, que aparece e desaparece, figura e desfigura. No centro do debate acerca do materialismo histórico encontra-se a busca pela atualidade do pensamento, que parte sempre de um diagnóstico do presente. Contudo, esse olhar singular para o presente, que o atualiza, provém de um encontro entre as temporalidades, transformando criticamente o agora. Esse movimento de mão dupla inesgotável, que consiste no passado iluminando o presente e o presente iluminando o passado, caracteriza os olhares que constituem a relação do espectador com a obra aqui em questão. Assim também opera a instalação do artista contemporâneo chileno Alfredo Jaar, intitulada *Os olhos de Gutete Emerita* (Fig. 16 e 17). Na obra, Jaar empilha sobre uma mesa de luz cerca de um milhão de slides cuja imagem mostra o enquadramento de um olhar. O corredor que antecede a sala com a montanha de slides dispõe um texto que contextualiza o espectador a respeito dos eventos trágicos ocorridos em Ruanda em 1994, que levou ao massacre de mais de 800 mil pessoas em cem dias. Os olhos que vemos nos slides é o mesmo que testemunhou um passado de violências: Gutete Emerita foi a única sobrevivente do ataque que matou quatrocentas pessoas, inclusive seu marido e dois de seus filhos, diante de uma igreja próxima à capital Kigali. O texto da obra conclui: “Seu rosto é o rosto de quem testemunhou uma tragédia inacreditável que agora o recobre. Eu lembro de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita” (DA COSTA, 2014: 153).



Figuras 16 e 17 - Fonte: <http://www.alfredojaar.net/>

Os olhos do espectador chocam-se com os olhos de Gutete Emerita que, iluminados pela mesa óptica, retornam o olhar. A obra de Jaar produz uma constelação entre o ocorrido e o agora. Essa relação de tempos e espaços distintos produz um

4 Depoimento de Gaspar Galaz

espaço comum da imagem e da memória, que coloca a história sempre a recomeçar. Ou seja, "escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia" (BENJAMIN, 2009: 518), como afirma Walter Benjamin em *Passagens*. A fisionomia não se fecha no seu tempo, mas cinde no presente e produz reentrâncias na matéria da história oficial. Por meio da imagem de um rosto o artista chileno promove a aparição do outro (DA COSTA, 2014), segundo o pesquisador Luiz Cláudio da Costa. Esse descentramento do sujeito ocorre em virtude da mudança epistemológica que transformou o princípio *one witness is no witness* (em inglês: uma testemunha não é uma testemunha), que orientou o estudo da história por tempos. A prerrogativa do testemunho não infere que um se expresse *por* todos, como se resolvesse na lógica da representação, e sim que a experiência individual proporciona uma outra escala de observação dos fatos da história e constrói outra legibilidade sobre o passado. Luiz Cláudio da Costa sintetiza: ''A imagem só pode fazer aparecer o passado por sua adesão ao testemunho e por sua solidariedade ao tempo distante da memória. Ela é um ato que se produz a partir da relação entre os olhares constituintes da instalação.'' (DA COSTA, 2014: 151).

Os olhares restituídos nas obras aqui analisadas atuam como uma espécie de pedido. São olhares de resistência, permaneceram abertos para sua condição de ver, mesmo que diante de situações extremas de violência e dor. Tanto *Natureza Morta* como *Os olhos de Gutete Emerita* atentam para essas experiências-limite do passado que iluminam os acontecimentos do presente. São tempos que demandaram das pequenas resistências do dia-a-dia, como os olhos fechados de um preso político (Fig. 18), que com uma piscadela gera um ruído penetrante nas imagens uniformes do regime ditatorial do Estado Novo.

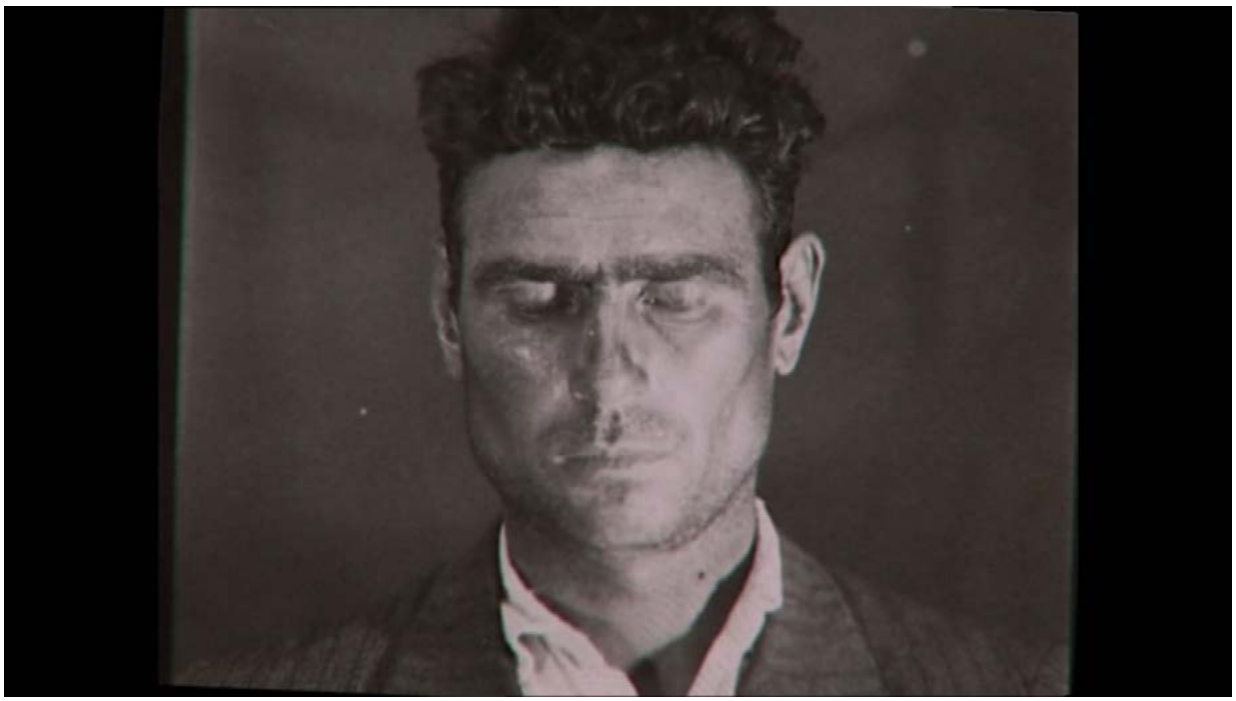


Figura 18 - Fonte: *Natureza Morta*, **filme de Susana de Sousa Dias (2005)**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, posto que a montagem realizada em *Natureza Morta* dá a ver esses detalhes, contrastes e olhares analisados no presente texto, é possível compreender o filme como um resgate dos ruídos das imagens produzidas pela ditadura salazarista. Como uma homenagem à montagem cinematográfica, *Natureza Morta* é composto pelo que consideramos constituir a singularidade da produção de Susana de Sousa Dias: a intensa exploração das técnicas de montagem, como o reenquadramento, paragem e repetição. A realizadora recorre apenas a imagens, extraindo possibilidades de significação que estão nelas mesmas, como afirma em entrevista: "É preciso ver que eu estava a trabalhar sem palavras e a tentar mostrar o avesso de imagens que, na sua maior parte, foram produzidas pelo próprio regime que eu queria desmontar." (LISBOA; DUARTE, 2014: 212)

Assim sendo, retomo aqui a formulação inicial do artigo: a forma fílmica de *Natureza Morta* carrega consigo uma metodologia de estudo das imagens do passado, o que faz dele objeto de um posicionamento político. Susana de Sousa Dias pensa a história por meio do cinema, elabora uma reflexão sobre o passado com imagens de arquivo que não assumem a função de ilustração de um discurso teleológico, mas que são articuladas de forma a produzir ativamente junto ao espectador. Trata-se de compreender o filme como uma "forma que pensa", como afirma o diretor francês Jean Luc Godard em seu filme *Histórias do Cinema*, ou seja, um espaço de construção de pensamento por meio das imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.* 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real.* In: PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2012

DE SOUSA DIAS, Susana. *Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película.* In: Revista Arte&Gênero, 2012

FARGE, Arlette. *O sabor do arquiv***o.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames. In: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

KOTHE, Flávio R.. *Walter Benjamin - Sociologia: Coleção Grandes Cientistas Sociais.* Editora Ática, 1985

LEANDRO, Anita. *Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho.* In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós. Brasília, 2012

LEANDRO, Anita. *Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão.* In: Alessandra Brandão & Ramayanna Lira. A sobrevivência das imagens. Campinas: Papirus, 2015

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea. **A** *noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo.* In: Revista Galáxia, São Paulo, 2011

LISBOA, Nuno; DUARTE, Susana Nascimento. **"***Cada filme, mesmo que o realizador não o tenha consciencializado, veicula uma determinada ideia de História": Entrevista a Susana de Sousa Dias.* In: Revista de filosofia e da imagem em movimento, Lisboa, 2014

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras.* Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2011

RANCIÉRE, Jacques. *A fábula cinematográfica.* Campinas, SP: Papirus Editora, 2013

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ENTRE A PROSA E A POESIA: DIMENSÕES LITERÁRIAS DO JORNALISMO DE REVISTAS

Robéria Nádia Araújo Nascimento
Emanuel Gomes de Oliveira
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: O artigo, derivado de uma pesquisa de conclusão de curso, busca compreender a interface entre jornalismo e literatura analisando a construção do *new journalism* nas narrativas das revistas *piauí* e *Rolling Stone Brasil* em suas versões impressas. Além de uma revisão de literatura sobre o jornalismo de subjetividade, a metodologia adotada para a seleção das reportagens incorpora a Análise Narrativa (MOTTA, 2013). Assim, a proposta parte da premissa de que a escrita não instrumental, que apela à sensibilidade, pode favorecer o prazer pela leitura, desenvolver comportamentos leitores ao mesmo tempo em que informa/forma sobre contextos artísticos que retratam a sociedade contemporânea. A técnica literária no tratamento dos textos jornalísticos não é utilizada em todos os jornais e/ou revistas, mas esta escrita de ordem descritiva, adotada pelos periódicos estudados, mostra-se uma estratégia oportuna para motivar competências de apreensão de novos sentidos das informações que se revelam nas entrelinhas das reportagens. Na modalidade de leitura sensorial, as capas, os títulos, as fotos/ilustrações, os enredos, os cenários e os personagens podem contribuir para instigar o gosto literário. Desse modo, o estudo defende a ideia de que o *new journalism* pode configurar uma importante via de interlocução não apenas para notabilizar os segmentos artísticos e seus protagonistas, mas para preservar a memória da arte brasileira, fomentando o debate de questões culturais e históricas que representam o momento social presente.

Palavras-chave: *New journalism*, Jornalismo literário, Jornalismo de subjetividade, Revista *piauí*, Revista *Rolling Stone Brasil*

Abstract: The article, derived from a course completion survey, seeks to understand the interface between journalism and literature analyzing the construction of *new journalism* in the narratives of the *piauí* and *Rolling Stone Brasil* magazines in their printed versions. In addition to a literature review on subjectivity journalism, the methodology adopted for the selection of the reporting incorporates the narrative analysis (MOTTA, 2013). Thus, the proposal part of the premise that non-instrumental writing, which appeals to sensitivity, can favor pleasure by reading, develop readers behaviors at the same time in which it informs/forms about artistic contexts that portray society Contemporary. The literary technique in the treatment of journalistic texts is not used in all newspapers and/or magazines, but this descriptive writing, adopted by the journals studied, shows a timely strategy to motivate the seizure skills of New senses of information that are revealed in the lines of the reports. In the mode of sensory reading, the covers, the titles, the photos/illustrations, the plots, the scenarios and the characters can contribute to instigate the literary taste. In this way, the study advocates the idea that *new journalism* can set up an important route of interlocution not only to golfers the artistic segments and their protagonists, but to preserve the memory of Brazilian art, fomenting the debate of issues Cultural and historical events that represent the present social moment.

Keywords: *New journalism*, Literary journalism, Subjectivity journalism, *piauí* magazine, *Rolling Stone magazine Brazil*

EIXOS DE ABORDAGEM

A expressão *new journalism* (novo jornalismo) ainda é de autoria desconhecida, porém surgiu para identificar uma nova configuração na imprensa americana, possibilitando o intercâmbio entre jornalismo e literatura. Em seus primórdios, o fazer jornalístico nos EUA notabilizou-se pelo viés da objetividade e impessoalidade, atrelado à perspectiva de reportar os fatos sob uma aparente neutralidade, como se o relato da historicidade dos acontecimentos não contivesse o olhar dos observadores.

De acordo com as bibliografias estudadas sobre a junção temática entre jornalismo e literatura, à luz de autores como Azevedo Filho (2002) e Lima (2004), fomos informados de que o *new journalism* surgiu nos Estados Unidos, em meados da década de 60. A reportagem deixava de ser um simples relato para se transformar num texto quase literário, que reconstruía fatos e circunstâncias a partir das vivências de campo dos repórteres. Os novos relatos tinham o formato etnográfico[1], permitindo que os textos apresentassem descrições densas sobre contextos e personagens. A esse estilo de *new journalism* se dedicaram profissionais – que posteriormente se tornaram escritores – como Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese. No Brasil, esse novo formato teve início em 1966, com o lançamento, em São Paulo, da revista Realidade e do Jornal da Tarde, ambos trazendo reportagens que se aproximavam da literatura, pontos de partida para uma geração promissora de jornalistas-escritores.

O livro fundamental para se entender esse renovador estilo de jornalismo contemporâneo foi escrito pelo norte-americano Tom Wolfe. Publicada em 1973, a obra intitulada 'New Journalism' intencionava provar que o novo formato de construção de reportagem não só influenciava o pensamento da área na comunicação impressa, mas também teria grande impacto sobre o mundo da literatura e dos estudos literários, devido à qualidade dos trabalhos realizados. A principal influência do novo padrão foi no gênero reportagem em razão do espaço concedido ao teor opinativo e interpretativo dos relatos. Tom Wolfe dizia que a reportagem era um termo do jornalismo para denominar um artigo que extrapolasse a categoria dos textos noticiosos.

Considerando o exposto, tivemos como objetivo neste artigo conhecer as especificidades desse fazer jornalístico, adotando como alvo de observação duas matérias das Revistas *piauí* e *Rolling Stone Brasil* em suas versões impressas, buscando perceber se essa forma de escrita das publicações contribui para a compreensão dos seus leitores. Ressaltamos que, a técnica literária no tratamento dos textos não é utilizada em todos os jornais e/ou revistas, embora encontre espaço em alguns periódicos enriquecendo suas possibilidades no âmbito noticioso.

A proposta de realizar uma interface entre jornalismo e literatura não apenas se

1 A *Etnografia* é um método de pesquisa originário da Antropologia Social e ao lado da metodologia de História Oral, que valoriza as narrativas da oralidade, traz para o Jornalismo a transcrição fiel das realidades investigadas, suas fontes e seus fenômenos, permitindo um relato profundo dos fatos e de seus desdobramentos.

distingue do padrão tradicional, mas principalmente visa construir um jornalismo mais criativo que acrescente informações relevantes ao romper com o caráter objetivo e impessoal da imprensa. O novo jornalismo dá ênfase ao cotidiano, abordando fatos e casos que acontecem no dia a dia. Pena (2006) destaca que a finalidade desse tipo de jornalismo é assumir um perfil ativista, questionar valores, propor soluções, enfim permitir que um novo olhar social seja gestado a partir das ideias articuladas pelo jornalista.

Diante do contexto problematizado, formulamos a seguinte questão: qual a influência do jornalismo literário na composição das reportagens das revistas mencionadas? Na busca pela resposta, destacamos a abordagem do jornalismo literário em meio aos conteúdos das versões impressas das revistas *piauí* (edição nº 88, janeiro de 2014) e *Rolling Stone Brasil* (nº 93, junho de 2014), cujos principais textos são produzidos por profissionais que tem a forma livre de escrever como fator característico, objetivando não só transmitir a informação, mas apresentar um material instigante com descrição contextualizada dos fatos.

A revista *piauí* [2] é de periodicidade mensal, idealizada pelo documentarista João Moreira Salles. Sua primeira edição foi lançada em outubro de 2006. Está afiliada ao Instituto Verificador de Circulação (IVC) e à Associação Nacional dos Editores de Revistas (ANER), sendo editada pela Editora Alvinegra, impressa pela Editora Abril e distribuída pela Distribuição Nacional em Bancas (Dinap) do Grupo Abril. A publicação integra a lista das principais no âmbito do jornalismo literário no país, apresentando reportagens que enfatizam a enumeração de cenas, descrição detalhada dos fatos, ambientes, personagens e, sobretudo propondo um caminho diferente para o jornalismo convencional. Desse modo, permite ao jornalista uma maior autonomia na criação dos seus textos, livrando-o da obrigação do lead (pirâmide invertida)[3] resultando em reportagens amplas, irônicas, divertidas e até agregando elementos fictícios para favorecer a imersão do leitor no fato abordado. Sua configuração identitária, não se filia a uma temática específica; busca apresentar temas pouco explorados pela mídia tradicional. Não há manchete de capa e nem tampouco uma linha editorial definida.

A *Rolling Stone* foi fundada em 1967, na cidade de São Francisco, Califórnia, por Jann Wenner (editor e publicador) e pelo crítico musical Ralph J. Gleason. É a maior e mais importante revista de entretenimento do mundo. Tendo a música como carro-chefe editorial, a publicação discute comportamento, entretenimento, moda, consumo, tecnologia, crítica sócio-política dentre outras editorias. No Brasil, o título chegou em outubro de 2006, com uma tiragem de 100 mil exemplares mensais, distribuídos em todo território nacional.[4] Hoje, quase dez anos depois da primeira edição, firmou-

2 O título da revista é grafado com minúsculas, numa possível alusão à relação de proximidade com seus leitores.

3 lead: primeiro parágrafo do texto jornalístico, contendo as respostas às seis perguntas consideradas básicas: (o que, quem, quando, onde, como e por quê?), parte da ideia da pirâmide invertida, ou seja, os fatos seriam relatados em ordem decrescente de importância.

4 Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/

-se como uma das principais referências editoriais do país, conquistando importantes prêmios no mercado editorial, comprovando a eficiência e relevância de seu jornalismo narrativo.

Com a proposta de analisar as publicações citadas, o estudo busca indicar a influência da técnica literária na composição de reportagens das revistas *piauí* e *Rolling Stone Brasil* através de uma análise de narrativa em consonância com a pesquisa qualitativa, adotando, para isso, os seguintes pressupostos metodológicos: Identificar em quais assuntos o novo jornalismo é mais utilizado, apresentando os aspectos em que cada revista se aprofunda na técnica literária; expor as possibilidades que esse fazer jornalístico oferece para a compreensão das temáticas publicadas.

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se ocupa nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes. O universo da produção humana que pode ser resumida no mundo das relações, das representações e da intencionalidade e é objeto da pesquisa qualitativa, dificilmente pode ser traduzido em números e indicadores quantitativos. (MINAYO, 2006 p. 21).

Seguindo esse âmbito de realidade social, no que tange à revista *Rolling Stone Brasil*, seu conteúdo normalmente foge da objetividade jornalística, incluindo as técnicas literárias, embora, em determinadas passagens narrativas, há uma junção de alguns dos exemplos citados com o intuito de suscitar amplas perspectivas de leitura.

Concernente ao texto da revista *piauí*, a técnica literária é constantemente utilizada, expondo não só unicamente fatos expositivos, mas utilizando com refinamento outras estruturas narrativas. O que a difere da outra revista em questão, é um maior aprofundamento na composição de sua reportagem e o uso exacerbado da narrativa sobre o personagem, o que reflete numa maior compreensão para o leitor, uma vez que o uso da descrição é importante à compreensão do relato. Estes mecanismos linguísticos atuam, portanto, como elementos contextualizadores, com o propósito de propiciar melhor clareza e subjetividade ao tema explorado.

Seguindo essa perspectiva, Motta (2013) esclarece que as narrativas enquanto objeto e processos podem ser estudadas em três instâncias expressivas. Na prática comunicativa corriqueira os indivíduos não percebem essa divisão, não há hierarquia entre as três instâncias, elas ocorrem de forma superposta uma às outras e o sentido do texto (ou fala) é deduzido de forma intuitiva, unitária e pressuposta.

Plano da expressão (do discurso): é o plano da linguagem, o plano de superfície do texto, através do qual o enunciado narrativo é construído pelo narrador (seja a linguagem visual, sonora, verbal, gestual, multimodal, etc.). Plano do discurso pro-

priamente dito, ou do modo como o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade que quer evocar, que vai plasmar a História. Para a comunicação narrativa, jornalística, publicitária, cinematográfica ou dos quadrinhos, por exemplo, é útil observar esse plano, porque tem uma importância fundamental na análise ao considerar a retórica escrita, visual ou sonora. O plano do discurso é utilizado como recurso estratégico para imprimir tonalidades, ênfases, destacar certos aspectos, imprimir efeitos dramáticos de sentido nas mensagens. Cada uma dessas linguagens enfatiza certas formas expressivas de acordo com as intenções comunicativas e os efeitos pretendidos. A hipérbole é outra figura de linguagem fartamente utilizada na retórica jornalística – basta observar as manchetes. Seu uso exacerba e enfatiza os fatos, produzindo o efeito da surpresa, do espanto, da incredulidade, etc.

Ainda de acordo com os princípios estabelecidos por Motta (2013), é nesse plano, portanto, que a análise pode identificar os usos estratégicos da linguagem para produzir determinados efeitos de sentido, tipo comoção, medo, riso. Contudo, além dos recursos jornalísticos utilizados dentro da narrativa, também é possível utilizar recursos literários que dão um toque diferenciado na abordagem dos fatos, a exemplo de alguns recursos marcantes como:

a) Figuras de linguagem: Recurso literário fortemente utilizado como alternativa de oferecer um diferencial na reportagem, com um toque repleto de detalhes na abordagem dos fatos, a exemplo de metáforas, antíteses, hipérboles, etc.;

b) Descrição de ambientes: Este recurso literário descreve ambientes com o intuito de aproximar o leitor à narrativa, criando no seu imaginário imagens e detalhes que se complementam;

c) Reprodução de depoimentos: Utiliza-se este exemplo nas narrativas com caráter testemunhal, nas quais os personagens dão depoimentos refletindo a veracidade dos fatos;

d) Reprodução de diálogo: Por fim, este exemplo serve para mostrar a participação e interação do repórter dentro da narrativa, quando há um diálogo entre o repórter e o personagem. Há também a transcrição de diálogos, quando o repórter relata o que foi dito por um personagem.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS REVISTAS

Denomina-se como revista uma publicação periódica de cunho informativo, jornalístico ou de entretenimento, voltada para o público em geral. As revistas são, em sua maioria, mais específicas em sua abordagem, agradando sempre a certa parcela da sociedade. A primeira publicação do gênero surgiu na Alemanha, em 1663, e possuía um nome tão comprido, que certamente deu muito trabalho para ser encaixado na capa: *Erbauliche Monaths-Unterredungen*, algo como “Edificantes Discussões Mensais”. Além da *Erbauliche* alemã, outros títulos apareceram ainda no século 17,

como a francesa *Le Mercure* (1672) e a inglesa *The Athenian Gazette* (1690). No século 20, com o aprimoramento das técnicas de impressão, o barateamento do papel e a ampliação do uso da publicidade como forma de manter os custos de produção, as revistas explodiram no mundo todo, com títulos cada vez mais segmentados, destinados a públicos com interesses específicos.

Conforme Azevêdo Filho (2002), as transformações narrativas dos periódicos tiveram início com a publicação da revista Realidade, que surgiu no ano de 1966 com a proposta de oferecer aos leitores uma discussão crítica da moral e dos costumes brasileiros, mostrando um país que atravessava mudanças em diversos âmbitos sociais. Com qualidade gráfica rigorosa e uma equipe experiente, a editora investiu definitivamente num novo estilo de reportagem que incorporou as técnicas narrativas da literatura, no sentido de questionar a neutralidade e a impessoalidade que configuram a denominada "objetividade jornalística".

Nascimento (2001) ressalta que, ao se analisar a prática jornalística do passado (um passado nem tão distante assim), encontrava-se o jornalista caracterizado como um observador neutro, desinteressado, cauteloso em não omitir opiniões, em suma: como se fosse capaz de "radiografar" a realidade, captá-la e expressá-la com total isenção. A objetividade, portanto, é entendida no que concerne à prática, na característica inerente à notícia. Talvez por isso sejam usuais as expressões "fato objetivo" e "realidade objetiva", como algo apresentado de forma única e incontestável para os seus observadores.

O paradigma da objetividade no jornalismo informativo expõe uma estreita relação com as ideias de exatidão e veracidade. Seguindo o *lead*, o primeiro parágrafo do texto jornalístico deveria conter as respostas às seis perguntas consideradas básicas para a clareza da informação - *o que, quem, quando, onde, como e por quê?* - constituindo a pirâmide invertida, ou seja, os fatos seriam relatados em ordem decrescente de importância. Segundo esse padrão, o jornalista sempre se colocaria na narrativa como um sujeito observador distanciado sem se incluir no acontecimento, apenas com a proposta de transmitir a veracidade dos fatos.

Em contrapartida, no jornalismo literário, ser fiel à veracidade dos fatos também é uma premissa. Todavia, apesar de utilizarem ferramentas em comum, os dois estilos citados apresentam discrepâncias entre si. A fim de explicar a concepção de jornalismo literário, utilizaremos como parâmetro uma estrela de sete pontas. De acordo com Pena (2012), essa analogia para fins didáticos pode ser compreendida por *sete* características:

1. **Potencializar os recursos do jornalismo:** O jornalista literário *não* ignora os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de ser expressar claramente;

2. **Ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano:** Significa que o jornalista rompe com duas características básicas do modelo usual: periodicidade e atualidade.

3. **Proporcionar uma visão ampla da realidade:** Torna-se necessário, sobretudo, construir reportagens com aprofundamento das informações, compará-las com diferentes abordagens e, novamente, localizá-las em um espaço temporal de longa duração;

4. **Exercitar a cidadania:** Não necessariamente nessa ordem dos itens citados, é preciso haver o dever do jornalista e o compromisso dele com a sociedade, pensando em determinada abordagem como contribuição para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade;

5. **Romper com as correntes do *lead*:** Nos textos jornalísticos que seguem essa linha, falta criatividade, elegância e estilo. É preciso, então, romper com esse modelo, aplicando técnicas literárias de construção narrativa;

6. **Evitar os definidores primários:** Referência aos entrevistados "de plantão". Sujeitos que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre aparecem na imprensa. São as fontes oficiais como governadores, ministros, advogados, psicólogos. É necessário não só ouvir personagens que estão vinculados a esse círculo, mas criar alternativas que incluam ouvir o cidadão comum, as fontes anônimas, lacunas e pontos de vista que nunca foram abordados, de modo a enriquecer a temática em foco;

7. **Perenidade:** O objetivo é a permanência da reportagem, não sua temporalidade: uma narrativa baseada nos preceitos do jornalismo literário não pode ser efêmera ou superficial.

JORNALISMO DE SUBJETIVIDADE

O jornalismo de subjetividade haure informações que dificilmente serão encontradas na modalidade direta e imparcial que permeia a técnica vigente. Portanto, urge nos dias atuais encontrar meios que atribuam importância e viabilidade para práticas que dão maior amplitude ao desdobramento das informações noticiosas, tornando-as flexíveis e, sobretudo, originais quanto à sua utilização.

Pela ótica de Essenfelder (2016) o escopo do jornalismo subjetivo não é de suprimir o que antes já se encontrava na abordagem dita tradicional, todavia, o que se pretende com esta perspectiva é a coexistência dos métodos antigos, aliados às novas vias de entendimento mais abrangentes e promissoras encontradas nesse estilo não objetivo. Também é necessário esclarecer que a esse estilo não está incumbido o papel de distorcer a veracidade dos fatos, mas, sobretudo, tornar cada vez mais humanizada e clara a realidade. A afirmação pode soar exacerbada, mas não é. Negar a dimensão narrativa do jornalismo é negar a própria humanidade do jornalista, uma

vez que o jornalista não divulga, constrói mundos. Não é uma máquina, mas um narrador: um autor das narrativas da contemporaneidade.

Os jornalistas aos quais está designada esta tarefa, norteiam-se de suas capacidades sensíveis e perspicazes de absorver o conteúdo que se pretende, dando vazão ao englobamento de frestas e subjetividades que concernem à vida social, com visões menos reducionistas acerca do real, possibilitando amadurecimento e entendimento de limites teóricos, profissionais e individuais que acarretam as responsabilidades existentes em sua prática profissional no cotidiano.

Outra ferramenta conceitual interessante, que nos ajuda a compreender o jornalismo subjetivo na atualidade, é o conceito de dispositivo pedagógico da mídia, cunhado por Fischer (2002). Conceito que a autora descreve como relativo a um aparato discursivo e não discursivo pelo qual há um incitamento à constante revelação de si mesmo. Práticas que estão acompanhadas da produção e veiculação de saberes sobre os próprios sujeitos e seus modos confessados e aprendidos de ser e estar na cultura em que vivem. A mídia opera no aprendizado dos modos de existência no sentido de participar efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz imagens, significações, saberes que de alguma forma se dirigem à educação das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem.

Logo, para objeto de estudo dentro desse âmbito subjetivo, foi escolhida uma matéria de cada revista em questão, a fim de se estabelecer uma análise dos recursos literários adotados pelas publicações, a partir das especificidades de suas narrativas:

Matéria analisada revista *Rolling Stone Brasil*: Entrevista RS Pitty. Na matéria sobre a cantora Pitty, a jornalista adentra no universo da artista usando as técnicas literárias no título da reportagem e ao longo do texto. Em seguida, o jornalismo literário se alia a um perfil objetivo da personagem, finalizando com uma entrevista "pingue-pongue". De acordo com os eixos da Análise Narrativa (MOTTA, 2013), registramos nessa reportagem:

a) Figuras de linguagem: A repórter utiliza logo no subtítulo da matéria a antítese, figura de linguagem que designa a contraposição de conceitos. "Após um ano intenso de mudanças internas e externas [...]", "[...] ela converte perdas e ganhos em novo disco...". Torna-se uma estratégia narrativa para assinalar a capacidade de superação da artista ao lançar um novo trabalho em época de transições. O recurso visa causar uma impressão de elogio sem apelar diretamente para o óbvio. Lima (2009) acredita que a boa narrativa real só se justifica se nela encontrarmos protagonistas e personagens humanos tratados com o devido cuidado, com a extensão necessária e com a lucidez equilibrada onde nem os endeusamos nem os vilipendiamos;

b) Descrição de ambientes: Neste recurso, a jornalista discorre: "Pitty está dan-

çando sem sair do lugar. Sentada de pernas cruzadas no sofá do duplex onde mora, em São Paulo, ela segura uma taça de vinho e cantarola os versos de "*This Charming Man*", do *The Smiths*, enquanto o vinil gira na vitrola. Naquela noite chuvosa de fim de maio, a cantora parece tranquila." Observamos que a descrição é densa, levando o leitor a se transportar para o espaço mencionado, como se não fosse preciso ver as imagens. Pena (2012) diz que no jornalismo literário os bons princípios da redação são extremamente importantes como, por exemplo, a observação atenta, apuração rigorosa, descrição detalhada dos fatos e ambientes;

c) Reprodução de depoimentos: Utiliza-se este exemplo nas narrativas com caráter testemunhal, nas quais os personagens dão depoimentos impondo veracidade aos fatos. A repórter utiliza o próprio testemunho da cantora bem no início do texto criando um destaque para as palavras pronunciadas. Há tentativa de imprimir um tom de "amadurecimento" ao discurso da cantora, o que pode ser comprovado pelo trecho: "Tô em paz com muitas coisas, e é bom isso. A gente gasta muita energia quando é jovem. Agora não penso muito a longo prazo porque a vida vai te arrebatando;"

Necchi (2007) afirma que a utilização do discurso direto, da mesma forma que a descrição, tem como principal mérito a ampliação do senso de realidade por parte do leitor. Portanto, os diálogos são a forma mais tradicional de aferir credibilidade à informação, ao mencionar as palavras das fontes como elas foram proferidas;

Matéria analisada revista *piauí*: O Antropólogo contra o Estado. Na matéria analisada, o repórter perfila o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – professor titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). O repórter "mergulha" na vida do antropólogo, reunindo depoimentos de pessoas próximas a ele, a exemplo de amigos de infância e ex-alunos de pós-graduação:

a) Figuras de linguagem: Foi utilizada como figura de linguagem a hipérbole logo no título, fartamente utilizada na retórica jornalística, pois seu uso exacerba os fatos, produzindo o efeito de surpresa, espanto e, sobretudo exagero: "O antropólogo contra o Estado", o que, sem dúvidas, desperta a curiosidade do leitor no que diz respeito ao título e consequentemente à matéria. Os títulos, no Jornalismo Literário, apelam para a criatividade, que segundo Lima (2009), é um dos requisitos mais importantes para se oferecer um texto atraente ao leitor. Esta capacidade atrativa das palavras traz possibilidades de promover sentimentos e interesse do público para o tema tratado;

b) Descrição de ambientes: O repórter Rafael descreve o passeio que realizou com o antropólogo, enquanto observava atentamente cada passo do personagem. "Num domingo de céu sem nuvens, ele caminhava por entre os arbustos distribuídos no terreno gramado. Levava um cajado de madeira quase do seu tamanho. Usava-o,

sobretudo, para apontar as frutas de nomes estranhos, que eram sempre aparentadas de outras, mais conhecidas." Há uma tentativa de aproximar a narrativa da poética, buscando trazer o leitor para o cenário descrito, uma vez que detalhes e imagens se complementam para favorecer o entendimento da abordagem jornalística;

c) Reprodução de depoimentos: Em depoimento para o repórter, o ex-orientando de Eduardo Viveiros de Castro, Marcio Silva, comenta sobre um momento que guarda na memória: "Lembro-me dele dizendo em sala de aula, em tom de blague, que na Amazônia não valia o lema 'liberdade, igualdade e fraternidade'. Liberdade, tudo bem. Mas no lugar de igualdade, diferença. No lugar de fraternidade, afinidade." A narrativa expressa um sentimento de nostalgia por parte do personagem, à medida que ele parece recordar as lições do ex-professor;

d) Reprodução de diálogos: Na matéria sobre o antropólogo, temos o exemplo desse recurso, quando o repórter conversa com o cineasta Ivan Cardoso, amigo de Eduardo desde a época de escola. "Numa sala atulhada de móveis e objetos criados por ele, quadros com esmaecidas bandeirolas de Festa Junina se destacavam. São volpis? perguntei. São Ivolpis, ele respondeu satisfeito, Ivolpis!" Notamos neste trecho, no qual predomina o adjetivo "esmaecidas", uma referência ao passado quando o jornalista utiliza esse termo para designar perda de cor ou vigor, para permitir à memória o relato da situação vivida.

Pelo exposto, percebemos que ambas as revistas adotam estratégias narrativas nas quais transformam as informações em relatos subjetivos. Segundo Motta (2013), nas narrativas, o jornalista busca apagar suas marcas do relato jornalístico, numa tentativa de criar um "efeito de real", recorrendo a elementos e expressões com o propósito de simular rigor, realidade e verdade, além de transmitir a impressão de não intervenção, como se os fatos falassem por si.

PALAVRAS CONCLUSIVAS

Após a leitura atenta das referidas publicações, na qual se tentou observar os recursos literários adotados, percebemos que cada periódico possui uma linguagem original permeada com estratégias ou fórmulas que se aproximam da vertente narrativa do jornalismo literário.

Voltada para um público jovem ávido por novidade e dinamismo, a revista *Rolling Stone Brasil* opta por dar maior ênfase à cultura *underground*, ou seja, cultura de vanguarda que não condiz com a popularidade, se for comparada à mídia tradicional. Seu texto faz sentido para leitores já iniciados na cena musical e outras abordagens, já familiarizados com os termos das linguagens específicas relacionadas nas narrativas.

O público não iniciado pode ter dificuldade para compreender seu texto, ainda que os recursos imagéticos facilitem as abordagens. O jornalista usa a técnica literária a favor de seu texto com intuito de garantir maior visibilidade ao universo do entretenimento, a exemplo de séries, jogos, música e personalidades famosas das mais diversas áreas da contracultura, de modo a conquistar o público jovem, que, não se contenta com matérias superficiais da mídia tradicional. Vale salientar também que o projeto gráfico da revista é rico em detalhes, tipologias e, sobretudo, fotos impecáveis como elementos centralizadores dos textos para enriquecer ainda mais as informações apresentadas.

No tocante ao texto da revista *piauí*, podemos inferir que a humanização do jornalismo literário se faz presente de forma mais consistente e ampliada. Ao escrever uma reportagem que ocupa sete ou mais páginas sobre um personagem, o jornalista comprova a eficiência da narrativa aprofundada, que influencia o leitor a adentrar na história real, que por sua vez é descrita fielmente. Seu conteúdo aborda um texto voltado para um público mais maduro e *cult*, isto é, mais crítico e intelectual, portanto ávido por textos bem escritos e contextualizados.

Um fator determinante para que a longa matéria da *piauí* não seja vista como exaustiva ou enfadonha pelo leitor, está de acordo com a capacidade do jornalista extrair o melhor dos personagens ou das situações. Em relação ao seu projeto gráfico, não há tanto destaque ou relevância a esse aspecto, uma vez que o foco principal da publicação é o texto e seus desdobramentos narrativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. João Antônio **–** *Repórter de "Realidade"***.** João Pessoa: Idéia, 2002.

DESLANDES, Suely Ferreira. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade/* Suely Ferreira Deslandes, Romeu Gomes; Maria Cecília de Souza Minayo (organizadora). 28. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ESSENFELDER, R. *De transmissor a narrador: desconstrução de estereótipos sobre jornalistas.* Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo, Brasília, DF, v. 6, n. 18, p.31-47, jan./jun. 2016.

FISCHER, R. M. B. *O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV*. Educ. Pesqui. [online]. 2002, vol.28, n.1, pp.151-162.

Editora Spring. Início. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.spring.com.com.br/publicacao/rolling-stone> Acesso em: 22 de fev. 2016

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.* Barueri, SP: Manole, 2009.

LIMA, Edvaldo Pereira. **T***he New Journalism: a reportagem como criação literária,* Rio de Janeiro: Estrutura da Notícia, São Paulo: Editora Ática, 2004.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa / Luiz Gonzaga Motta.* – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NASCIMENTO, Robéria Nádia A. *Informação e cidadania: da pluralidade dos sentidos ao desvelar dos ditos.* Dissertação de Mestrado. UFPB/ João Pessoa, 2001, 292 p.

Mundo Estranho. Início. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-surgiram-as-revistas> Acesso em 23 de fev. 2016

NECCHI, Vitor. *A impertinência da denominação "jornalismo literário"***.** VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. Intercom, 29 ago. 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0527-1.pdf> Acesso em: 02 de maio de 2015

Observatório da imprensa. Início. São Paulo, 2007. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/piaui_uma_revista_sem_gravata/> Acesso em: 22 de fev. 2016

Piauí. Início. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao/88/> Acesso em 22 de fev. 2016

PENA, Felipe. **J***ornalismo literário.* São Paulo: Contexto, 2006.

PENA, Felipe. *No jornalismo não há fibrose: e outros ensaios críticos sobre a imprensa/* Felipe Pena. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2012.

Tipógrafos Net. Início. Lisboa, 2016. Disponível em: <www.tipografos.net> Acesso em 22 de fev. 2016

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUANCES DO PROTAGONISMO FEMININO: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS TELEFICÇÕES *GABRIELA* E *TIETA*

Robéria Nádia Araújo Nascimento
Valtyennya Campos Pires
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: As adaptações *Gabriela* e *Tieta*, inspiradas nos romances homônimos de Jorge Amado, são observadas à luz da Análise de Narrativas (MOTTA, 2013). A argumentação pressupõe que a ficção amadiana oferece ambiências expressivas às singularidades das relações de gênero por discutir sociabilidades, posturas sexistas, preconceitos e estereótipos que marcam as vivências das protagonistas. Sob esse raciocínio, os fragmentos apresentados sugerem que a teledramaturgia, por seu caráter atemporal, favorece reconhecimentos do tempo presente que geram a circulação, apropriação e interação de novas práticas simbólicas no espaço social. Resultados preliminares indicam que as teleficções analisadas auxiliam a compreensão dos dilemas femininos que permeiam a historicidade contemporânea.

Palavras-chave: Teleficção; Jorge Amado; Narrativas; Representações de gênero; Identidades Culturais

Abstract: The adaptations Gabriela and Tieta, inspired by Jorge Amado's novels, are observed in the light of Narrative Analysis (MOTTA, 2013). The argument presupposes that the Amadian fiction offers expressive ambiences to the singularities of the gender relations for discussing sociabilities, sexist positions, prejudices and stereotypes that mark the experiences of the protagonists. Under this reasoning, the fragments presented suggest that the theater, due to its timeless character, favors recognitions of the present time that generate the circulation, appropriation and interaction of new symbolic practices in the social space. Preliminary results indicate that the telefictions analyzed help to understand the female dilemmas that permeate contemporary historicity.

Keywords: Telephony; Jorge Amado; Narratives; Gender representations; Cultural Identities

EIXOS DE ABORDAGEM

Estudos sobre produtos televisivos permitem a observação das múltiplas relações de comunicabilidade que se tecem entre a esfera da ficção e a ambiência sociocultural. Nesse contexto, as obras de Jorge Amado, transpostas para a linguagem audiovisual, permitem entrever diferentes leituras que sinalizam a historicidade coletiva. O teor das narrativas amadianas traduz com ênfase a configuração das sociedades e tradições nordestinas (re) criando importantes reflexões culturais e identitárias que se conservam atemporais. Entre essas podemos destacar as questões de gênero e as subjetividades do feminino, centrais nas adaptações de *Gabriela* e *Tieta*, baseadas nas obras homônimas *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e *Tieta do Agreste* (1977), cujas protagonistas são objetos de análise de uma pesquisa acadêmica em curso[1].

Belline (2008) pontua que antes que o feminismo da década de 1960 permitisse visibilidade às mulheres na vida social, política e cultural do Brasil, a ficção de Jorge Amado já apresentava um teor vanguardista ao inscrever no imaginário coletivo personagens femininas que transgrediam e superavam códigos sociais injustos. Ao longo do tempo, a obra do escritor segue notabilizando a passagem do estereótipo da mulher/objeto, manipulada pelo homem, à mulher proativa, sujeito de seu próprio destino. Em sintonia com essa visão, Duarte (1996) destaca que as camadas populares viram nas narrativas amadianas estímulos para que as mulheres se reconhecessem como sujeitos e o proletariado reivindicasse seu devido espaço social. Assim, a ficção de Jorge Amado parte da história e desta para a intervenção na realidade, o que torna o escritor um militante que investe na construção de heróis e heroínas peculiares, bem como na formação do leitor/espectador de sua obra. Daí o caráter pedagógico que sua literatura sugere nas interlocuções com o cotidiano das culturas populares. Na nossa concepção, esses sentidos implicam práticas líricas e sedutoras de contar histórias que qualificam Jorge Amado na cena intelectual brasileira por valorizar a identidade cultural e os méritos do povo nordestino.

A atmosfera factual, mítica e lírica que envolve suas histórias configura Jorge Amado como um dos escritores singulares que privilegiam personagens com ricas lições em suas trajetórias de vida. As narrativas[2] revolucionárias do autor defendem a democracia social e desenham futuros de vanguarda ressignificados a partir de personagens poéticas, discriminadas, "indomáveis", belas, sensuais e afrodescendentes, que desconstroem o paradigma do amor romântico e da dependência emocional sub-

1 Pesquisa intitulada ***Mediações ficcionais: protagonismos periféricos e representações de gênero em Gabriela e Tieta*** (UEPB/PIBIC 2017/2018), cujo objetivo é analisar as telenovelas mencionadas a fim de compreender as representações femininas e as questões identitárias de gênero que incidem na construção das protagonistas.

2 O escritor baiano registrou na obra *"O menino grapiúna"*: "Se alguma beleza existe no que escrevi provém desses seres despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, dos que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, e mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam".

vertendo as normas dos espaços rurais desfavorecidos: “Minhas heroínas representam o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão”, declarou o escritor em entrevista ao comentar os laços entre a ficção e o real em sua obra (DUARTE, 2009).

A ficção amadiana, especialmente em *Gabriela* e *Tieta*, expõe uma significativa expressão do simbolismo feminino e suas questões, fazendo emergir das camadas populares vozes de indignação ao *ethos* autoritário das relações eruditas, derivadas de um capitalismo emergente que ia aos poucos se implantando na vida comunitária nordestina a fim de desafiar hipocrisias elitistas e familiares. Coutinho (2011) salienta com propriedade que o escritor, por enaltecer a polifonia das classes populares, busca nos múltiplos recursos éticos e culturais das periferias econômicas, “táticas para enfrentar, a partir de seus personagens, com astúcia e sagacidade, as situações de opressão e humilhação impostas pelos setores dominantes” (COUTINHO, 2011, p. 198).

No que concerne às complexidades das representações de gênero, uma vez que não podem ser compreendidas à revelia da problemática sociocultural, a compreensão de *Gabriela* e *Tieta* requer, necessariamente, uma análise das questões identitárias que perpassam as narrativas. Vale salientar que as temáticas de gênero ainda são pouco exploradas pelo campo da comunicação, remetendo em sua maioria às pesquisas de caráter socioantropológico. Por essa razão, Sifuentes e Ronsini (2011) explicam que o número de trabalhos sobre o binômio gênero e mídia é reduzido, tornando-se pertinente e oportuno avaliar o papel das apropriações dos meios de comunicação na constituição das identidades culturais das mulheres brasileiras e, por extensão, nordestinas. À luz desse cenário, pensamos que uma das formas de se avançar nessa direção é verificar como ocorrem as construções identitárias femininas no âmbito da ficção televisiva. Conforme o argumento das autoras, a observação dos desdobramentos do feminino nas telenovelas, incluindo a abordagem da prostituição como destino, sinaliza a hipótese de que os estereótipos estão presentes no discurso midiático, e este se soma aos discursos de outras instituições socializadoras – ou mediações – oferecendo estruturas de significados que são captadas pela sociedade, mas que solicitam fundamentação.

Para Louro (2010a) o debate contemporâneo de gênero é um dos modos de produção cultural que relaciona a linguagem e suas implicações de poder. Dessa forma, as questões de gênero não envolvem apenas o feminino, mas, sobretudo, os significados que o masculino constrói a respeito dessa categoria. O compartilhamento de sentidos é que produz os variados signos e representações do sistema social, que existe por meio de classificações e códigos comuns. Tais códigos comunicam posições, hierarquias, diferenças e identidades. Com isso, as identidades, moldadas de acordo com determinados padrões, não são estáveis, mas sempre transitórias. Essa concepção de identidade é pensada por Hall (2004) como um processo móvel, resultante das experiências socialmente compartilhadas e das negociações de sentidos entre os sujeitos.

Por seu componente relacional, a identidade cultural se transmuta assim como a reafirmação do eu está atrelada aos pertencimentos sociais de gênero.

Assim, as instituições e as práticas sociais, incluindo-se os produtos midiáticos, são constituídas *pelos gêneros* e também constituintes *dos gêneros*. O conceito aglutina, desse modo, uma dinâmica cultural complexa que tem forte apelo relacional e identitário, pois é no campo das relações sociais que os papéis desiguais são forjados e disseminados: "Na medida em que se afirma o caráter social do feminino ou masculino, temos que considerar as distintas sociedades e os distintos momentos históricos de que estão tratando" (LOURO, 2010b, p. p.23).

Todavia, a perspectiva relacional e social dos gêneros não deve conduzir à constituição de papéis pré-definidos, pois estes incorporam modelos arbitrários que uma sociedade determina como regra para seus membros. Esses modelos definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de agir ou falar, sendo obrigado às pessoas responder ou obedecer a essas expectativas no espaço social a que pertencem. Mas as contraposições existem e se ampliam: as personagens Gabriela e Tieta questionaram os padrões e desafiaram as convenções da sociedade nordestina tecendo novos rumos para suas existências. Assim, a ficção corrobora o fato de que a conquista da identidade de gênero cabe aos sujeitos sociais que, em suas práticas cotidianas, podem driblar as desigualdades para projetar movimentos de participação e transformação.

Portanto, lançando um olhar para a violência simbólica que perpassa as heroínas ficcionais das classes populares, criadas pelo escritor baiano, também é possível identificar traços comuns a muitas mulheres que habitam as periferias nordestinas, marcadas pelos signos do machismo, da pobreza e da opressão. Na trilha dos Estudos Culturais[3], somos instigados a investigar as implicações de gênero nas fronteiras deslizantes forjadas pelas culturas de resistência que se colocam entre as margens e as polarizações. Segundo classifica Hall (2004), as teleficções são "produtos culturais"[4] que oferecem diversas potencialidades de análise, especialmente se focalizarem as relações entre protagonistas das classes populares e suas estratégias de enfrentamento da subalternidade.

Na ótica proposta pelo teórico, o audiovisual funciona como um "intertexto" que inclui reflexões pertencentes à cultura, à identidade e à sociedade no contexto histórico a que se refere. O autor enfatiza a necessidade de a TV e seus produtos mostrarem o caráter de transformação inerente à cultura popular, porque nos espaços de subalternidade retratados pela ficção é que surgem ações de resistência de personagens que inspiram a "vida real" das audiências.

Por essa via, estudar as representações femininas solicita o questionamento das padronizações e dos lugares hegemônicos da sociedade. Diante desse pensamento,

3 Essa vertente teórica incorporou a preocupação com temáticas feministas nos meios de comunicação a partir da década de 1970. Foi também nessa década que os estudos feministas adotaram a categoria *gender*, defendendo uma distinção entre o sexo como marca biológica e o gênero enquanto resultado de construções sociais e culturais, noção aqui privilegiada.

4 No paradigma dos Estudos Culturais, os produtos da mídia podem fazer apologia da dominação, mas a sociedade pode ser conduzida a refletir e a criar condições de intervenção acerca dos conteúdos recebidos.

as seguintes inquietações se impõem: Os valores apresentados nas tramas forjam paradigmas culturais? Em que medida as narrativas amadianas articulam novas identidades femininas em contextos de opressão e instigam reflexões do tempo presente?

Nessa perspectiva, partimos do pressuposto de que as adaptações amadianas oferecem discussões significativas às singularidades das relações de gênero ao abordarem sociabilidades, posturas sexistas, preconceitos e estereótipos que marcam as vivências de suas protagonistas. Sob esse raciocínio, a teledramaturgia pode favorecer reconhecimentos e interpretações que geram a circulação, apropriação e interação de novas práticas simbólicas no espaço social. Nas obras selecionadas para análise o passado patriarcal do Nordeste brasileiro é pensado a partir do enfrentamento dos estigmas (GOFFMAN, 1988) atribuídos às mulheres. Indivíduos estigmatizados têm traços de inferioridade ressaltados e se tornam objetos de discriminação social.

Desse modo, os significados da ficção amadiana, ao explorar as lutas e o empoderamento feminino, desafiando os preconceitos sociais, não resultam apenas do imaginário simbólico do escritor, mas articulam causas inerentes ao cotidiano das culturas populares na construção de seus pertencimentos, o que assegura a ressonância das obras no tempo presente. Nesse sentido, as telenovelas estudadas conservam sua atualidade produzindo ecos e interfaces que nos ajudam a perceber as desigualdades de gênero e as práticas de exclusão representadas nos enredos a partir da força de suas personagens.

Dessa forma, emergem os protagonismos femininos e as novas subjetividades periféricas (MAFFESOLI, 2005) que se forjam a margem das classes hegemônicas e dos padrões dominantes. No nosso entender, *Gabriela* e *Tieta* recriam espaços de resistência que induzem a reconstrução da historicidade do feminino (BORDIEU, 2009; LOURO, 2010a; 2010b) ao apontarem as assimetrias e dualidades entre homens e mulheres. As abordagens nos parecem pretextos pertinentes para a percepção da espacialidade nordestina, revelando estereótipos, sensibilidades e silenciamentos que afetam as personagens femininas de sociedades patriarcais moldadas pelas tradições europeias.

Logo, análises de gênero que consideram esse viés tanto buscam notabilizar as estratégias da emancipação feminina quanto colocam sob suspeita a legitimidade da lógica patriarcal e suas representações. Do ponto de vista conceitual, uma representação deriva das convenções e da memória histórico-social, pois implica uma construção simbólica que é partilhada pela sociedade e cristalizada através de imagens. Em síntese, trata-se de um saber ordinário, elaborado a partir de crenças e valores próprios de uma coletividade, “capazes de criar uma visão comum acerca de objetos, pessoas ou eventos, que se atualiza cotidianamente nas interações sociais” (GOLDSTEIN, 2003, p. 33).

Compartilhamos com Thompson (2008) a ideia de que na nossa cultura as relações de poder são formas simbólicas geradas, transmitidas e recebidas com a intermediação dos meios de comunicação e seus diferentes dispositivos, nichos em que a TV se destaca pela dimensão de popularidade. Nesse raciocínio, a valoração dos bens

simbólicos culturais guarda uma estreita relação com os mecanismos comunicativos.

Considerando essas balizas teóricas, o percurso metodológico deste texto se pauta numa revisão conceitual sobre o universo da teleficção e das representações de gênero a fim de contextualizar as discussões das tramas. A observação dos capítulos articula a Análise de Narrativas (MOTTA, 2013), atentando para a historicidade e a cultura que os inspiram. Por narrativas, entendemos ações enunciadas pelos sujeitos interlocutores em suas performances linguísticas. Através das enunciações, as narrativas caracterizam instâncias de mediação sociocultural e se abrem a diferentes interpretações. Seguindo esse método, as tramas são submetidas a uma leitura criteriosa e sistemática dos conteúdos para possibilitar a seleção de fragmentos ilustrativos. Por fim, uma revisão de literatura objetiva permitir a compreensão das narrativas criadas por Jorge Amado.

CENÁRIOS DA FICÇÃO: ESTEREÓTIPOS E DISCUSSÕES DE GÊNERO

Em termos de gênero, Lopes (2003) acredita que a ficção televisiva retrata a sociedade ao alimentar um repertório cultural comum pelo qual as pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas as outras. Na visão da autora, longe de promover interpretações consensuais, os saberes compartilhados implicam as representações de uma comunidade nacional que a TV capta, manifesta e constantemente atualiza. Dessa maneira, a narrativa ficcional se mistura à experiência dos sujeitos através de diferentes mediações: subjetiva, emotiva, política, cultural, estética. Tais características de aproximação com o real perpassam as heroínas de Jorge Amado configurando atrativos para o engajamento da audiência.

Nessa perspectiva, significa dizer que o entrecruzamento do imaginário e do real mobilizado pela ficção sintetiza problemáticas que oferecem ao público novas formas de inteligibilidade do mundo a partir das mediações produzidas pelo audiovisual. Martín-Barbero (2004) entende que por intermédio da ficção estabelecemos diálogos e interações com as tradições específicas de um povo e suas culturas mestiças, “numa das mediações mais expressivas das matrizes narrativas do mundo cultural popular” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 24). Logo, a ambiência ficcional nos conecta ao mundo, adquirindo função valiosa na transformação das sensibilidades e na construção das identidades culturais, a fim de suscitar “um modo comprometido” de ver, escutar ou ler uma dada historicidade. De acordo com esse pensamento, as mediações da ficção promovem novas racionalidades, instigando sensibilidades, reconhecimentos e identificações sociais a partir das temáticas abordadas.

Em *Gabriela* e *Tieta* notamos que os enredos interrogam o lugar da mulher na sociedade brasileira, fomentando discussões sociais, geracionais, sexuais e étnicas que afetam não apenas as protagonistas como também as personagens circundantes. As tramas permitem a reflexão sobre as relações de poder, que antes eram inerentes às camadas intelectualizadas, passando a alcançar os segmentos populares

através da identificação com seus respectivos papéis. Nesse aspecto, Lopes (2009) sublinha o poder representacional da ficção classificando-a como um produto estético e cultural capaz de expressar a identidade do país ao fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários.

Com 77 capítulos, *Gabriela*[5] foi exibida em 2012, às 23 horas, numa adaptação compacta de Walcyr Carrasco e direção de Mauro Mendonça Filho. Já *Tieta*, com exibição no horário nobre, registrou 196 capítulos, indo ao ar pela primeira vez em 1989/1990, adaptada por Aguinaldo Silva (sua reprise aconteceu a partir de 1º de maio de 2017 no canal VIVA do grupo Globosat). Ambas as narrativas representam a memória, a afetividade e a alteridade regionais.

Enfrentando a hostilidade das "damas respeitáveis" de Ihéus, Gabriela (Juliana Paes) é uma retirante nordestina que desafia a sujeição e transpõe a invisibilidade, ainda que tenha que lutar contra os silenciamentos que cerceiam a sua alegria. Trata-se de uma personagem cujas marcas do feminino sugerem a ingenuidade alternada pelos apelos de sedução e liberdade. Com seu espírito espontâneo, que se revela nos modos como vive o cotidiano, a sexualidade e o erotismo, a moça pobre encanta o coração do turco Nacib (vivido por Humberto Martins) e os dois se envolvem afetivamente desafiando as convenções sociais. Primeiro, ela surge exercendo a função de cozinheira, em condição subalterna; depois, transformando-se em amante e, posteriormente, conquistando a posição social de esposa, quando sua vida perde o sentido porque essa norma contraria seu espírito livre. Tolhida pela vigilância moral da sociedade, a personagem transgride a ética e as regras que lhe sufocam traindo o marido. Com essa conduta indisciplinada, desafia a instituição do casamento com suas restrições, e ainda afronta a sociedade conservadora ao interrogar "as adequações e obrigações" atribuídas às mulheres "decentes".

Na verdade, a naturalização da exploração e os estereótipos de discriminação associados à mulher são hibridizados à vida da protagonista. Num ambiente social de hipocrisia, Gabriela trava uma luta por afirmação buscando agir segundo seus desejos, colocando os sentimentos acima das convenções, à medida que ignora as regras e a formalidade do casamento. A autenticidade da heroína abala o falso moralismo da cultura vigente, "deixando evidente aos poucos as marcas dos que vêm de baixo, quando ela ascende de cozinheira à esposa do patrão, de amante à suposta mulher de sociedade" (COUTINHO, 2011, p. 199).

No universo passional de *Tieta*, a personagem-título (vivida nas duas fases respectivamente por Cláudia Ohana/Betty Faria), pastora de cabras na adolescência, choca a família e a cidade interiorana por não reprimir seus impulsos sexuais. Esse é o motivo que a fez ser expulsa de casa, aos 16 anos, pelo pai conservador Zé Esteves

5 A primeira adaptação do romance amadiano foi ao ar na Rede Globo em 1975 com Sônia Braga no papel-título. Gabriela inclui-se no rol das personagens que tem alcance extraliterário, figurando no imaginário popular como símbolo de força e impetuosidade, ícone de erotismo, ampliando a voz dos seres improváveis que vivem à margem das sociedades conservadoras para além dos padrões morais legitimados (DUARTE, 2009).

(Sebastião Vasconcelos), acusada de libertinagem. Após uma violenta surra de cajado em praça pública, a jovem foge para São Paulo prometendo voltar, em suas palavras, "não para implorar clemência, mas para se vingar". Torna-se prostituta para sobreviver e logo depois dona de um bordel luxuoso na capital, em virtude das relações de favores construídas com políticos influentes. Mesmo distante, ajuda a família financeiramente todos os meses numa atitude que não condiz com ressentimentos.

Entretanto, após 26 anos de regularidade, os depósitos para os parentes são interrompidos, marcando o retorno triunfal de Tieta à Santana do Agreste. Sua volta coincide com a celebração de uma missa em intenção de sua morte. Tieta interrompe a celebração religiosa, mostrando-se mais viva e poderosa do que nunca, anunciando que veio rever sua família. A cidade é surpreendida com essa aparição e passa a especular tanto as razões do seu sumiço quanto as do seu retorno. A protagonista conta a todos estar viúva do fictício Comendador Felipe Cantarelli, de quem adotou o sobrenome, para não levantar suspeitas sobre a real fonte de sua fortuna. Apresenta, então, Leonora (Lídia Brondi), como enteada, uma moça que aparenta recato, mas que, na verdade, é uma das meninas que acolheu no bordel e por quem Tieta nutre um sentimento materno, por reconhecer na jovem a mesma garota sonhadora que foi na sua juventude.

Em meio ao reencontro, a protagonista logo se decepciona ao descobrir que a sociedade, que hoje a bajula e venera, continua mesquinha e preconceituosa, a mesma que a hostilizou no passado. A propósito da trama, Belline (2008) explica que o mundo do Agreste, aparentemente simples e pacífico, revela-se, para a protagonista, mais difícil de lidar do que o universo do meretrício. Lá, os sentimentos, como os corpos, estão expostos, sem simulações. Na cidade natal, onde Tieta busca reencontrar a sua identidade, sobram engano e falsidade; ninguém diz tudo o que pensa nem demonstra seus sentimentos; todos encobrem algo por interesse, medo ou pobreza. Nesse sentido, a autora descreve que a narrativa de Jorge Amado chama a atenção para a dualidade entre aparência e realidade por situar o espaço do bordel, embora mais degradado aos olhos da sociedade, como mais "honesto" que a cidade pequena, apenas exteriormente "decente". Em meio a relações conturbadas, sua amiga de infância Carmosina (Arlete Salles), é uma, entre poucos, que lhe dirige afeto verdadeiro. Essa personagem, aliás, representa a imagem oposta de Tieta, por ser ingênua e sonhar com o casamento como único caminho da felicidade.

O temido Coronel Artur da Tapitanga (Ary Fontoura), personagem que coleciona meninas de quem tira a virgindade, em troca de alfabetizá-las, exerce a tirania no agreste. Mas seu domínio é questionado por Imaculada (Luciana Braga), personagem que favorece importantes leituras das relações de gênero em meio à trama de Jorge Amado. Trata-se de uma jovem destemida que foi vendida ao coronel pelos próprios pais, mas que não se submete ao seu assédio sexual. Depois de tentativas de fugas frustradas, a jovem será resgatada na Casa da Luz Vermelha, espaço de prostituição de

Santana do Agreste, onde também se rebela contra a servidão.

Resistindo à atmosfera de opressão e hipocrisia do seu lugar de origem, Tieta se refugia na praia de Mangue Seco da qual guarda memórias afetivas da infância e juventude, um cenário paradisíaco para onde foge sempre que se sente magoada. Na praia, ela se reencontra com sua liberdade e aos poucos reaprende a paixão pela vida, o que a faz rever os sentimentos de dor e vingança. Graças a sua personalidade forte e impulsiva, intervém nos destinos de Santana do Agreste, trabalhando pelo progresso da cidade.

MULHERES À FRENTE DO SEU TEMPO: NARRATIVAS DE GABRIELA E TIETA

A descrição dos fragmentos das telenovelas envolveu os seguintes procedimentos:

1- Pré-análise das cenas para identificação das protagonistas, situações e demais personagens;

2- Seleção das abordagens de gênero pelas quais ocorrem as “negociações” de valores e representações de sentidos sociais;

3- Transcrição dos diálogos ilustrativos (MOTTA, 2013, p. 129).

Nos capítulos 24 e 45, da telenovela Gabriela, dos quais extraímos os diálogos abaixo, a personagem dona Arminda (Neusa Maria Faro), vizinha de Nacib (Humberto Martins) e de Gabriela, reproduz seu ponto de vista acerca do matrimônio e do “dever” da mulher de se “guardar” para o marido, conforme ditam os padrões da época:

Arminda: - O marido tem direito sobre a esposa, mas a mulher, com jeitinho, com dengo, é que de fato manda na casa. Hoje não, tô viúva e honesta, mas meu marido fazia tudo o que eu queria, e tu vai ser igual. Nacib vai fazer tudo que tu manda. Gabriela: - Mandar em seu Nacib? Quero não. Pra quê? Arminda: - Ora, pra fazer tuas vontades! Gabriela: - Eu já faço minhas vontades. Arminda: - Ah, Gabriela, tu não entende dessa vida é nada. O turco pode te dar luxo, conforto, segurança na velhice... Gabriela: - Seu Nacib quer seu meu dono? Arminda: - Todo marido é dono da mulher! Gabriela: - Eu penso que ninguém é dono de ninguém, não. Num sou cabrita pra ter dono. Sou gente!

Gabriela: - Eu não sei que diferença faz ser moça, não ser moça... Arminda: - Todo homem quer ser o primeiro, Gabriela! Gabriela: - Primeiro, segundo, tem importância não, que diferença que faz? Arminda: - Mas tu diz cada coisa sem sentido, Gabriela, todo homem quer ser o único na vida de uma mulher. Gabriela: - Homem quer que a mulher seja dele e só, mas vai atrás das quengas. O contrário pode não, é? Arminda: - Gabriela, você tem muitas ideias erradas na cabeça! Agora, é uma senhora, uma dama, tem que pensar feito uma dama. Gabriela: - Eu penso é do meu jeito, dona Arminda. Arminda: - Pode não, tem que pensar do jeitinho que a sociedade quer! Gabriela: - Pois sabe o que eu penso às vezes? Que casamento é que nem uma gaiola

de prender passarinho. Arminda: - Mas gaiola é bom, o passarinho tem o que comer, o que beber... Gabriela: - Passarinho voa, gente também precisa voar!

Para Nejar (2007), Amado apela à justiça social pelo poder da palavra, que transparece em todas as suas criaturas: "Palavra que muda a realidade, muda a consciência e a história, pois nos cânticos das bocas das personagens surge o tom da liberdade" (NEJAR, 2007, p. 298). O desejo de liberdade ecoa nas palavras da protagonista, dona de si, que não consegue entender uma sociedade alicerçada em casamentos prisionais e suas relações de poder/submissão.

Nos capítulos 43 e 75, de Tieta, compreendemos a importância da protagonista para a vida das personagens Imaculada (Luciana Braga), uma das meninas do Coronel Artur da Tapitanga, e Carol (Luiza Tomé), a amante de Modesto Pires (Armando Bógus), comerciante mais rico de Santana do Agreste. Tieta ajuda essas e outras mulheres, alimentando a "sororidade", sentimento de empatia e união feminina incentivado nos dias atuais:

Tieta: - Quer dizer, então, que o "bode velho" atendeu o meu pedido? (Diz em alusão ao Coronel). Filomena (Cristina Galvão): - Atendeu sim, graças a senhora, né? Tieta: - Graças a Imaculada que tem coragem peitando o velho babão! Filomena: - Afe, Maria! A senhora ajudou Imaculada por demais e olhe, ela me pediu para vir aqui fazer um favor, vir beijar a sua mão. Tieta: - Que é isso, Filó? Só se beija mão de padre ou de santo! Filomena: - Pois então, nós escolhemos a senhora pra santa, porque eu tenho certeza que assim como a senhora ajudou Imaculada, ia ajudar qualquer uma de nós que precisasse. Tieta: - Ajudaria sim, se eu pudesse arranjava um trabalhinho pra cada uma de vocês, e que levassem a vida em liberdade!

Tieta: - Tu lembra daquele presente que eu te mandei? Carol: - Aquele cadeadinho com a corrente quebrada? É claro! Tieta: Tu entendeu o que aquilo significava? Carol: - Bem, se a senhora... Tieta: - Senhora, senhora não, criatura, me chame de você. Carol: - Tá bom, se você quer assim... ocê num sabe da missa a metade! O fato é que depois que você me mandou aquele cadeadinho, aos poucos minha vida vem mudando... Tieta: - Pra melhor ou pra pior? Carol: - Vixe, Maria, acho que pra muito melhor. Tieta: - Então o presente fez o efeito que eu queria, mesmo que tu não tenha entendido o porquê de eu ter feito aquilo. Carol: - É, não entendi muito bem direitinho, não. Tieta: - Ô criatura, eu tava lhe mandando quebrar a corrente que lhe prendia, soltar o cadeado. Essa história de ser "teúda e manteúda", de depender de homem pra viver, isso já era, Carol. Tu tinha mais é que ser dona do teu próprio nariz! Carol: - Oxente, pois eu acho que tô conseguindo, quebrei o cadeado, arrebentei aquela corrente e já não sou mais a mesma. Mudei!

Tieta representa o poder feminino na busca por legitimação de sua voz. Seu histórico de luta lhe fortaleceu mostrando-lhe a possibilidade de um mundo até então desconhecido, no qual combate as injustiças, assim como fez a mulher brasileira, que despertou na década de 80 na busca por emancipação e direitos iguais. Desse modo,

a ficção televisiva, à luz da literatura amadiana, contribui para que os espaços que outrora eram destinados apenas aos homens fossem ocupados por mulheres cada vez mais empoderadas e donas de seus destinos.

PALAVRAS (IN) CONCLUSIVAS

Derivado de uma pesquisa em desenvolvimento, o texto expõe as primeiras impressões sobre as representações de gênero que incidem nas tramas. Entretanto, é possível perceber que as vidas das protagonistas têm em comum destinos forjados pela beleza e sensualidade que, a princípio, podem ser vistos como artifícios de inclusão social e empoderamento femininos. No entanto, o que de fato as aproxima, além da origem nordestina e dos traços afrodescendentes, é a personalidade assertiva e resiliente que as caracteriza, num momento em que as discussões de gênero assumem intensa visibilidade e relevância na dinâmica sociocultural brasileira.

Enfim, são protagonistas incompreendidas pelos padrões da época. Por isso, essas "mulheres marcadas" solicitam o desafio de compreender o que se expressa para além da ficção, uma vez que suas vivências auxiliam a compreensão dos dilemas femininos da historicidade contemporânea. Através dessas heroínas descortinamos a humanidade das ações, numa paródia da sociedade atual que nos parece apropriada para pensar a submissão feminina.

Ainda que o estudo esteja no início, emerge o entendimento de que Gabriela e Tieta não são seres criados para uma apologia do amor romântico e idealizado; são mulheres imperfeitas que travam lutas pela emancipação social com as armas de que dispõem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In: *Caderno de Leituras:* a literatura de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil:* ensaios sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Mulheres marcadas:* literatura, gênero, etnicidade. Terra Roxa e outras terras- Revista de Estudos Literários, 2009.

GOFFMAN, Erving. *Estigma:* notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado.* São Paulo: Editora Senac, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Telenovela brasileira:* uma narrativa sobre a nação. Comunicação e Educação. Volume 26. São Paulo, 2003.

---------. *Ficção televisiva no Brasil:* temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação:* uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2010a.

_____. *Corpo, gênero e sexualidade:* um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2010b.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível.* Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). *Telenovela:* internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa.* Brasília: Editora UNB, 2013.

SIFUENTES, Lírian; RONSINI, Veneza. *O que a telenovela ensina sobre ser mulher?* Reflexões acerca das representações femininas. Revista FAMECOS. Porto Alegre, v. 18, n. 1, janeiro/abril 2011.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade:* uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2008.

A ANTIGUIDADE GRECO-LATINA NA COMUNICAÇÃO E NA ARTE CONTEMPORÂNEAS – O EXEMPLO DAS "TRÊS GRAÇAS".

Adriana Freire Nogueira
FCHS - Universidade do Algarve
CECH - CIAC

Resumo: Algumas das questões que me ocupam na investigação que tenho vindo a desenvolver sobre a receção da antiguidade (nomeadamente a mitologia), na comunicação e na arte contemporâneas (com destaque para a portuguesa), passam pela mediação, que promove a análise semiótica e o convívio com as obras e os mitos; pela receção, procurando perceber o percurso das fontes (literárias, artísticas) até chegar ao artista; por fim, pela pertinência do recurso à mitologia na criação artística contemporânea. Serão apresentadas, como exemplo, algumas versões contemporâneas das Três Graças.

Palavras-chave: As Três Graças; arte contemporânea; comunicação; Kehinde Wiley; João Figueiredo

Abstract: Some of the questions that concern me in the research I have been developing on the reception of antiquity (namely mythology) in contemporary communication and art (with emphasis on Portuguese) are the mediation, which promotes semiotic analysis and familiarity with works of art and myths; the reception, which tries to perceive the route of the sources (literary, artistic) until arriving to the artist; finally, the relevance of the use of mythology in contemporary artistic creation. As an example, some contemporary versions of the Three Graces will be presented.

Keywords: The Three Graces; contemporary art; communication; Kehinde Wiley; João Figueiredo

O conhecimento que hoje temos do mundo antigo, quer da sua história quer da sua literatura ou arte, é mais vasto e mais completo do que aquele que os gregos tinham da sua ou de outras épocas.

Relativamente às histórias de deuses e heróis que chegaram até nós, quer através da poesia épica, lírica ou trágica, quer organizadas em coletâneas, tanto em latim (como as *Metamorfoses*, de Ovídio, do séc. I. d.C.), como em grego (como *A Biblioteca dos Mitos*, de Pseudo-Apolodoro, dos primeiros séculos da nossa era), não seriam, na sua totalidade, do conhecimento de todos. O povo menos instruído conhecia os deuses principais e os heróis mais famosos, frequentemente através das canções e das histórias contadas pelas mães e pelas amas[1], mas esse conhecimento era genérico, muitas vezes em forma de versões que variavam de cidade para cidade, região para região, como é característico desse material mítico que se movimenta[2]. A afirmação de Aristóteles, na *Poética* 1451b25, pressupõe esse desconhecimento generalizado, quando afirma que "mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas"[3]. Paul Veyne cita este passo para realçar a ideia de que a "essência de um mito não consiste em ser conhecido por todos, mas em supor-se que o seja e seja digno disso; e, de facto, em geral não era conhecido" (Veyne, 1987: 61). Assim, a literatura oral e a iconografia eram as principais divulgadoras das histórias da mitologia, mas sem entrarem em grandes pormenores, pois esses "só eram conhecidos por aqueles que haviam frequentado a escola" (*Idem*, *ibidem*).

As teogonias (e as teologias) difundidas pela escrita e pela arte formaram o *corpus* que chegou até nós de um modo muito desigual: se, por um lado, este sofreu vários percalços (expectáveis pela imposição de outras religiões, principalmente a cristã), por outro, saiu enriquecido por mais de dois milénios de expressão iconográfica e literária (visto que a tradição oral se diluiu, quando a antiguidade passou a um saber de erudição), mesmo que com alguma perda de sentido.

A antiguidade foi recuperada com grande vitalidade no Renascimento, continuando pelas épocas seguintes. Os artistas conheciam os textos antigos dos mitógrafos, dos quais se serviam para criar. No Maneirismo e no Barroco, deu-se o fenómeno de mitificação das próprias obras de arte, sendo frequente a citação de obras anteriores, como se se estivesse a piscar os olhos ao espectador culto (Elvira Barba, 2008: 38), prática que hoje continua e que amiúde encontramos no cinema. Nas últimas décadas, a receção do mundo antigo na contemporaneidade teve um grande desenvolvimento. No final do século XX, a receção dos clássicos no cinema começou a ganhar uma forma mais consistente, nomeadamente com a publicação dos estudos de Jon Solomon e os de Martin

1 *República*, 377a e seguintes. Em 377c refere esta forma de transmissão: "As [fábulas] que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças". A palavra traduzida por "fábula" é *mythos*.

2 Adaptando a definição de Jung & Kerényi, 2002: 3.

3 Neste contexto, Aristóteles declara que que os poetas não têm de se cingir "a histórias tradicionais sobre que versam, geralmente, as tragédias. Preocuparem-se com isso seria ridículo, pois mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas e, no entanto, agradam igualmente a todos".

Winkler, em 2001[4]. Em 2006, Charles Martindale e Richard F. Thomas publicaram um volume onde se faz um ponto da situação desta área de estudos[5], com a publicação de *Classics and the Uses of Reception* (Oxford: Blackwell). São de salientar ainda os estudos de Monica Silveira Cyrino, mais direcionados para a receção dos clássicos na produção televisiva[6]. Em Portugal, realço as edições que Paula Morão e Cristina Pimentel têm organizado em torno da receção dos clássicos na literatura, das quais ressalto a mais recente, de 2017: *A Literatura Clássica ou os Clássicos da Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa* (Lisboa: Campo da Comunicação). Na área do teatro, destacam-se os estudos de Maria de Fátima Sousa e Silva, coeditora, entre muitos outros trabalhos, dos dois volumes de *O livro do tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção*, de 2016 (Imprensa da Universidade de Coimbra) e de *Portrayals of Antigone in Portugal*, de 2017 (Brill).

Nas expressões artísticas dos séculos XX e XXI, a antiguidade continua a ser uma temática atraente, não somente como base para novas roupagens, facilmente identificáveis, mas também para novos rasgos e sentidos. E se a arte contemporânea não chega facilmente a uma população mais geral (que não tem os códigos da sua interpretação ou o hábito de sobre ela ponderar), a antiguidade que poderá estar refletida nessa arte ainda a menos recetores chegará.

Esta reflexão é feita na perspetiva dos estudos de receção da antiguidade clássica, marcada pelos trabalhos que esta área de investigação tem produzido nos últimos anos, que, como Lorna Hardwick afirma, "have shown that classical texts, images and ideas are culturally active presences" (Hardwick, 2003: 112). A receção dos clássicos procura, pois, reconhecer a Antiguidade no mundo contemporâneo e estudar o modo como a cultura material da antiguidade greco-latina tem sido recebida[7], ao longo de mais de dois milénios.

Para exemplificar o modo como encaro o estudo da receção, farei uma analogia entre os estudos de receção e o uso de deíticos na linguagem: quando empregamos um verbo como "ir" ou "vir", "levar" ou "trazer", estamos perante palavras que remetem para o ponto de vista de quem enuncia relativamente ao recetor desse enunciado; assim, "levar" está para o "eu" como "trazer" está para o "tu". Do mesmo modo, o estudo da receção contribui para a produção de sentido(s) da obra, de emissor para

4 Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press; Winkler, M. (2001) *Classical Myth & Culture in the Cinema*. Oxford: OUP.

5 Martindale, C. e Thomas, R.F. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell.

6 Destaco *Big Screen Rome*, de 2005 (Blackwell), os dois volumes sobre a série Roma, do canal americano HBO (que também foi transmitida em Portugal), *Rome, Season One: History Makes Television* (Blackwell, 2008), e *Rome, Season Two: Trial and Triumph* (Edinburgh University Press, 2015), e o seu mais recente livro, editado em parceria com Antony Augoustakis, na Edinburgh Scholarship Online, em setembro de 2017: *STARZ Spartacus: Reimagining an Icon on Screen*.

7 No *site* da The Classical Reception Studies Network (CRSN) pode ler-se: "Classical reception studies is the inquiry into how and why the texts, ideas, images and material cultures of Ancient Greece and Rome have been received, adapted, refigured, used and abused in different historical and cultural contexts." https://classicalreception.org/ (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

recetor. E mesmo que os diferentes emissores e recetores se expressem de forma diferente – porque têm diferentes pontos de vista – remetem para o mesmo ato (no exemplo dos verbos), isto é, o mesmo objeto comunicativo.

Os sentidos encontrados nas obras produzidas a partir da antiguidade não são os mesmos ao longo dos anos e variam consoante a experiência (naturalmente subjetiva) de quem produz e de quem recebe, tornando-se uma espécie de metáfora, isto é, algo que nos transporta para outro lugar (de sentido).

Comunicação e Arte

O meu interesse pela receção da antiguidade (nomeadamente dos mitos) na comunicação e na arte contemporâneas (sobretudo portuguesa, mas não a ela limitado) consolidou-se em 2001, por um quase acaso: quando o Porto foi Capital Europeia de Cultura, a Portugal Telecom – PT (atual Altice), já completamente privatizada[8], emitiu uma série de postais ilustrados gratuitos (uma forma, então, inovadora, de fazer publicidade[9]), que pretendiam anunciar as áreas culturais em que haveria atividades, valorizando, cada um deles, diversos espaços icónicos daquela cidade. O *slogan* escolhido valia-se de alguns dos sentidos que o verbo "ligar" pode ter, quer associado às telecomunicações (uma ligação de telefone, ligar à Internet, etc.), quer na aceção de dar importância (ligar ao que alguém diz, por exemplo).

Os postais gratuitos estavam a ganhar força como meio de divulgação de todo o tipo de atividades e eram (são) distribuídos nas maiores cidades do país, em locais como museus, cafés, discotecas, teatros, cinemas, estabelecimentos de ensino superior, etc.[10], tendo todos estes a característica comum de serem lugares da moda ou frequentados por um público com uma educação acima da média.

A série de quatro postais mostrava que a PT apoiava diversas áreas da capital da cultura. Com a legenda "PT. Ligada ao Cinema", via-se uma mulher envolta numa película de filme, a descer as escadas de um espaço emblemático da cidade: a livraria Lello. Esta estrutura repete-se nos outros postais: em "PT. Ligada à Dança" via-se uma bailarina com o característico tutu e sapatilhas de ponta, no histórico – e agora espaço de cultura – mercado Ferreira Borges; em "PT. Ligada à Música", tal como o anterior, que remetia para o *ballet* clássico, também este remete para a música erudita: um violoncelista, tendo como pano de fundo a Torre dos Clérigos.

A opção por locais e elementos relacionados com formas de arte mais eruditas pode pressupor que se pretendia atingir um público que procurava expressões artísticas mais clássicas, ou, simplesmente, a opção foi tomada por estes elementos pictóri-

8 https://www.telecom.pt/pt-pt/a-pt/Paginas/historia.aspx (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

9 Chegara a Portugal em 1999, pela empresa que ainda hoje os emite, a Postalfree. http://www.meiosepublicidade.pt/2015/03/em-que-ponto-esta-o-negocio-dos-postais-publicitarios/ (Data de consulta: 27 de maio de 2018)

10 http://www.angeldesignandprint.co.uk/postcards.htm (Data de consulta: 27 de maio de 2018)

cos serem os mais facilmente reconhecíveis como identificativos das respetivas artes. Ou talvez um misto de ambas as razões.

O exemplo que aparece no quarto postal levou-me a expandir o meu interesse nesta matéria da receção da Antiguidade, por a imagem escolhida remeter para um tema clássico. O interesse que a publicidade tem no mundo antigo, como afirmou, recentemente, Marta García Morcillo, na sua introdução ao volume *Advertising Antiquity*, ultrapassa o facto de ser uma iconografia reconhecível, pois permite, também, novos tipos de discursos e legitima as campanhas publicitárias (García Morcillo, 2017: xiii)[11].

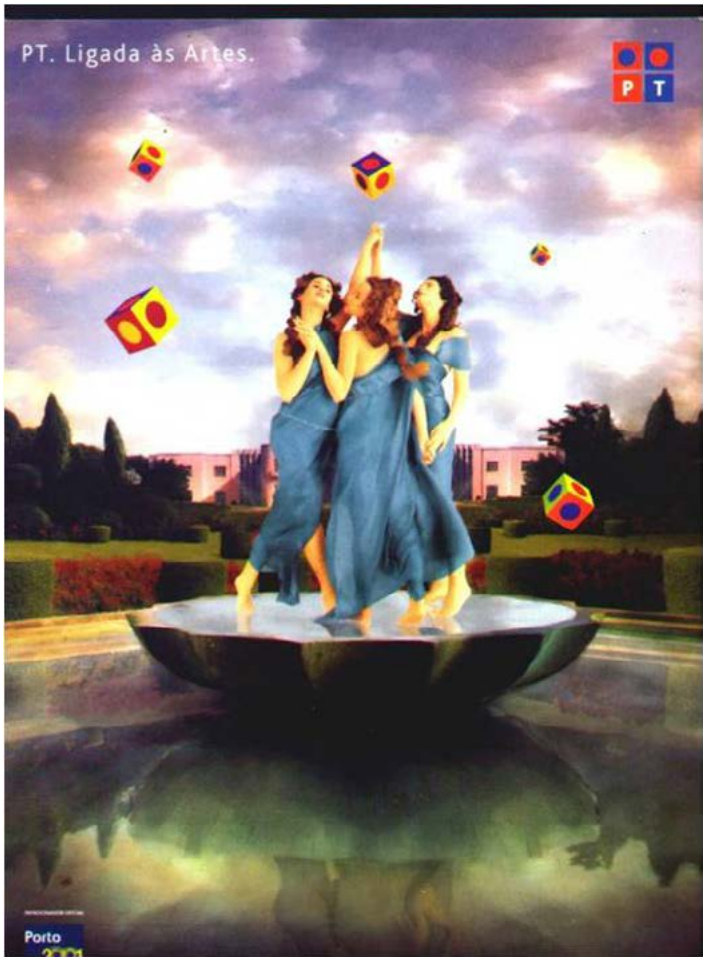


Fig.1

Nesta imagem (Fig.1), podemos ver, ao fundo, os jardins e o museu de Serralves, e, em primeiro plano, as Cárites, nome grego, equivalente às Três Graças.

Achei interessante que os criativos tivessem tido o entendimento de que as Três Graças seriam reconhecidas de imediato como estando ligadas às artes (assim como

11 "More than just a useful yet frozen catalogue of gods, epic characters, stories and easily recognisable iconographies, Antiquity offers the present a set of dynamic tools that contribute to the reformulation of our own cultural identities through a mixture of traditional, innovative and renovated discourses. Popularised imageries from the Ancient World have been part of the rhetoric of legitimation of brands and campaigns from the beginnings of modern Western advertising." Destaco um outro volume importante, da última década, sobre este assunto: De Martino, F. (2010). *Antichità & Publicità.* Bari: Levante Editori.

seria imediata a associação do violoncelista à música ou de uma bailarina em pontas à dança). Mais interessante me pareceu a suposição de que o público reconheceria estas divindades, bem como – ou principalmente - reconheceria a imagem original para a qual remetem: um pormenor de *A Primavera*, de Botticelli. No entanto, teria sido, provavelmente, Botticelli o primeiro a ser reconhecido, isto é, ser aquela imagem, para os recetores, a original, e seria esse o facto que faria perceber o lema "Ligado às Artes" e não a identificação das Três Graças, a quem, segundo Pierre Grimal, é atribuída "toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte" (Grimal, 1992:75).

Efetivamente, o diálogo entre criadores e públicos modernos não se faz, na maior parte dos casos, diretamente: há criações intermediárias – neste caso Botticelli – que, pela sua visibilidade, passam a funcionar como verdadeiros "originais"[12].

Fig.2 – Pormenor de *A Primavera* (1482 ca. - 1485 ca.), de Sandro Botticelli. Galeria Uffizi, Florença, Itália.

12 Agradeço este reparo à Prof.ª Doutora Maria de Fátima Sousa (CECH – U. Coimbra) que tão atentamente leu este trabalho e tão construtivamente o comentou. Estas obras intermediárias podem trazer alguma dificuldade inicial, se não houver um acompanhamento interpretativo posterior. Por exemplo, será um pouco difícil convencer quem viu o filme *Hércules*, na versão da *Disney*, de que o herói não é filho de Hera, como ali é apresentado. O mesmo se passará com quem ler o *Ulisses*, de Maria Alberta Menéres, uma adaptação livre da *Odisseia*, de Homero, recomendada no Plano Nacional de Leitura. Nesta versão, os relacionamentos familiares são apresentados de uma forma moralizante, em que Ulisses não dorme com outras mulheres, porque se mantém fiel a Penélope, e esta não duvida do marido nem lhe faz um teste final, mas imediatamente o reconhece.

Como se pode ver, o postal da Fig.1 reproduz a posição dos braços, das pernas, dos corpos, o corte dos vestidos e penteados das Três Graças que se encontram neste pormenor do quadro (Fig.2).

Pela sua contemporaneidade, comecei a usar este postal nas aulas de Matrizes Culturais Europeias[13], para, partindo dele, recuar à antiguidade e a outras figurações das Três Graças. Se, no início, alguns alunos as reconheciam, com o passar dos anos (iniciei a lecionação desta disciplina em 2005) isso deixou de acontecer[14]. A partir daí, passei a assumir o papel que nós, professores de clássicas, temos como mediadores, fazendo a ligação entre mito e arte, desenvolvendo a análise semiótica e promovendo o convívio com as obras de arte e os mitos. Ao fazermos isto, estaremos a promover a receção e a interferir no modo como a antiguidade é recebida, passando a ser, portanto, não apenas estudiosos, mas atores neste processo intersubjetivo que é a receção da antiguidade na arte.

Uma das formas de receção é, precisamente, a que aqui se utiliza: o recurso à citação de outras obras de arte que, por sua vez, representam qualquer aspeto da antiguidade, seja uma recriação, seja um elemento enquadrado num diferente contexto, seja a utilização de um título, que é uma outra forma de apropriação do mito (estou a usar o termo "apropriação" segundo a definição de Lorna Hardwick [2003:9-11], na sua proposta de constituição de um vocabulário de trabalho nos estudos de receção: "taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices [explicitly or implicitly])".

Em todas estas situações, há uma vontade, expressa por esses mesmos elementos, de inscrição da nova obra numa tradição, seja para a corroborar, seja para romper com ela, seja para chegar a novas leituras, mas sempre assumindo essa ligação original que irá fornecer as chaves de leitura ao espectador.

As Cárites ou Graças

As Graças (oriundo de *Gratiae*, nome latino das gregas Cárites) já surgem citadas desde Homero. Normalmente, indissociáveis umas das outras[15], aparecem como jovens (*Il*. 14. 267 ss.), com "tranças entretecidas de ouro e prata"[16] (*Il*. 17. 51), e como

13 Disciplina da licenciatura em Línguas e Comunicação, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

14 Simon Goldhill chama a atenção para o facto de que um espectador não é um constructo abstrato, relembrando que a receção é um processo dinâmico (2006: 250).

15 Se bem que, na *Ilíada*, Hera prometa ao Sono uma das Graças em casamento: "Mas vá: dar-te-ei uma das jovens Graças para desposares,/ e ela chamar-se-á a tua esposa – Pasítea, / que tu sempre desejaste durante todos os teus dias" (*Il*. 5. 267-9). Elvira Barba dá alguns exemplos, na imagética, de representações individualizadas no séc. XVIII (*op.cit.* 261), mas uma procura na Internet através de um motor de busca ou mesmo num *site* criativo, como o Deviantart (www.deviantart.com), mostra alguns resultados interessantes, com representações individuais. Porém, a maioria apresenta as Três Graças juntas.

16 A propósito da morte de Euforbo às mãos de Menelau: "De sangue se humedeceram seus cabelos, que eram como/ os das Graças, com as tranças entretecidas de outro e prata."

tecedeiras (uma arte feminina, inclusive praticada por uma deusa guerreira, como Atena) da "veste ambrosial" usada por Afrodite, quando esta é ferida por Diomedes (*Il*. 5. 338); na *Odisseia*, surgem como companheiras de Afrodite, característica que as vai acompanhar ao longo do tempo. Diz-nos Homero (*Od*. 8. 3362-366):

> Mas para Chipre se dirigiu Afrodite, deusa dos sorrisos;
> foi para Pafos, pois aí tem seu templo e seu perfumado altar.
> Aí as Graças a banharam e a ungiram com azeite imortal,
> o azeite que faz resplandecer os deuses que são para sempre;
> e vestiram-na com belas vestes, maravilha de se ver!

O sentido do seu nome estar associado a dons de beleza pode ser deduzido no passo em que Nausícaa, filha do rei dos Feaces, dorme com duas escravas e as três são comparadas as estas divindades: "…e com ela/ dormiam duas escravas, tendo elas uma beleza vinda das Graças" (*Od*. 6. 17-18). É ainda na *Odisseia* que aparece a sua ligação à dança, que as caracteriza em tantas expressões plásticas: Afrodite junta-se "à dança deslumbrante das Graças" (*Od*. 18. 194).

Hesíodo, na *Teogonia*, diz que vivem no Olimpo, com Mnemósine e as Musas, acompanhadas pelo Desejo, "em ambiente de festa" (63-65). É este autor que lhes atribui uma genealogia e as nomeia (907-909):

> As três Graças de belas faces gerou-lhas [a Zeus] Eurínome,
> de aspecto gracioso, filha do Oceano,
> Aglaia, Eufrósine e a amável Tália.
> De seus olhos brota, quando olham, o amor
> que amolece os membros e é belo o olhar sob as suas pálpebras.

O poeta helenístico Teócrito dedica-lhes o idílio 16, que termina com a asserção da necessidade das Graças na nossa vida: "longe das Graças, que têm os homens de desejável? Que as Graças estejam sempre comigo"[17] (108-109).

Dependendo dos contextos, os seus sentidos podem ir da alegria doméstica na vida e na morte, à beleza, graça e prosperidade dos membros de uma sociedade, passando pela ligação a Afrodite e ao que a deusa representa (Francis, 2002: 197).

As Cárites eram mostradas em diferentes posições e com diferente indumentária (ou sem ela). Por exemplo, no baixo-relevo que se encontra no Museu do Louvre, *A passagem dos Teoros*[18], proveniente da ágora da ilha de Taso, datado de cerca de 480 a.C., as três divindades estão todas de perfil.

---

17 Tradução minha.

18 O *theoros* era uma espécie de magistrado, com funções sacerdotais. Os Teoros constituíam um "collège annuel de trois magistrats aux fonctions mal définies" (Blonde, Muller e Mulliez, 2002: 890).

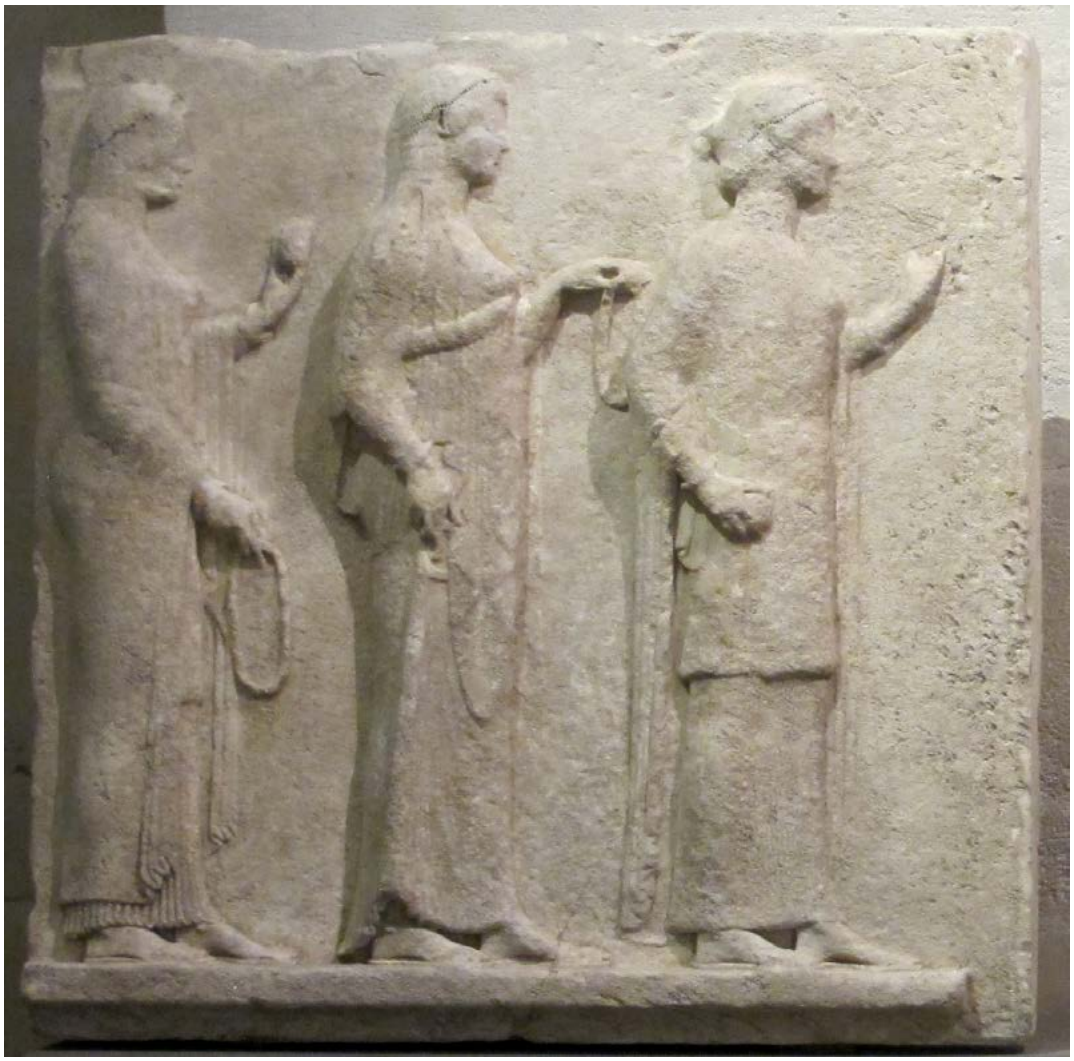


Fig. 3 – Detalhe de "Reliefs du passage des Théores : Hermès agoraios et les Charites". Museu do Louvre, Ma 696 B, Ma 696 C. (licença Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication)

Esta posição, em procissão, é uma das que adotam, mas também podem ser vistas a correr e a dançar, em atividades ligadas às suas atribuições de acompanhantes de Afrodite ou de Apolo, ou como companheiras das Horas e das Musas. Cada artista adaptava-as ao contexto ou ao meio utilizado. A cena que Botticelli descreve na sua pintura é referida por Ovídio (*Fasti*, 5, 193 sqq.), quando a deusa Flora (que se chamava *Chloris*, em grego, como a própria explica) conta como Zéfiro, o vento oeste, a perseguiu, violou e depois casou com ela. Nesse texto, as Cárites (*Charites*) são também mencionadas quando se diz que vão apanhar flores para tecer grinaldas para prenderem os seus cabelos celestiais (*nectuntque coronas/ sertaque caelestes implicitura comas* – vv. 219-220).

As versões romanas das Três Graças poderão ser cópias ou não. Como diz Jane Francis, "These artists did not necessarily reproduce a single original but quoted, adapted, or re-arranged aspects of older works into a new creation, or fashioned new sculptures in Greek themes and styles" (Francis, 2002: 181).

A posição em que Botticelli as coloca é muito semelhante à que Séneca nos descreve, no *De Beneficiis*, I, 3, 2-10, texto em que este autor apresenta algumas justificações para que assim seja: por exemplo, as Três Graças fazem uma roda, com as mãos entrelaçadas, porque a gentileza (ou benefício, dádiva – *beneficium*) forma uma cadeia que retorna a quem começa; ou, as vestes são transparentes, porque "as gentilezas querem ser vistas"[19] (I, 3, 5).

No entanto, uma das poses mais comuns das Três Graças (e que prevalece na arte helenística e romana, não porque fosse um cânone, como já se percebeu, mas porque, por alguma razão, a harmonia conseguida nesta representação agradou e foi sendo perpetuada) é a que apresenta as duas figuras da ponta a olharem de revés ou de lado, e a central de costas para quem observa. Podem ter na mão flores ou frutos. Esta é, também, a posição que aparece reproduzida em obras de pintores, como Rafael, cuja obra sobre esta temática será referida adiante. *As Três Graças* de Rafael estão muito próximas do fresco de Pompeios, que se encontra no Museu Arqueológico de Nápoles[20], se bem que se saiba (Reinach: 191) que este pintor se inspirou num conjunto de estátuas existentes na Biblioteca Piccolomini[21].

Duas interpretações contemporâneas de 'As Três Graças' de Rafael

João Figueiredo

Muitos artistas contemporâneos que usam os temas clássicos apoiam-se nos modelos da antiguidade ou nas versões posteriores (mais popularizadas e às quais têm mais fácil acesso), para fazerem algo diferente, não parecendo pretenderem romper completamente com a tradição, intenção visível no título das suas obras.

É o caso de João Figueiredo[22], que tem uma obra cujo subtítulo assume a linhagem "sobre 'As Três Graças' de Rafael", escolhendo para título os nomes, em inglês, que os padres da Igreja[23] lhes começaram a chamar: *Chastity, Beauty and Love*.

---

19 Tradução minha.

20 Fresco proveniente da casa de Titus Dentatius Panthera, com o número de inventário 9236, visitável no Gabinete Secreto daquele Museu.

21 Ainda hoje visitáveis: https://operaduomo.siena.it/it/luoghi/libreria_piccolomini/ (Data de consulta: 8 de julho de 2018).

22 Artista português, nascido em 1970, com obras em várias coleções de natureza muito diversificada, como as do Millenium BCP, da Fundação Mário Soares, do Palácio Real de Estocolmo ou da Embaixada de Portugal em Tóquio. Está representado em diversos países, como Angola, Alemanha, Brasil, Canadá, EUA, Finlândia, Itália, Irão, Noruega, Reino Unido ou Suíça. Recebeu o "Prémio Nadir Afonso", na Feira de Arte Contemporânea do Estoril, e foi nomeado para prémio de destaque nas artes plásticas, como o "Prémio Vespeira" o "Prémio Artur Bual" e "Bienal de Cerveira". Cf. http://www.joaofigueiredo.com/?page_id=144

23 Cf. Elvira Barba, *op.cit.*: 259.

Fig. 4 – João Figueiredo, *Chastity, Beauty and Love*, 2009. Técnica mista. 29 x 25 cm – *sobre "As Três Graças" de Rafael*. Série "Imatges de la Memoria" (Imagem e legenda – Cortesia do autor).

Estas virtudes femininas[24] foram especialmente destacadas e associadas às Três Graças, cristianizando uma temática pagã. A pintura de João Figueiredo, porém, subverte estes indícios que o título sugere, a começar pela indumentária, quando desconstrói as ideias de Castidade e Amor, ao vestir as Três Graças de Rafael com roupa interior e peças íntimas associadas a uma sexualidade arrojada: ligas a segurar meias e joelheiras (as duas das pontas); a do meio parece ter um espartilho (veem-se os fios

24 Como se pode ler no site do museu onde se encontra a obra: "Amour, Beauté et Pudeur". http://www.musee-conde.fr/ (Data de consulta: 28 de maio de 2018).

que os costumam cruzar) numa perna, em vez de na cintura; segura, ainda, na mão direita, uma taça, enquanto faz um gesto obsceno com a mão esquerda, esticando o dedo do meio[25]. A Graça do lado direito tem uma espécie de máscara, quase um açaime, o que pode remeter para práticas mais extremas, como as de BDSM[26], reforçadas pelo fio que as liga e atravessa pelo umbigo. O próprio espaço em que se encontram: uma divisão de uma casa, ou uma caixa que se abre para nós, apelando ao nosso voyeurismo, onde as mulheres estão em exposição, numa espécie de pedestal/ altar/ palco, tudo em tons de vermelho e negro, como um *boudoir* a apelar a fantasias várias.

O trabalho deste artista (nesta e na maioria das suas obras, das quais destaco, por serem de inspiração mitológica, *Capitulation of Eve*, trabalho sobre a *Leda e o cisne* de Leonardo da Vinci, da série "Again for the first time", de 2006, ou *Sex-Duality*, trabalho sobre *Édipo e a Esfinge*, de Ingres, da série "Back to the palace", de 2009), joga com o negro como expressão do vazio, desmontando, neste caso, as ideias que temos feitas acerca da obra que lhe serviu de base: a harmonia, a alegria, a perfeição, aqui, são como partes inacabadas – imperfeitas – de um todo (como os pés da personagem do lado direito, que aparecem destacados do resto do corpo). Esta ideia de imperfeição pode ser inferida na cobertura da omoplata da figura central, semelhante a algo tão prosaico como um suporte de ombro para quem sofre de tendinite ou bursite. Por outro lado, os pontilhados remetem para o luxo e o brilho delicado dos cristais, que o autor incluiu na obra[27], como resquícios de uma Beleza perdida.

João Figueiredo escreveu um manifesto, que gentilmente me facultou, sobre o seu trabalho, no qual afirma:

> Interfiro na vossa pacatez, e ao fazê-lo, interpelo-vos para vos questionar acerca do que vos dou a ver, e cumprir a principal função da arte:
> Interrogar-vos. Neste caso, faço-o através da conjugação de dois tempos; o tempo de permanência, quando permito a sobrevivência do classicismo, e o tempo da modernidade com que as visto, terminando com as incrustações cristais Swarovski que as ajudam a nascer. Passado e presente unem-se e conjugam os propósitos do novo e do singular. Quero da arte criar arte, obrigando que o clássico se torne contemporâneo.

Nesta declaração, encontra-se a assunção da citação de outra obra (neste caso, a de Rafael) e a intenção de tornar contemporâneo o clássico, podendo-se afirmar que, com estas Três Graças, tê-lo-á conseguido.

25 Este gesto aparece sugerido em Aristófanes, *Nuvens* 651-654. Em latim era chamado de *digitus impudicus*. Marcial, 6.70.5, escreve "estende um dedo, e logo o obsceno" (*ostendit digitum, sed inpudicum*). Num outro epigrama (2.28.1-2), especifica que dedo é: "Ri-te lá à vontade, Sextilo, de quem maricas/ te chama e espeta-lhe o dedo médio" (*Rideto multum qui te, Sextille, cinaedum/ dixerit et digitum porrigito medium*).

26 BDSM, segundo o *Oxford English Dictionary*, são as iniciais de "bondage, discipline (or domination), sadism (or submission), and masochism". http://www.oed.com/view/Entry/14168#eid289098364. (Data de consulta: 28 de maio de 2018.)

27 Na biografia do artista, pode ler-se: "Em 2005, com o apoio inédito e exclusivo da Swarovski, inicia uma nova fase com projectos de reinterpretação de obras clássicas." http://www.joaofigueiredo.com/?page_id=144 (data de consulta: 28 de maio de 2018).

Kehinde Wiley

O último exemplo é o de uma obra do artista norte-americano Kehinde Wiley[28], que se revela especialmente interessante pelos pressupostos que apresenta: Wiley coloca os seus modelos em poses que reproduzem quadros famosos, realçando o heroísmo na linguagem artística, refletido, por exemplo, no tamanho das telas, que chegam a ultrapassar os 3,3m de altura por 7,5m de largura (132x300, em *inches*, como o óleo sobre tela intitulado *Sleep*, da série "Down", de 2008), acentuando a grandeza dos corpos dos homens negros[29], citadinos. Os seus modelos são, na maioria dos casos, desconhecidos que aborda na rua e a quem paga para posarem para as suas telas[30], muitas vezes com roupas do dia-a-dia ou a remeterem para contextos de cultura popular e *hip-hop*. O próprio afirma que mistura, em diferentes combinações, "pop culture, and race, and class, and gender"[31].

A tela que escolhi chama-se *Three Graces* (Fig.5). Nela, vemos três homens ainda jovens (e não três mulheres), cada um envergando equipamento de desportos muito apreciados pelos americanos, como é o caso do basquetebol e do beisebol. O que está de costas veste uma camisa onde se pode ler "The Negro Leagues Baseball"[32], atualmente uma marca de roupa desportiva, mas, antes, uma importante fonte de desenvolvimento económico para as comunidades negras[33]. Os três homens reproduzem a exata posição dos corpos, da inclinação de cabeça e das mãos (que seguram três maçãs, fruto associado a Afrodite) de *As Três Graças*, de Rafael, exceto o olhar, pois é para nós, observadores, que o direcionam. Ao contrário de muitas figuras das telas de Wiley, desta época (como as da série "Columbus"[34], ou "Rumors of War"[35], datadas de 2005 e 2006), os retratados não olham para o visitante da exposição de queixo levantado, com o orgulho estampado na pose, mas fitam-nos com alguma benevolência ou gentileza, aproximando-se do *beneficium* a que Séneca se referia. O contraste com a obra de Rafael também se mede pelo tamanho: enquanto esta tem mais de um metro e oitenta de altura e quase dois metros e meio de comprimento, o quadro do pintor renascentista é um quadrado de apenas 17 cm de lado.

---

28 Artista norte-americano, nascido em 1977, escolhido por Barack Obama para pintar o seu quadro presidencial (apresentado a 12 de fevereiro de 2018, no Smithsonian's National Portrait Gallery, em Washington, D.C., Estados Unidos da América.

29 Só a partir de 2012 é que Wiley começou a pintar mulheres (sempre negras).

30 Para além dos seus próprios *sites* (http://www.kehindewiley.com e http://kehindewiley.com), as afirmações de Kehinde Wiley estão em quase todos os sítios que falam da sua obra e, em alguns, pode-se ouvir o artista a explicar as suas opções e motivações, como, por exemplo, em https://youtu.be/APxcGOdel4M, http://www.npg.si.edu/exhibit/recognize/interview_paintings.html ou https://youtu.be/5pwkZh8Ljug (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

31 Cf. final da entrevista aqui 1:01:10 - https://youtu.be/APxcGOdel4M.

32 https://www.britannica.com/sports/Negro-league. (Data de consulta: 27 de maio de 2018.)

33 https://www.itsablackthang.com/collections/negro-league-baseball-art-memorabilia. (Data de consulta: 27 de maio de 2018.)

34 http://www.kehindewiley.com/columbus/Portrait_of_a_Venetian.html

35 http://www.kehindewiley.com/Rumors_of_War/Chancellor_Seguier_on_Horseback.html

Fig. 5 – Kehinde Wiley, *Three Graces,* 2005. Óleo e esmalte sobre tela 182,9 x 243,8 cm (72 x 96 *inches)*. Hort Family Collection. Cortesia do artista e Roberts Projects, Los Angeles, California, EUA.

Continuando a adotar a proposta vocabular de Lorna Hardwick, podemos supor que estamos perante uma "refiguração" [36] de um mito, e uma "intervenção" [37] na obra de Rafael, que está a ser citada como forma de colmatar uma falha que Wiley notou em todos os museus do mundo: ao refletirem a realidade dos séculos anteriores, os negros estavam ausentes dos quadros dos grandes artistas, quando estes representavam situações de poder. A constatação dessa realidade levou a esta escolha de modelos para refigurarem aquelas obras-primas. As Três Graças, assim retratadas, ganharam uma nova leitura.

CONCLUSÃO

Em suma, vimos três formas diferentes de receber o legado da antiguidade, especificamente as Três Graças, e de o retransmitir.

36 "Refiguration – selecting and reworking material from a previous or contrasting tradition" (Hardwick, 2003: 10). Em português, temos reconfiguração, equivalente ao inglês *reconfiguration*, mas parece-me que a opção por refiguração se aproxima do pretendido, pois parte de uma "figuração" que é renovada.

37 "Intervention" – reworking the source to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society" (Hardwick, 2003: 9).

No primeiro caso, a composição que aparece no postal da PT cita Botticelli com uma intenção comunicativa que se esgota em si mesma: anuncia um apoio que a empresa dá a um evento, na área das artes, adaptando[38] um pormenor de uma obra por demais conhecida de Botticelli que, essa, sim, começa por traduzir[39] Ovídio (no citado passo de *Fasti*) para imagens e, daí, faz a sua própria versão[40] (Paul Barolsky [2014: 203] realça que Botticelli inclui uma cena de metamorfose que não consta do texto). Contudo, nem o trecho de Ovídio nem a história contada por Botticelli interessam para a compreensão do ato de comunicação levado a cabo no postal. Sem a mediação que o ensino poderá trazer, será cada vez mais difícil encontrar utilizações simples como esta (num postal publicitário), por não se conseguir criar uma conexão com um público mais alargado.

Nos exemplos seguintes, o tema é mediado pelo Renascimento e por um quadro específico, as *Três Graças*, de Rafael, tratando-o, cada um dos artistas, de modo diferente.

João Figueiredo provoca-nos, pela recusa da reprodução do clássico. Primeiro, ao assumir um título que, já por si, é uma adaptação e apropriação do tema da antiguidade à moralidade cristã; depois, ao desconstruir as virtudes enunciadas, evidencia a mudança de paradigmas na contemporaneidade, obrigando-nos a encarar a hipótese de atribuição de novas "virtudes" ou qualidades às Três Graças.

Por fim, Kehinde Wiley parte do mesmo quadro, mantém o nome e a postura que nos faz reconhecer que não se refere a uma outra obra que não a de Rafael, mas altera-a profundamente, redimensiona-a e aponta para as muitas mudanças necessárias para tirar o homem negro, de cultura urbana, da invisibilidade na arte. Através do estranhamento[41] que provoca em quem vê, não só pelo tamanho desmedido da tela, como pelos modelos masculinos, demonstra que desportistas, homens e negros, podem, com a mesma qualidade, transmitir graça, elegância, harmonia, amor, beleza e perfeição.

Três abordagens diferentes que têm subjacente o reconhecimento da capacidade que a antiguidade clássica tem de tocar em todos os públicos e de com eles dialogar, em igualdade[42].

---

38 Uso "adaptação" na definição de Lorna Hardwick (2003:9), talvez mais pensada na literatura, mas perfeitamente adequada à arte: "a version of the source developed for a diferente purpose or insufficiently close to count as as translation".

39 Hardwick define tradução como "literally from one language to another" (2003: 10), mas vou extrapolar, considerando que Botticelli traduziu de uma linguagem escrita para uma linguagem pictórica.

40 "[A] refiguration of a source (usually literary or dramatic) which is too free and selective to rank as a translation." Hardwick, 2003:10.

41 O estranhamento é o resultado da estrangeirização, que (Hardwick (2003:9) define como "translating or representing in such a way that difference between source and reception is emphasized". Este conceito de estrangeirização é, a par da domesticação, usado na teoria da tradução para denominar as opções por tornar o texto, respetivamente, estranho ou familiar a quem lê (ou vê, neste caso).

42 Parafraseando Tim Whitmarsh: "The study of an ancient culture is not a monologue but a dialogue, between – at least – two full and equal partners" (Whitmarsh, 2006: 107).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAROLSKY, Paul (2014). "*Metamorphoses* and the History of Baroque Art", *in* John F. Miller e Carole E. Newlands (Eds.). *A Handbook to the Reception of Ovid.* Chichester/ Oxford: Wiley Blackwell, pp. 202-216.

BLONDE, Francine, Arthur MULLER e Dominique MULLIEZ (2002). "Le Passage des Théores à Thasos: une «énigme» résolue? Questions de topographie et d'urbanisme à l'époque archaïque", *in Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 144ᵉ année, N. 2, 2000. pp. 885-907.

BRANDÃO, José Luís (Trad.) (2000). *Marcial. Epigramas, Vol. I* e *II*. Lisboa: Edições 70.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008). *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Madrid: Sílex.

FRANCIS, Jane (2002). "The Three Graces: Composition and Meaning in a Roman Context", *Greece & Rome* Vol. 49, No. 2, October 2002, pp.180-198.

GARCÍA MORCILLO, Marta, (2017). "Advertising Antiquity: Introduction", *in* F. Carlà-Uhink / M. García Morcillo / C. Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017), i-xxvi.

GOLDHILL, Simon (2006). "The Touch of Sappho", *in* Charles Martindale e Richard F. Thomas (Eds.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, pp.250-273.

GRIMAL, Pierre (1992) [1951]. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.

HARDWICK, Lorna (2003). *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

JUNG, Carl & KERÉNYI, Carl (2002). *The Science of Mythology.* Trad. R.F.C. Hull. London and New York: Routledge. [1ª ed. alemã 1941].

LOURENÇO, Frederico (introdução e tradução) (2005). *Homero. Ilíada.* Lisboa: Cotovia.

LOURENÇO, Frederico (tradução, notas e comentário) (2018). *Homero. Odisseia.* Lisboa : Quetzal.

PINHEIRO, Ana Elias e José Ribeiro FERREIRA (introdução, tradução e notas) (2005). *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REINACH, Salomon (1930). "Trois hypothèses de MM. Eisler et Panofsky à propos des

Trois Grâces de Raphaël". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 74e année, N. 2, 1930. pp. 191-193.

VALENTE, Ana Maria (Tradução) (2004). *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VEYNE, Paul (1987). *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições 70.

WHITMARSH, Tim (2006) "True Histories. Lucian, Bakhtin, and the Pragmatics of Reception", *in* Charles Martindale e Richard F. Thomas (Eds.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, pp. 104-115.

O DESEJO DE PRESENTIFICAR O PASSADO: AS OPERAÇÕES MEMORÁVEIS DE CULTURAS JUVENIS NA URBANIDADE DO SÉCULO XXI

Éverly Pegoraro
Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro

Resumo: neste texto, são apresentados agrupamentos urbanos brasileiros que se orientam por outros tempos e culturas, promovendo revivalismo ou ressignificação histórica. São analisadas duas estratégias dos participantes: o colecionismo e as teatralidades/performances elaboradas nas cenas. Ambas as estratégias se tornam práticas memoráveis no contexto multifacetado e efêmero que configura as urbes dos jovens do século XXI. Os participantes sinalizam formas diferenciadas de lidar com a obsessiva cultura da memória contemporânea e o desejo intenso de produção de presença por meio da corporalidade, no sentido proposto por Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Palavras-chave: cultura urbana, cena, memória, temporalidade, subjetividade.

Abstract: In this paper, Brazilian urban groups are presented which are oriented by other times and cultures, by promoting revivalism or historical resignification of experiences. Two strategies of the participants are analyzed: the act of collecting and the teatrality/performances elaborated in the scenes. Both strategies become memorable practices in the multifaceted and ephemeral context that configures the cities of the youth in the 21st century. The participants point differentiated ways of dealing with the obsessive contemporary culture of memory and the intense desire to produce presence through corporality, as proposed by Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Key words: urban culture, scene, memory, temporality, subjectivity.

INTRODUÇÃO

A tessitura contemporânea vem marcada por complexas relações do indivíduo com o passado. Nostalgia, idealismo romântico, obsessão por não esquecer e presenteísmo são diferentes estratégias percebidas no entrelaçamento homem, tempo e espaço. Culturas urbanas de jovens brasileiros têm demonstrado maneiras criativas de lidar com essa questão, ao ressignificar temporalidades. As experiências deles oscilam entre o sincrônico e o diacrônico no tempo histórico, promovendo entrelugares de resistência às acelerações espaço-temporais contemporâneas.

São feiras medievais, torneios de arco e flecha, piqueniques vitorianos, encontros vikings, simulações de combates entre cavaleiros, enfim, cenas que criam uma rede intensa de participantes Brasil afora. Esses eventos reúnem interessados em *sword-play*, neovitorianismo, medievalismo, *steampunk*, era viking, cultura celta, entre outras possibilidades. Geralmente, o primeiro contato é via *Facebook*, pois há centenas de grupos de simpatizantes por outros tempos e culturas, tecendo um complexo panorama de práticas culturais e temporalidades híbridas. Alguns são agrupamentos de jovens[1] para simples troca de experiências, outros são organizados na promoção de eventos. Das discussões geradas nos ambientes virtuais, das informações compartilhadas, proliferam eventos presenciais (de pequeno a grande porte). A programação é diversificada, para atrair gostos e públicos: música, dança, malabares, oficinas temáticas, combates medievais e batalhas campais, arquearia, falcoaria, apresentação de escritores e artistas, concurso de trajes. As experiências prometem imersão histórica e, simultaneamente, potencializam pequenos negociantes e artesãos.

O interesse desses jovens pode não ser apenas por um tempo histórico. Alguns se pautam pelo rigorismo histórico para confeccionar indumentária, acessórios e até mesmo o perfil psicológico do personagem performatizado nos eventos, o que demanda intensa pesquisa e leitura. Para outros, é a oportunidade de misturar preferências midiáticas, literárias, históricas e ficcionais, que se refletem na criação de um personagem híbrido, temporal e culturalmente. Real e ficcional imbricam-se na irrupção da teatralidade das cenas dessas culturas urbanas, caracterizando-as como de temporalidades híbridas.

Nesse contexto, é possível diferenciar as ações de ressignificação histórica das de revivalismo. No primeiro caso, os participantes mesclam, extrapolam, ficcionalizam ou criam temporalidades diversas. Revivalismo, por sua vez, é a recriação de cenas históricas, buscando respeitar características originais. Entre os participantes, é comum o uso dos termos *living history* e *historical reenactment* (reconstituição histórica). *Living*

1 É importante esclarecer que o conceito de jovem utilizado aqui não se enquadra no aspecto biológico, mas é entendido como uma construção social. De acordo com Silvia Borelli (2008), é possível compreender grupos contemporâneos – de diversos segmentos geracionais, étnicos, de gênero, de classes sociais – como compartilhadores de repertórios provenientes de diferentes produtos culturais, pois são resultado de um processo de juvenilização da cultura que ultrapassa as delimitações tradicionais entre infância, adolescência e vida adulta.

history é uma apresentação interativa que busca dar ao público uma ideia de como era a vida em um determinado período histórico, sem um roteiro previamente estabelecido. No *historical reenactment*, os *reenactors* buscam recriar o mais fielmente possível uma cena histórica, podendo seguir um roteiro previamente estabelecido, privilegiando uma experiência de imersão histórica. A exigência para com o rigorismo histórico faz com que, neste tipo de ação, não haja a interação com o público. Ambas as experiências podem ter fins educativos, além do entretenimento.

A partir dessas formulações iniciais, apresenta-se a proposta deste texto, que é analisar duas estratégias elaboradas nas cenas de tais culturas urbanas: o colecionismo (ou a prática de colecionar objetos com "aura de passado") e as performances ou teatralidades que se tornam práticas memoráveis no contexto multifacetado e fluido que configura as urbes dos jovens do século XXI, numa mistura de relações que gera, indubitavelmente, produção de presença (Gumbrecht, 2010) e socialidades móveis.

O trabalho de campo desta pesquisa inspira-se na *flânerie*, ou seja, no flanar pelo espaço urbano (McLaren, 2000; Nunes, 2017), na busca por tecer significados a partir dos detalhes comumente insignificantes e por identificar socialidades que emergem nos entrelugares da cidade. Flanar é caminhar criativamente pelos interstícios de opressão e hibridismos dos espaços públicos e buscar o mistério da vida cotidiana, como um observador que não está num mundo à parte e distante daquilo que observa (McLaren, 2000). O trabalho do *flâneur* sustenta-se em observação, leitura e produção de narrativas sobre o vivido e o encontrado, sobre encontros e percepções. Este texto, portanto, baseia-se nas reflexões acerca de alguns eventos acompanhados, bem como de entrevistas[2] feitas com os integrantes dessas culturas urbanas. Além do flaneurismo presencial, outra etapa fundamental de pesquisa foi o acompanhamento das atividades via redes sociais (*Facebook* e *blogs*, principalmente). A orientação metodológica, neste caso, pauta-se nas reflexões de Adriana Amaral (2009) sobre observação não obstrusiva, que segue os protocolos propostos pela netnografia, uma adaptação do método etnográfico para ambientes *on line*.

Entende-se que os interstícios urbanos que servem de campo de pesquisa para o *flâneur* pós-moderno constituem-se como espaços de negociação de sentidos, de processos de identificação individual e coletiva, e que seus agentes sociais são sujeitos reflexivos e atuantes dos entrelugares. Sinalizando formas diferenciadas de lidar com a obsessiva cultura da memória contemporânea (Huyssen, 2000), os "performers" das cenas aqui apresentadas oscilam entre o rigorismo e o ficcionalismo histórico; entre o retroconsumismo (Jenkins, 2013), as memórias agenciadas pela cultura da mídia (Kellner, 2001) e as memórias embutidas, no sentido proposto por Will Straw (2007).

---

2 As entrevistas – por meio de questionários semiestruturados – com os representantes de cada grupo foram feitas por *email*. Foram selecionados os principais agrupamentos do Paraná, estado da região Sul do Brasil, mapeados pelo *Facebook*. As entrevistas com os participantes foram feitas presencialmente, nos eventos em que a pesquisadora estava presente. As entrevistas tornavam-se, geralmente, bate-papos que forneceram subsídios para as reflexões propostas neste trabalho.

Os eventos de imersão histórica (sejam de ressignificação ou revivalismo) propostos por vários agrupamentos contemporâneos sinalizam que "... os diversos imaginários irrigam profundamente a vida social", como diria Michel Maffesoli (2009: 18), e se transformam em verdadeiros espetáculos, numa espécie de hiato imersivo no caótico espaço urbano.

Maffesoli (2009) aponta a teatralidade como parte essencial da existência, tanto nas experiências individuais quanto nas coletivas, configurando um espaço de partilha de sensações: "... numa conjunção de imagens e de palavras, todo um espaço público desenha-se, espaço da troca, da circulação sem fim dos afetos e das paixões" (2009: 58). As experiências compartilhadas geram vetores de criação e de práticas lúdicas. Dessa forma, o lúdico proposto pelos eventos descritos nesta pesquisa não se caracteriza como mera alternativa de entretenimento, mas como estratégia de socialidade em ato ou, como argumenta Maffesoli (2009: 47), uma maneira de os envolvidos se expressarem e manifestarem presença no mundo.

Portanto, se para alguns são apenas programações superficiais, um ajuntamento frívolo sem sentido e objetivo, Maffesoli (2009) nos leva a reconhecer nessas experiências uma estética do sentir em comum, em que as inúmeras atitudes e situações propiciam construções de si. As experiências coletivas expressas nesses agrupamentos constituem uma centralidade subterrânea potencializadora de um querer viver em comunhão, de dinamização de modos de vida. "Há uma autonomia em formas banais da existência que, numa perspectiva utilitária ou racionalista, não possuem qualquer finalidade, embora não sejam menos carregadas de sentido, mesmo se este se esgota *in actu*". (Maffesoli, 2009: 12-13)

Nesse contexto de experiências compartilhadas, a ideia de religação é fundamental, com a valorização multiforme do corpo e das manifestações táteis. O partilhar pela corporeidade impulsiona a valorização da aparência, do desenvolvimento festivo, de elementos que só fazem sentido na presença um do outro. Por isso, o que rege a formação desses grupos é a atração pelas mesmas sensibilidades. E as experiências, por sua vez, só têm sentido na coletividade, em momentos de compartilhamento de sensações. É uma forma criativa de fomentar o espaço urbano, promovendo uma efervescência cultural que se dá pela corporeidade, pela socialidade, pela ludicidade e pelo sinestésico. Como o campo aberto de um parque de Curitiba, capital do Paraná, na região sul do Brasil, que vira "cena" para um combate simulado entre cavaleiros medievais, para a recriação de uma *shieldwall* ("parede de escudos", estratégia militar utilizada pelos vikings) ou para um piquenique de *ladies* e *lordes*.

O conceito de cena elaborado por Straw (2013, 2006) é pertinente para refletir sobre a potencialidade criativa que flui pelos espaços urbanos contemporâneos, produzindo um intrincado conjunto de narrativas. A ideia pretende englobar contex-

tos multifacetados, fluidos, disformes e plurais, em que se misturam estratégias de socialidade virtuais (via redes sociais, por exemplo), com a produção de presença em espaços urbanos. As cenas constituem comunidades de interesses sociáveis e podem ser urbes imaginárias, agregados disformes, movimentos culturais que projetam mundos (Janotti Junior e Sá, 2013), como os grupos aqui apresentados, que se propõem a recriar ou ressignificar diversificadas temporalidades e culturas.

As cenas determinam conjuntos de atividades sociais e culturais, sem especificação de fronteiras fixas e rígidas (Straw, 2006). Embora não exclusivamente, podem ser definidas quanto à localização, ao gênero de produção cultural que lhe dá origem ou às atividades sociais que gravitam em torno dela. "Uma *cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada". (Straw, 2013: 12)

Embora fluidas e efêmeras, em muitos casos, as cenas elaboradas pelos grupos aqui apresentados caracterizam-se pelas intensas produções de sentido nesses momentos de socialidade, pela efervescência cultural que carregam. Os participantes engajam-se na fomentação contínua de ações individuais e coletivas das cenas que participam, potencializando ações de experimento cultural, propiciando trocas e reflexões acerca das temporalidades que lhes agradam. Um grupo viking de Curitiba, por exemplo, inclui na programação de seus eventos debates sobre o papel da mulher viking, sobre costumes e crenças daquele período. Os encontros, para eles, servem para "se conectar com a cultura nórdica", por meio das ações de *reenactment* e até mesmo oficinas sobre diversificados temas ofertadas aos participantes, desde técnicas de tecelagem para confecção de cintos e decorações, até produção de tambores e escudos. Dessa forma, a urbanidade dessas experimentações carrega sentidos que vão muito além do entretenimento ou da fantasia, tornam-se experimentações culturais, identitárias e performáticas, como o convite para um encontro viking em Curitiba indica:

> Finalmente chegou a 3ª Edição do Encontro Viking em Curitiba [...] Nossa missão pro evento é apenas uma: NOS DIVERTIR! Adoramos a Era Viking e queremos nos conectar com pessoas com interesses em comum. [...] Os artesãos serão bem vindos! Basta levarem suas coisas e uma toalha para esticar no chão. Essa troca cultural é muito importante. [...] Este é um encontro cultural, uma mobilização artística e livre pela cidade com objetivo de espalhar arte, cultura e beleza por aí, portanto, venha com sua música, dança, artesanato, desenhos, tudo o que quiserem compartilhar!(Hvit Bull - Viking Reenactment Group, *on line*)[3]

Como argumenta Straw (2006), as cenas são, em sua essência, um espaço de sensações e encontros teatralizados. No desenrolar delas, os participantes descobrem

3 Informações contidas no convite de participação do 3º Encontro Viking de Curitiba, que foi realizado em 11 de março de 2018, no Parque São Lourenço, em Curitiba, no Paraná. Disponível no perfil do grupo Hvit Bull - Viking Reenactment Group, em https://www.facebook.com/HvitBull/?ref=gs&fref=gs&dti=129585564433211&hc_location=group. (Data de consulta: abril de 2018).

e criam novas formas de ocupar os espaços públicos, agregando conhecimentos e interagindo entre si na ressignificação de temporalidades híbridas, idealizadas ou fictícias. Ficção e realidade cotidiana imbricam-se nessas experiências, pois ora as atitudes são performatizadas em recriações com rigorismo histórico, ora a imaginação ficcional (oriunda da mistura de fontes históricas, midiáticas e literárias) tece novos significados à "realidade" da cena. Os envolvidos podem, inclusive, criar uma persona histórica, que é um personagem real ou fictício performatizado pelo participante. A teatralidade que envolve tais experiências relaciona espaço e corpo, originando performances diversificadas. Recuperando as concepções de Maurice Merleau-Ponty, Paul Zumthor (2007) salienta a necessidade do engajamento do corpo na performance, além do reconhecimento do espaço como fator de potência. A teatralidade das ações, ou seja, a colocação em cena do sujeito em relação ao mundo e ao imaginário, é valorizada.

Richard Schechner (2003) define performance como ação dinâmica, um processo em desenvolvimento, estendendo seu conceito para além do campo das artes, inserindo-o nos rituais, nos comportamentos cotidianos, nos modos de engajamento coletivos. O autor explica que a interatividade é um fator que delega originalidade à performance. "Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos" (Schechner, 2003: 29). No desenrolar das cenas de temporalidades híbridas aqui apresentadas, os envolvidos trocam experiências e conhecimentos para performatizar a mistura entre pesquisas históricas, preferências midiáticas e características da própria individualidade.

Na performance, o que domina a cena é a concretude das ações e a corporeidade dos envolvidos (Fernandes, 2011). Essas experiências são propiciadoras de uma partilha do sensível (Rancière, 2009), efeito de cumplicidade entre os participantes. A partilha envolve decodificação e reconhecimento pelo grupo dos significados das performances – gestos, rituais, comportamentos e ações.

A condição de um evento não repetível no aqui/agora delimita uma distinção entre performance e teatralidade:

> ... a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, enquanto a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos. O que varia é exatamente o grau de preponderância de uma ou de outra. (Fernandes, 2011: 18)

Mesmo assim, um termo não exclui o outro, já que os participantes aqui apresentados oscilam entre a teatralidade (das representações de seus personagens favoritos da cultura da mídia, por exemplo) e a performance (simplesmente pelo fato de estarem inseridos na cena que se desdobra em uma feira medieval, um combate viking simulado, um piquenique vitoriano, um passeio de trem).

As teatralidades inerentes às culturas urbanas apresentadas nesta pesquisa potencializam operações memoráveis peculiares. Amparada nas conceituações de Iuri

Lotman, Mônica Nunes (2017) argumenta que a memória é um processo comunicativo que se interliga à esfera sociocultural, alimentada por pulsões, motivações e sentimentos. “Consideramos, então, que a memória criadora no seu trabalho processual e comunicativo de agir sobre o tempo opõe-se ao tempo codificado de modo linear, cronológico. [...] O tempo é pluricodificado”. (Nunes, 2017: 30)

Contudo, é importante reiterar que a memória acionada pelos jovens participantes é pancrônica, é resultante de hibridismos de diferentes temporalidades, espacialidades e culturas, tecidas com informações, imaginários e hobbies oriundos do consumo de produtos da cultura da mídia. Em um mesmo evento, por exemplo, há performances vikings, apresentações de música celta, simulações de combates medievais, neovitorianos vestidos com inspirações da moda lolita e gótica. O consumo de produtos da cultura da mídia fomenta criações e o desejo de viver experiências. No acompanhamento da pesquisa de campo, foi possível observar que um leque variado de livros, filmes, séries, jogos de RPG, games, além das próprias narrativas históricas, inspiram e seduzem os participantes, “promovendo o acesso simbólico e imaginário a outras camadas de tempo”. (Nunes, 2017: 33)

O colecionismo como mecanismo de criação de memórias reais e fictícias

O desejo de evocar o passado não se dá apenas pelas performances/teatralidades. A construção das cenas dessas culturas urbanas promove uma mistura de experiências sonoras, visuais, gustativas, olfativas. Uma parte importante no processo de promoção imersiva são os objetos que caracterizam o espaço de socialidade. Eles auxiliam a construir a historicidade do momento celebrado. Essa historicidade pode ser autêntica ou imaginada, mas não menos significativa ou carregada de sentidos. Como salienta Jacques Le Goff (1998), o imaginário deve ser visto como uma parte da “história real”, pois interage com ela na construção da representação coletiva.

> [...] as imagens, as representações, as sociedades imaginárias são tão reais quanto as outras, ainda que de maneira diferente, segundo uma outra lógica, uma outra consistência, uma outra evolução. O imaginário social tem portanto uma história que faz parte da história global das sociedades, mas com sua originalidade e sua especificidade. (Le Goff, 1998: 7)

Como um mecanismo de acionamento desse imaginário, os objetos migram da funcionalidade para a subjetividade, elevando-se à categoria de colecionáveis (Silva, 2015). Estabelece-se, assim, uma relação intrínseca entre colecionador e objeto. Como discorre Walter Benjamin (2009), o colecionador retira o objeto de suas relações meramente funcionais e de seu caráter totalmente irracional, elevando-o à categoria singular de completude e tornando-o participante de si mesmo. Ao objeto conectam-se valores testemunhais, traços simbólicos de uma historicidade ancorada

no real, mas que ganha ressignificações ao ser inserida nas experimentações dessas culturas urbanas. Essa historicidade ressignificada vai além dos objetos em si, pois estes inspiram o colecionador a tecer novas narrativas, numa complementaridade singular com os itens colecionados.

Os objetos das cenas podem ser comercializados, como no caso de acessórios para indumentárias: bolsas, luvas, broches, enfeites de cabelo estilizados, coletes, sombrinhas, canecas, armas forjadas (para simulações de combates ou construção de personas históricas). Em outras situações, eles são dispostos em minimuseus interativos nas programações realizadas. A *Loja Paraná do Conselho Steampunk*, nos eventos que promove ou participa, organiza o *Museu Steampunk*, espaço construído com a contribuição dos integrantes do grupo, que cedem objetos pessoais ou fabricados especialmente para a ocasião. (Pegoraro, 2015)

Em um dos piqueniques vitorianos[4] do grupo de Curitiba, vários participantes estavam comercializando objetos personalizados que poderiam ser integrados como acessórios de vestimentas ou como itens colecionáveis. Os jovens aproveitam os eventos para promover suas lojas (de pequeno porte) ou os objetos artesanais confeccionados nas horas vagas. Tais itens podem ser, inclusive, reciclados do acervo pessoal e, por conseguinte, da própria história pessoal do artesão. Dessa forma, são artefatos antigos que são ressignificados ou novos que são elevados à categoria "retrô". No evento em questão, um dos participantes expunha broches, gargantilhas e chaveiros criados por ele mesmo. Os objetos estavam dispostos em uma mala antiga, provavelmente pertencente a um antepassado ou adquirida em brechó, que por si só já emanava uma aura de passado. Outra participante do piquenique vitoriano trouxe um leque de opções de enfeite de cabelo, desde tiaras a flores estilizadas. Outra jovem, no mesmo evento, explicou que administra um pequeno negócio de produção artesanal de acessórios, principalmente em crochê, que são comercializados pelo *Facebook*. As inspirações vêm da moda vitoriana e complementam o visual dos neovitorianos do século XXI. São luvas, casaquetos e sombrinhas de crochê, flores em EVA finalizadas com *glitte*r, produtos em tricô. Percebe-se que a dimensão afetiva das criações estabelece ligações entre os pequenos artesãos e os participantes, que compram as produções com fins colecionáveis ou como acessórios para performances. É interessante destacar que esses elementos são adquiridos para serem usados no dia a dia e não apenas nos eventos. O conjunto de artefatos e indumentárias é definido pelos envolvidos como moda alternativa.

A exposição e/ou comercialização ainda serve para fins elucidativos sobre o período histórico representado. Em uma feira medieval realizada na cidade de Carambeí[5] (Paraná), foram oferecidas oficinas de cerâmica viking, escudos heráldicos e

4 Evento realizado em outubro de 2017, acompanhado pela autora desta pesquisa. As análises aqui apresentadas seguem os preceitos metodológicos indicados no início deste texto, a respeito da prática de observação ao estilo *flâneur*.

5 Cidade de tradição holandesa com cerca de 23 mil habitantes. Fica na região dos Campos Gerais, a cerca

tranças viking, aula sobre bebidas medievais, exposição de culturas vikings medievais, forjas e artesanatos de época[6]. Espadas e variados tipos de armamentos, quadros com cenas típicas, indumentárias, bebidas e alimentos de época fazem parte desse tipo de programação. A cena propicia um sentido relacional entre objetos, ambiente e participantes. Os artefatos facilitam o processo de imersão nas temporalidades propostas, tornando-se um dos atrativos para aquisição, além do sentido essencial de colecionismo. Dessa forma, além de fomentar a iniciativa de pequenos negociantes e a efervescência criativa dos participantes, redes de socialidade são estabelecidas por meio do ato de colecionar, trocar e comercializar tais itens.

O ato de colecionar não precisa referir-se exclusivamente a uma atividade sistematizada ou ao sentido museológico, e sim à experiência de manter e preservar objetos, que incorporam valor testemunhal e, por isso, apresentam uma predisposição a serem colecionáveis. São itens pessoais ou rituais, que proporcionam uma conexão íntima com o colecionador, passando a fazer parte da sua identidade e da memória grupal (Costa, 1995). Quando se trata de objetos "reais", ou seja, que documentam experiências e trajetórias efetivamente vividas pelo colecionador ou alguém próximo a ele, há a memória afetiva envolvida, a qual sedimenta um vínculo entre colecionador e item colecionado. Maria Cristina Castilho Costa (1995) salienta que é no campo do imaginário – espaço onde se busca sentido para as coisas – que tais elementos ultrapassam as características utilitárias e potencializam sua natureza simbólica, perpetuando-se em relação às transformações históricas. "Claro está que o que possibilita um objeto deixar sua função utilitária, ser resguardado do perecimento e da deterioração [...] é sua função simbólica, sua capacidade de portar significados e constituir identidade". (Costa, 1995: 44)

Entre os objetos expostos nos eventos *steampunk*, por exemplo, há utensílios que fazem parte do histórico familiar dos próprios *steamers*. Nos artefatos familiares, agregam-se narrativas de família e memórias individuais que se somam às grupais. São as ferramentas antigas do avô, que era marceneiro, por exemplo. Telefones, telégrafos, gramofones, toca-discos, enfim, a cada exposição, a coleção incrementa-se com novas aquisições. Ao final da programação, cada integrante recolhe sua parte do minimuseu interativo, até a próxima exibição pública. Ao interagir e estabelecer narrativas com esses objetos, estes integram-se à própria construção identitária. Os objetos familiares auxiliam a erigir um sentimento de pertença e de compreensão de si mesmos aos participantes, pois há vínculos afetivos envolvidos. "Sempre afetivas, memórias autobiográficas acionadas por roupas e objetos – textos culturais emocionalmente competentes – herdam as lembranças guardadas de cada fase da vida objetal no decurso das práticas de consumo que os enredam". (Nunes, 2017: 41)

No *steampunk*, tais artigos também despertam a criatividade dos *steamers*, auxiliando-os a criar as histórias de seus personagens na prática do *steamplay* (Pegoraro,

de 140 quilômetros de Curitiba, capital do Paraná. Evento realizado em novembro de 2017.

6 Cf. informações do evento. Disponível em https://www.aphc.com.br/feiramedieval/. Acesso em 9 mar. 18.

2015). Diferentemente de outras culturas urbanas, como medievalistas e neovitorianos, o *steampunk* incentiva seus participantes a construírem um personagem fictício, com história e personalidade próprias, que são performatizados nas comunidades virtuais e nos eventos presenciais, em similaridade à prática *cosplay*. Dessa forma, usos e características iniciais dos objetos que complementam o visual são ressignificados, podem até mesmo ultrapassar a temporalidade na qual estão historicamente inseridos. A mistura entre o fictício e o real histórico embasa as criações.

Um novo arranjo de significados está presente em cada objeto e nas narrativas conectivas que os participantes estabelecem entre aqueles que estão em sua posse, reiterando que o importante não é apenas o objeto em si, mas também a temporalidade que lhe é agregada e que será ressignificada. Isso reflete uma relação dinâmica entre objetos colecionáveis ou expostos e os participantes, que não se prendem às suas características inerentes, o que poderia levar a percepções meramente nostálgicas no sentido de possuir objetos com aura de passado. "Também a contemplação de grandes coisas do passado [...] consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida". (Benjamin, 2009: 240)

Wagner Alexandre Silva (2015) sugere que uma das características essenciais do colecionar é que os elementos promovam uma ressignificação temporal dos fatos que os cercam, pois funcionam como operadores de memórias. Nas palavras de Benjamin (2009: 243), é a tentativa de reunir em torno de si um resumo do universo. No caso das culturas urbanas aqui apresentadas, tais objetos formam um elo de ligação entre a(s) temporalidade(s) celebrada(s) e as tradições inventadas, no sentido sugerido por Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997): os processos que formalizam e ritualizam determinadas práticas, com o fim de incutir valores e normas comportamentais, insinuando uma continuidade em relação ao passado.

Nesses processos de ressignificação histórica e revivalismo, a internet torna-se um espaço rico para alimentar a relação subjetiva que os participantes desenvolvem com outras temporalidades. Straw (2007) afirma que as estratégias de coleção e reciclagem do passado são impulsionadas pelo ambiente virtual, ao dinamizar a união de interesses e a capacidade ilimitada de armazenamento, fazendo com que as relações simbólicas estabelecidas com a cultura material do passado ampliem-se e ganhem coerência. E, dessa forma, o desejo de evocar o passado potencializa a reinvenção dele, presentificando-o em performances/teatralidades e objetos colecionáveis, fomentando o que Henry Jenkins (2013) chama de retroconsumismo. Assim como há aqueles que vasculham os pertences familiares em busca de objetos antigos para lhes conferir novos significados relacionados à cultura urbana a qual participam, há outros ávidos por consumir artigos novos nutridos com aura de passado.

Tais experiências dos participantes com o colecionismo sinalizam uma prática memorável peculiar entre real e imaginário. Pode-se dizer que os traços de evidência

histórica que tais objetos carregam mostram um desejo latente de completude memorável que seduz os participantes, agenciando-os a reunir fragmentos de memória e objetos colecionáveis, alinhavando narrativas que são ressignificadas e que podem ou não ter compromisso com a veracidade histórica. Tomar posse, ou pelo menos se conectar com esses artefatos, forja um vínculo entre participante-colecionador, que o transporta para a temporalidade insinuada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscar compreender as relações que culturas urbanas de ressignificação histórica ou revivalismo estabelecem com a temporalidade é seguir as pistas de como seus participantes se posicionam no mundo e estabelecem suas próprias identidades, num contexto de complexas transformações e acelerações sociotemporais. O que aprendemos com esses jovens é que o passado e o presente se fragmentam em diferentes temporalidades, muito mais complexas que uma disposição cronológica linear, constante e uniforme. As teatralidades e performances deles promovem o que Homi Bhabha (1998, 2011) teoriza como entrelugares, o tecido "contaminado" e conectivo entre culturas que não se bastam a si mesmas. A natureza parcial e desenraizada da cultura resulta da articulação heterogênea de sua composição e são nesses entrelugares que ocorrem as estratégias de subjetivação singulares e coletivas, originando novos signos de identidade, colaboração ou contestação. A articulação social acontece nos complexos processos de negociação de sentido e hibridismos culturais. As negociações que se dão nos entrelugares possibilitam agenciamentos híbridos que não buscam uma supremacia cultural.

Dessa forma, o autor argumenta que a percepção do movimento humano através do tempo deslocou-se em direção à simultaneidade, tornando porosas as delimitações entre passado e presente. Este autor sustenta que os conceitos sobre tempo e consciência históricos, herdados de uma perspectiva historicista dos séculos XVIII e XIX, já não dão base para a compreensão das experiências do contemporâneo. O argumento dele baseia-se nas relações que estabelecemos com o passado e o futuro, entendendo o tempo como forma de experiência. Tal como Andreas Huyssen (2000, 2014), Gumbrecht (2015) acredita que o futuro já não se apresenta como um horizonte aberto de possibilidades, mas como uma dimensão fechada a predições e que, por conseguinte, aproxima-se como ameaça. O passado, por outro lado, inunda o presente, graças aos sistemas tecnológicos de memória avançados. Dessa forma, o autor argumenta que a percepção do movimento humano através do tempo deslocou-se em direção à simultaneidade, tornando porosa as delimitações entre passado e presente. Assim, o que viveríamos é um presente em expansão, formado por dimensões de simultaneidades, que propiciariam movimentos concomitantes em direção ao futuro e ao passado.

Para Huyssen (2000; 2014), os entretenimentos memorialísticos são uma parcela da obsessiva cultura da memória contemporânea, que promove contínuas estratégias de recodificação do passado. O autor atribui a uma série de fatores o desejo de privilegiar o passado. Entre eles, a transformação da temporalidade do homem, provocada pela "complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global" (Huyssen, 2000: 35). Salienta que as indústrias ocidentais da cultura misturam um número cada vez maior de passados num presente simultâneo e atemporal, promovendo a cultura "retrô" ou "retromania". O citado autor está em sintonia com Straw (2007), para quem a internet acelerou o acesso ao passado, seja este real, mitologizado ou imaginário. E alerta para as profundas transformações que essas novas formas de se relacionar com a temporalidade provocam na experiência humana. "O que está em jogo aí, num sentido mais amplo, a meu ver, são mudanças contínuas nas estruturas da temporalidade vivida e novas percepções do tempo e do espaço nas sociedades midiáticas contemporâneas". (Huyssen, 2014: 16)

A necessidade de corporalidade faz parte da essência dinâmica do presente ampliado proposto por Gumbrecht (2015). A descrição fragmentária do amplo presente se concretiza no que o autor define como oscilações. Neste sentido, ao falar da dimensão corpórea da existência, tal oscilação estaria entre o desejo de vida coletiva e a percepção do corpo individual como objeto de jogo e experimentação. O autor destaca que é a celebração materializada que intensifica a relação da presença ou o que define como desejo de presentificação. É a sensação de estar no mundo, é reativar pelas dimensões corpórea e espacial a existência individual. Tal desejo de presentificação também é responsável pela ânsia de preencher o presente com artefatos do passado. Já que não é possível acessar o passado de forma tátil, audível ou olfativa, o indivíduo lança formas imaginárias para simular tais percepções. Como uma força subterrânea, esses desejos potencializam-se em objetos e performances/teatralidades: é a presentificação do passado.

A descrição de uma última cena, vivenciada pelos criativos participantes de um grupo vinculado às tradições vikings, é significativa para exemplificar o desejo de presentificação. Trata-se da celebração de um *Kostr*, ou casamento viking, em pleno século XXI. Neste caso, não caracterizada como pura performance, mas como o desejo de vincular o cotidiano e a intimidade dos noivos à teatralidade experienciada pela cultura urbana. Em um bosque próximo a capital paranaense, em meados de março de 2018, o evento foi realizado seguindo tradições pagãs nórdicas – especificamente, o *asatru*[7] –, com direito a hidromel, convidados trajados com tradicionais vestimentas e guerreiros com seus escudos. A sonoridade celta e nórdica foi fornecida por músicos com instrumentos típicos. Convidados e participantes do clã viking do século XXI presentificaram, por meio do rito tão peculiar e simbólico que é o casamento, um vínculo com um tempo e uma cultura distantes, mas que lhes pauta um modo de se posicionar no mundo con-

7 Crença pagã de antigos povos germânicos escandinavos pré-cristãos.

temporâneo, de construir identidade e até mesmo de opção de crença.

Entrelugares de temporalidade e, consequentemente, de subjetividade, como os construídos nas cenas aqui apresentadas, erigem-se como indicadores de uma necessidade de desaceleração espaço-temporal, de um desejo de presença manifesto pela corporalidade e pelas teatralidades que misturam real, lúdico e fictício, em um mundo cada vez mais fragmentado e efêmero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Adriana. "Autonetnografia e inserção online. O papel do pesquisador-insider nas subculturas da web". *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*. Núm. 1, v. 11, 2009, pp. 14-24.

BENJAMIN, Walter. (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

BHABHA, Homi (2011). "O entrelugar das culturas" *in* Eduardo Coutinho (org.). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses:* textos seletos. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 80-94.

BHABHA, Homi (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG.

BORELLI, Silvia (2008). "Cenários juvenis, adultescências, juvenilizações: a propósito de Harry Potter" *in* Silvia Borelli e João Freire Filho (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, pp. 59-78.

COSTA, Maria Cristina Castilho. "O Objeto, o Colecionador e o Museu". *Imaginário. Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória NIME*. Núm. 2, 1995, pp. 37-45.

FERNANDES, Sílvia (2011). Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*. Núm. 16, 2011, p.11-23. https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860. (Data de consulta: abril de 2018).

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2015). *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RIO.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. (1997). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HUYSSEN, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.

HUYSSEN, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

JANOTTI JUNIOR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de. (orgs.) (2013). *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco.

JENKINS, Henry (2013). "Foreword: Any Questions?" *in* James H. Carrott e Brian David Johnson. *Vintage Tomorrows*. *A historian and a futurist journey through steampunk into the future of technology*. Sebastopol, CA: Maker Media, pp. vii-xv.

KELLNER, Douglas (2001). *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc.

LE GOFF, Jacques (1998). "Prefácio" *in* Hilário Franco Junior. *Cocanha, a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 7-14.

MAFFESOLI, Michel (2009). *O mistério da conjunção*. *Ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina.

MCLAREN, Peter (2000). *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Artes Médica Sul.

NUNES, Mônica R.F. (2017). "Cosplay, Steampunk, revivalismo e medievalismo nas culturas da memória e do consumo" *in* Mônica R.F. Nunes (org.). *Cosplay, steampunk e medievalismo: memória e consumo nas teatralidades juvenis*. Porto Alegre: Sulina, pp. 21-60.

PEGORARO, Éverly. (2015). *No compasso do tempo steampunk: o retrofuturismo no contexto brasileiro*. São Paulo: Paco Editorial.

RANCIÈRE, Jacques (2009). A partilha do sensível*: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34.

SCHECHNER, Richard. (2003). "O que é performance?". *Revista Percevejo*. Núm. 12, 2003, pp. 25-50.

SILVA, Wagner Alexandre. (2015). *Comunicação, consumo e colecionismo: produção de memórias e práticas identitária do fã-colecionador de estátuas e dioramas bishoujo*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo). ESPM, São Paulo.

STRAW, Will (2013). "Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas pú-

blicas" *in* Jeder Janotti Junior e Simone Pereira de Sá. (orgs.). *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco, pp. 9-23.

STRAW, Will (2007). "Embedded Memories" *in* Charles R. Acland (ed.). *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 3-15.

STRAW, Will (2006). "Scenes and Sensibilities". *E-Compós*. Núm. 6, 2006, pp. 1-16. http://www.compos.org.br/e-compos. (Data de consulta: abril de 2017).

ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify.

IMAGENS INSURGENTES: A PLURIDIVERSIDADE DA ARTE DE MÁRIO VITÓRIA

Ana Carmem do Nascimento Silva
Vânia de Vasconcelos Gico
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Reflete-se acerca das expressões imagéticas do artista plástico lusitano Mário Vitória, circunscritas no ano de 2006 ao ano de 2017. Demonstra-se uma articulação entre as tricotomias de Peirce com as três operações da Cartografia Simbólica (escala, projeção e simbolização) de Boaventura de Sousa Santos. Identifica-se, nas expressões imagéticas, fenômenos sociais (dominação, diálogo e emancipação) e diversidade de agentes, práticas e formas de conhecimento. Mário Vitória cria cenários pluridiversos, revelando seu caráter insurgente comprometido com a intervenção social através de representações visuais das tensões do mundo contemporâneo; enfim, as suas criações estabelecem densa crítica às práticas hegemônicas pautadas no capitalismo, no colonialismo e no patriarcado.

Palavras-chave: Imagens-Mário Vitória. Pluridiversidade. Ecologia-Epistemologias do Sul. Cartografia Simbólica. Semiótica peirciana.

Insurgent Images: the pluridiversity of Mário Vitoria's art

Abstract: It reflects on the imagistic expressions of Lusitanian plastic artist Mário Vitoria, circumscribed in the year 2006 to the year 2017. It shows a articulation between the tricotomies of Peirce with the three operations of the Symbolic Cartography (scale, projection and symbolization) of Boaventura by Sousa Santos. Social phenomena (domination, dialogue and emancipation) and diversity of agents, practices and forms of knowledge are identified in the imagery expressions. Mário Vitoria creates pluridiverse scenarios, revealing his insurgent character committed to social intervention through visual representations of the tensions of the contemporary world; in short, their creations lay dense criticism of hegemonic practices based on capitalism, colonialism, and patriarchy.

Keywords: Images-Mário Vitória. Pluri-diversity. Ecology-Epistemologies of the South. Symbolic Cartography. Peircian semiotics.

UM INÍCIO À CONEXÃO DE SABERES E DE SIGNIFICADOS

Demonstramos e refletimos acerca dos significados de pluridiversidade sociocultural e epistêmica nas expressões imagéticas do artista plástico lusitano Mário Vitória, circunscritas do ano de 2006 ao ano de 2017. A nossa fundamentação é construída numa conexão de saberes entre a Comunicação, a Sociologia e a Arte. As imagens investigadas constituíram o referencial pesquisado na tese de doutoramento *Um Estudo Social de Imagens: significados e pluridiversidade na obra de Mário Vitória,* defendida em dezembro de 2017 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Nesse artigo, apresentamos a síntese do percurso investigativo deste estudo de imagens, preocupando-nos com a pluridiversidade em seu âmbito sociocultural e epistêmico. Somente com esta perspectiva conseguimos pensar o *como* e o *quê* analisar por meio das imagens de Mário Vitória[1]. Para tal, inicialmente, ressaltamos a necessidade do conceito de *ecologia*, discutido e aprofundado por Boaventura de Sousa Santos (2010), e estabelecemos vinculações entre os significados das imagens com a pluralidade de saberes, característica das Epistemologias do Sul[2].

Indagamos como compreender as conexões de sentido entre as dinâmicas sociais e o imaginário expresso na obra de Mário Vitória? Nosso objetivo foi demonstrar a pluridiversidade das representações visuais de Mário Vitória (pinturas e desenhos [2006-2017]), com ênfase nas representações de agentes, práticas e pensamentos (conhecimentos) sociais, e ainda, refletir as ocorrências dos fenômenos de dominação, diálogo e emancipação. Nesse sentido, nos pareceu adequado articular a Cartografia Simbólica (abordada por Boaventura de Sousa Santos) com elementos da semiótica peirciana, configurando assim o que denominamos de uma Cartografia Socioimagética.

Em um processo de imaginação sociológica (Mills, 1972) resolvemos que o conjunto da obra de Mário Vitória seria, portanto, cartografado simbolicamente, e os desdobramentos sígnicos de cada uma das esferas desse mapeamento (escala; projeção; simbolização) estaria a cargo da semiótica. Segundo Santos (1988):

> hoje é tão necessário saber imaginar o mar nos cálices, como saber imaginar os cálices no mar. Os mapas são talvez o objecto cujo desenho está mais estritamente vinculado ao uso que se lhes quer destinar. Por isso, as regras da escala, da projecção e da simbolização são os modos de estruturar no espaço desenhado uma resposta adequada à nossa subjectividade, à intenção prática com que dialogamos com o mapa. Assim, os mapas são um campo estruturado de intencionalidades, uma língua franca que permite a conversa sempre inacabada entre a representação do que somos e a orientação que buscamos. A incompletude estruturada dos mapas é a condição da criatividade com que nos movimentamos entre os seus pontos fixos. De nada valeria desenhar mapas se não houvesse viajantes para os percorrer (Santos, 1988: 167-168).

1 As obras de Mário Vitória estão disponibilizadas no sítio eletrônico: http://www.mariovitoria.com/

2 O Sul do qual tratamos não é geográfico e sim epistemológico.

Soma-se a tudo isso os desafios que o próprio Santos (1988) lança àqueles (as) que pretendem estudar a cartografia simbólica, dialogando-a com outros campos do conhecimento. Para o autor "as virtualidades de uma abordagem centrada em escalas, projecções e simbolizações, residem na combinação entre a análise estrutural e a análise fenomenológica. O divórcio entre estes dois tipos de análise constitui um dos calcanhares de Aquiles da sociologia moderna" (Santos, 1988: 167).

Sabemos ainda, que "a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido" (Santaella, 1983: 13). Por isso, refletimos como um estudo de imagens se estabeleceria nessa articulação.

Compreende-se que, do ponto de vista semiótico, a geração do pensamento é resultado da relação do indivíduo com as suas percepções de mundo. Logo, é importante destacar que a percepção de qualquer coisa no mundo, abstrata ou concreta, é apontada como *signo*, o qual possui as suas variações. É certo dizer que sempre há uma impressão primeira para que ocorra uma segunda, e que esta, por sua vez, só é possível devido àquela. De acordo com Peirce (2010), existem três tipos de signos cogentes ao raciocínio:

> o primeiro é o signo diagramático ou *ícone,* que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; o segundo é o *índice* que, tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo; o terceiro (ou símbolo) é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado[3] (Peirce, 2010: 10).

2. O ARTISTA E A ARTE INSURGENTE

A insurgência das imagens é extensão do artista plástico inquieto e reflexivo nascido em Coimbra (1983). Viveu uma infância feliz em Coja, uma vila localizada no concelho de Arganil, Portugal. Quando criança, enquanto seus pais trabalhavam, Mário Vitória era entretido pela avó materna. Com muitos papéis e lápis, passava horas a copiar desenhos de revistas com personagens infantis. Os avós maternos vieram da África, fugidos de circunstâncias conflitantes. A necessidade de se deslocarem para a Europa os fizeram deixar as propriedades, levando consigo apenas as lembranças de uma vida repleta de natureza. Enquanto isso, a sua família paterna, de origem portuguesa, se constitui numa geração que transmitiu de pai para filho o ofício de padeiro.

3 Excerto original: CP 1.369. One very important triad is this: it has been found that there are three kinds of signs which are all indispensable in all reasoning; the first is the diagrammatic sign or ***icon,*** which exhibits a similarity or analogy to the subject of discourse; the second is the ***index,*** which like a pronoun demonstrative or relative, forces the attention to the particular object intended without describing it; the third [or symbol] is the general name or description which signifies its object by means of an association of ideas or habitual connection between the name and the character signified.

Antes do artista vir ao mundo, os seus avós (paternos) e o seu pai passavam por tensões que culminaram na Revolução de 25 de Abril de 1974.

As histórias que ouvia de sua família contextualizadas fortemente pela fauna e a flora somaram-se a vivência bucólica de Mário quando criança. Construindo assim, provavelmente, o seu imaginário artístico.

> MV[4] – O meio de onde eu venho é o centro interior de Portugal, Serra da Estrela. E sempre foi um meio complicado de exclusão social. Porque dos poucos empregos que há, são ordenados muito baixos, são sempre zonas castigadas pelos incêndios, pelas empresas que extraem de todos os produtos agrícolas. Eu sou uma pessoa que cresceu [...] conheço o fresco da serra, o sabor do verão, o sabor dos frutos. E eu tenho sons na minha cabeça constantemente, e até às vezes para me acalmar eu recordo de estar a janela da casa da minha avó que era virada sobre um riacho; recordo daqueles sons do verão a entrarem na minha cabeça e até há pouco dez, quinze anos deixaram de existir porque o campo agrícola evoluiu e começaram a ser utilizados pesticidas e outras coisas para acabar com as pragas e aqueles todos peixinhos nos rios morreram todos. E há, se calhar, uma grande ingenuidade nisto, e se calhar não é ingenuidade, que é o grande motor do mundo, mas tenho essa ligação a natureza e parte muito grande dela e eu sinto que ela está a desaparecer (Vitória, 2017).

O artista vive e trabalha no Porto (Portugal), e mantém aulas semanais em seu Ateliê. “No meu ateliê tenho uma escolinha de artes. Não há programa; trabalho as motivações de cada aluno. Tenho alunos muito novos e tenho alunos muito velhos, de idades distintas. É um espaço muito autêntico” (Vitória, 2018)[5]. Além de Portugal, o percurso acadêmico de Mário também se realiza em Lyon (França), Bolonha (Itália) e Sheffield (Inglaterra). Aos 16 anos de idade iniciou seus estudos artísticos no “Programa Sócrates”, Lycée Leonardo Da Vinci, Lyon, França. Cursou Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto entre os anos 2001 e 2006. Neste ínterim, fortaleceu seus estudos no Programa Erasmus, Accademia di Belle Artidi Bolonha, Itália.

De 2006 a 2007, Mário especializou-se em Práticas e Teorias do Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Adquirindo o título de Mestre por essa mesma instituição em Práticas e Teorias do Desenho (2006-2009). Defendeu a dissertação: *Riso e Violência nas práticas artísticas do desenho.* É Mestre pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação do Porto na área das Artes Visuais (2009-2010), com a dissertação: *Escrevendo no verso das folhas.*

Mário Vitória desenvolve trabalhos nos campos da pintura, do desenho e da escultura. Deste conjunto, optamos por estudar seus desenhos e pinturas. Em especial a essência que está situada em três grandes narrativas visuais, que denominamos

4 Trecho transcrito de entrevista via chamada de vídeo pelo Skype com MárioVitória, em 25 de agosto de 2017.

5 Trecho transcrito de entrevista via chamada de vídeo pelo *Skype* com Mário Vitória, em 8 de fevereiro de 2018.

famílias imagéticas, a saber: Circo Humano; Desenhos Intencionais; Naturezas Assassinas. Os títulos das imagens são repletos de simbolismos que enriquecem as criações visuais e suas interpretações.

A seguir dispomos algumas imagens do artista:

Fig. 1: ***Em movimento***

Em movimento (2014, acrílico sobre madeira, 96x90cm), da série Circo Humano, identificamos signos de dominação, diálogo e emancipação. As correntes que escravizam podem ser rompidas em coletividade. O diálogo entre as diferenças e as múltiplas pernas geram uma emancipação mais célere. O grito deve ser dado e as correntes devem ser quebradas.

Fig. 2: ***A liberdade comovendo o povo***

Em *A liberdade comovendo o povo* (2013, tinta da china e acrílico sobre papel, 50x65cm), da série Desenhos Intencionais, dominam os cabeças ocas; falsos heróis que selando um acordo de poder hegemônico, com pseudo aperto de mãos, tentam sepultar, ainda vivos, os referenciais históricos da cultura e do pensamento. Enquanto isso, restam as "flechadas" das injustiças sociais. Não há opções; e o povo "livre" está fadado a uma condição de vida monótona e cansativa. Mas os engravatados em um espaço reservado à eles e resguardados de respirar o mesmo ar que os "outros", deste modo, não se misturam e já arquitetam um outro mundo pra si.

Fig. 3: ***A súbita e inesperada luz da tartaruga na natureza assassina delirante***

Aparentemente em *A súbita e inesperada luz da tartaruga na natureza assassina delirante* (2017, óleo sobre tela, 200x200cm), da série Naturezas Assassinas, os conflitos não têm fim e a ânsia pelo poder é constante. Guerras estão por toda a parte e são de todo tipo. Os interesses particulares sobressaem a qualquer tentativa de união e coletividade. Porém, talvez, uma janela tenha sido deixada aberta não somente para a entrada de luz, mas também para a chegada da esperança.

Em suma, é notório que Circo Humano apresente cores variadas, contrastadas e intensas; enquanto, Desenhos Intencionais mostra-se com maior caráter monocromático. Por sua vez, Naturezas Assassinas é peculiar pela constante representação de frutas, frutos e brinquedos em miniatura que travam insistentes conflitos armados.

AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL

Santos e Meneses (2010) denominam Epistemologias do Sul o conjunto de intervenções teóricas e sociais que extrapolam os limites do conhecimento científico. Estas levam em conta outros conhecimentos, saberes e práticas que vão de encontro às cul-

turas hegemônicas. Este conjunto não aceita o Norte como único caminho possível. As Epistemologias do Sul dizem respeito a uma inversão que pode não coincidir com a questão geográfica, e propõem o confronto com os valores impostos pela estrutura social verticalizada na qual as vozes das minorias (político-econômicas), via de regra, não são ouvidas.

As Epistemologias do Sul podem ser tudo o que é libertador e emancipatório, e estão comprometidas com o combate a conotação de poder e cultura hegemônica, estamental, patriarcal, machista e opressora. Tais formas de dominação são possibilitadas pelas monoculturas do saber e fazer; geralmente promovidas pelo capitalismo exacerbado, escravagista.

Dessa forma, as Epistemologias do Sul confrontam ecologias e monoculturas. As formas monoculturais do saber e do fazer são definidas como nocivas às dinâmicas socioculturais, e, diante da diversidade do mundo, são categoricamente intransigentes. A monocultura do saber (e do rigor científico) é a primeira lógica hegemônica que opera descredibilizando outros critérios de rigor e de saberes, produzindo-os como não existentes. Portanto, à medida que são construídas ausências na realidade sociocultural, sobrepõe-se os agentes e saberes considerados válidos pela visão hegemônica – o que Santos (2006) desenvolve como sociologia das ausências.

Do ponto de vista da monocultura, os saberes são considerados numa visão única, logo se tornam incompletos. Mas numa visão da ecologia dos saberes emerge a possibilidade de diálogo intercultural. Nesta última perspectiva, cada saber poderia contribuir com a ciência e orientar práticas que superem determinadas ignorâncias, muitas vezes, ocasionada pelas hierarquias, pelo determinismo histórico e econômico-social. Segundo Boaventura Santos é necessário "para o diálogo intercultural: que haja uma sensação de incompletude em cada um dos paradigmas do conhecimento ou das culturas. Porque se o meu paradigma me der todas as respostas, eu não preciso dialogar com nenhuma outra cultura" (Santos, 2000)[6].

Por sua vez, as ecologias surgem-nos como uma metáfora sobre a diversidade, com efeito, sobre a pluridiversidade. Isto é, ao contrário do que apregoa a monocultura, existe no contexto uma variedade de agentes, de práticas, de conhecimentos, de saberes. Quando unimos vários contextos em que há diversidade, propicia-se a configuração de ecologias e suas variadas formas de conceber e de viver o tempo, o espaço, e os saberes – uma pluridiversidade. Identidades distintas que extrapolam a dualidade homem-mulher são levadas em conta. A ecologia de saberes, umas das cinco ecologias mais realçadas pelos estudos das Epistemologias do Sul, delineia-se nesta percepção:

---

6 Entrevista concedida por SANTOS, Boaventura de Souza [2000]. Entrevistadora: Rosa Soares Nunes. Centro de Estudos Sociais, Coimbra. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em NUNES, Rosa Soares. Nada sobre nós, sem nós: a centralidade da comunicação na obra de Boaventura de Sousa Santos. São Paulo: Cortez, 2005, p. 77.

> a ecologia de saberes é um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemônicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer. Assentam em dois pressupostos: 1) não há epistemologias neutras e as que clamam sê-lo são as menos neutras; 2) a reflexão epistemológica deve incidir não nos conhecimentos em abstrato, mas nas práticas de conhecimento e seus impactos noutras práticas sociais. Quando falo de ecologia de saberes, entendo-a como ecologia de práticas de saberes (Santos, 2010: 154).

Dessa forma, torna-se latente a necessidade de trabalhos com as Epistemologias do Sul e a ideia de ecologia em contraponto à monocultura. Nesse ínterim, devemos atentar ao que afirma Merrell (2008) "o esforço das ciências humanas e as humanidades para imitarem as ciências físicas criou um desejo de generalizar, formalizar e verificar os processos culturais e sociais, como consequência, de ignorar os aspectos concretos da vida humana" (Merrell, 2008: 35-36).

Estas concepções teóricas são consideradas como recomendações à prática investigativa. Neste prisma de abordagem, compreendemos que as imagens estão circunscritas no diálogo entre o campo epistemológico das Ciências Sociais e o da Comunicação, e também da Arte. Santaella (2005) subsidia-nos, declarando que,

> para muitos, a comunicação identifica-se exclusivamente com comunicação de massas, enquanto as artes se restringem ao universo das "belas artes". Se nos limitarmos a essas visões parciais tanto da comunicação quanto da arte, a pergunta sobre as possíveis convergências de ambas não faz sentido. Entretanto, além de parciais, essas visões são, sobretudo, anacrônicas. Alimentar o separatismo conduz a severas perdas tanto para o lado da arte quanto para o da comunicação. Por que perde a arte? Porque fica limitada pelo olhar conservador que leva em consideração exclusivamente a tradição de sua face artesanal. Por que perde a comunicação? Porque fica confinada aos estereótipos da comunicação de massa (Santaella, 2005: 6-7).

Para a autora é impossível separar as comunicações das artes, porém, esta desvinculação vem sendo uma prática crescente nos últimos séculos. Um aspecto positivo apontado pela autora é que a "popularização das artes facilitada pelas mídias é sem dúvida responsável pelo aumento considerável do número e do tamanho dos museus e das galerias, e pelo impressionante aumento de público que frequenta esses lugares" (Santaella, 2005: 15).

CARTOGRAFIA SOCIOIMAGÉTICA: PLURIDIVERSIDADE, SIGNOS E SIGNIFICADOS

Relacionamos, a seguir, algumas variáveis acerca da obra de Mário Vitória, e das 231 (duzentas e trinta e uma) imagens estudadas, quais sejam:

1. Grupo da família imagética: Circo Humano (137 imagens); Desenhos Intencionais (62 imagens); Naturezas Assassinas (32 imagens).

2. Componente cronológico: os anos de 2006 ao ano 2017.
3. Signos de fenômenos sociais: dominação; emancipação; diálogo; outros fenômenos.
4. Signos da composição imagética: agentes; práticas; conhecimentos (resultantes das relações entre os elementos das pinturas/desenhos)
5. Estética pictórica, própria das expressões do artista, provocadora de sentimentos.
6. Aspectos socioculturais subjetivos da pesquisadora.

Quantitativo geral da cartografia (Narrativas visuais/Ano)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	TOTAL
CIRCO HUMANO	14	3	19	6	11	10	30	11	8	11	3	11	137
DESENHOS INTENCIONAIS	10	8	17	6	9	2	2	3	2	3	0	0	62
NATUREZAS ASSASSINAS	0	1	1	9	5	6	0	6	3	0	0	1	32
TOTAL DE IMAGENS ANALIDAS POR ANO	24	12	37	21	25	18	32	20	13	14	3	12	231

Quadro 1: Quantitativo geral cartográfico (Silva, 2017: 52).

Articulamos as tricotomias de Peirce com as três operações da Cartografia Simbólica (escala, projeção e simbolização) de B. S. Santos. Ao lançar um olhar semiótico classificatório, podemos afirmar que as tríades de Peirce estão todas relacionadas e se transformam dentro de um contexto, a partir de um referencial. Entendemos que, o *signo* do qual partimos é o conjunto da obra pictórica do artista português, situado em um espaço cronológico, constituindo assim a escala cartográfica. As projeções dos elementos visuais nas imagens, personagens e circunstâncias representadas pictoricamente, agem como *objeto* semiótico, ao passo que, o interpretante constitui-se nos efeitos manifestados em nossa mente como resultado dessas associações interpretativas. Peirce (2010) explica que,

> os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (Peirce, 2010: 51).

- 1ª tricotomia

O conjunto da obra de Mário Vitória é um Qualissigno porque atua como um signo sem estabelecer referência a qualquer outra coisa, por isso, é signo de qualidade em si mesmo. As pinturas e os desenhos do artista são Sinssigno porque em nossa investigação configuram um conjunto único, referentes a um fato particular, ou seja, são pinturas/desenhos que assumem um espaço individual na obra do autor. O Circo Humano, Desenhos Intencionais e Naturezas Assassinas são de natureza do Legissigno, porque têm um caráter de lei. Além disso, foram convencionados como tal pelo artista e não há contradição com relação ao que faz parte do Circo Humano e das demais famílias imagéticas. São, portanto, de natureza de um tipo geral.

- 2ª tricotomia

As representações pictóricas, de circunstâncias da realidade, estão como Ícone porque são a representação que faz relação de semelhança com o que existe no mundo concreto da realidade, são, portanto, análogos. Os tipos de agentes, práticas e expressões do conhecimento pintadas em cada obra agem como Índice porque correspondem numa relação de causa e efeito nos oferecendo pistas para uma posterior afirmação. O conjunto dos seres humanos, os seres vivos da fauna e flora, os seres inanimados e os híbridos, da mesma forma como os tipos de práticas sociais – educação; modos de vida; relações de classe/identidades; deslocamento; consumo – e os tipos de conhecimentos – senso comum; científico; natureza – são o Símbolo por estarem no plano da convenção.

- 3ª tricotomia

O grupo de fenômenos sociais (dominação, emancipação e diálogo) age como Rema devido ao seu caráter de possibilidade, trata-se de hipóteses do início do processo. Os personagens das alegorias de um modo geral atuam como signo Dicente porque existem como evento, fato, do contexto real, mesmo que alguns personagens sejam personificações de algo, eles expressão uma ocorrência real. E cada personagem específico, com a sua identidade definida em um fenômeno social e um fato "verdade", está agindo como signo de lei, portanto, é um Argumento, e quando alcançamos o raciocínio interpretativo mais avançado, finalizando conexões de sentido entre as dinâmicas sociais e o imaginário expresso na obra de Mário Vitória.

Observamos que o artista cria cenários com a proposta de diálogos entre diversidades. Destacamos em suas imagens o caráter insurgente comprometido com a intervenção social por meio de representações visuais do mundo contemporâneo. As criações estabelecem densa crítica às práticas hegemônicas pautadas no capitalismo, no colonialismo e no patriarcado.

CARTOGRAFIA SOCIOIMAGÉTICA			
SIGNOS DA OBRA DE MV VISUALIZADOS NA RELAÇÃO ENTRE: CARTOGRAFIA E SEMIÓTICA			
CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS DE PEIRCE → / ↓ *OPERAÇÕES DA CARTOGRAFIA SIMBÓLICA E DA SEMIOSE*	**PRIMEIRIDADE**	**SECUNDIDADE**	**TERCEIRIDADE**
ESCALA [SANTOS] - **SIGNO [PEIRCE]**	OBRA DE MV **[Qualissigno]**	PINTURA/DESENHO (MV. 2006-2017) **[Sinsigno]**	CIRCO HUMANO/DESENHOS INTENCIONAIS/NATUREZAS ASSASSINAS (2006-2017) **[Legissigno]**
PROJEÇÃO [SANTOS] - **OBJETO [PEIRCE]**	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE CIRCUNSTÂNCIAS DA REALIDADE **[Ícone]**	PINTURAS E DESENHOS DE TIPOS DE AGENTES DA REALIDADE/ TIPOS DE PRÁTICAS DA REALIDADE/TIPOS DE CONHECIMENTOS DA REALIDADE **(Índices)**	**Tipos de agentes sociais:** seres humanos; seres da fauna (animais domesticados e silvestres); seres da flora; seres inanimados; seres híbridos.**Tipos de práticas sociais:** [educação; modos de vida; relações classe/identidades; deslocamento; consumo.**Tipos de conhecimentos:** natureza; senso comum; científico. **[Símbolo]**
SIMBOLIZAÇÃO [SANTOS] - **INTERPRETANTE [PEIRCE]**	DOMINAÇÃO/ EMANCIPAÇÃO/ DIÁLOGO **[Rema]**	PERSONAGENS, PESSOAS, NATUREZA, COISAS NAS PINTURAS PERCEBIDAS COMO: DOMINADORES (OPRESSORES), DOMINADAS (OPRIMIDOS), EMANCIPADAS, EMANCIPADORAS; DIALÓGICOS **[Dicente]**	exemplos: O BONECO OCO(personagem dominação). A ALICE (personagem emancipação e diálogo). O CAVALO (personagem emancipação). A BALEIA (personagem emancipação). OS PEIXES (personagens emancipação). etc...HOMENS DE PALETÓ E GRAVATA (personagens dominação) . etc... A gaiola, o moinho de vento, as embarcações, as plantas. Os pescadores. O camponês. Os migrantes. Os pobres. Os ricos. As crianças. As mulheres **[Argumento]**

Quadro 2: Cartografia Socioimagética (Silva, 2017: 159).

As obras de Mário Vitória estão impregnadas de críticas, de denúncias e de possibilidades, além de proporem uma perspectiva ecológica de conceber o mundo. São repletas do heterogêneo e do heteróclito e demonstram ruptura com a monocultura

do pensamento; há, portanto, uma desconstrução do paradigma dominante que determina a uniformidade, padronizando práticas e cognições.

Os signos das imagens de Mário Vitória se mostram como signos representativos das epistemologias do sul, nos revelando um conjunto de práticas cognitivas de validação de conhecimentos e de experiências dos grupos sociais que vêm sofrendo sistematicamente com as injustiças do capitalismo, do patriarcado e do colonialismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O quadro da Cartografia Socioimagética é um esquema representativo da pluridiversidade da qual tratamos, numa tentativa de estruturar dados imagéticos visuais e compreender as conexões de sentido entre as dinâmicas sociais e o imaginário expresso na obra de Mário Vitória. Neste quadro há um encadeamento lógico fundamentado na orientação das três operações da cartografia (escala, projeção e simbolização) e suas manifestações no interior das categorias fenomenológicas de Peirce. É válido destacar que este quadro nos revela diversas alternativas a serem enfatizadas, o que significa variadas e distintas alternativas de aprofundamentos investigativos.

A construção deste quadro foi importante para visualizarmos e organizamos, bem como exercermos um certo controle das variáveis. Porém, cabe frisar que a espontaneidade não é fator controlado em um processo de construção do conhecimento, e por isso a espontaneidade passa a ser fator de novos caminhos.

Por sua vez, a Cartografia Socioimagética revela-se como alternativa à organização dos dados visuais, mapeamento, identificação e análise de fenômenos diversos, e seus respectivos agentes, práticas e formas de conhecimentos. Este percurso pôde ser orientado pela perspectiva de sul epistemológico e possibilitado pela articulação entre as operações da cartografia simbólica (escala, projeção, simbolização,) e elementos semióticos.

Há sinais de que o quadro representativo da Cartografia Socioimagética pode-nos remeter a uma interpretação na qual existe: um raciocínio de desdobramentos denotativos na 2ª tricotomia (PEIRCE)/nível da projeção (SANTOS), e um raciocínio de desdobramentos conotativos na 3ª tricotomia (PEIRCE)/nível da simbolização (SANTOS). Possivelmente outras alternativas de interpretação válidas deve haver para estas imagens, que podem ser realizadas e compartilhadas em outros espaços. As imagens enquanto conhecimento de descolonização das ideias são pertinentes, também, como propostas criativas e educativas voltadas a transformar aspectos difíceis e injustos de circunstâncias sociais vivenciadas por atores sociais.

Observamos que Mário Vitória cria cenários com a proposta de diálogos e tensões entre diversidades, revela nas imagens o caráter insurgente comprometido com a intervenção social através de representações visuais do mundo contemporâneo; enfim, as criações estabelecem densa crítica às práticas hegemônicas pautadas no capitalismo, no colonialismo e no patriarcado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Mário Vitória. Obras. http://www.mariovitoria.com/obras/ (data de consulta: abril de 2018).

_____(2017). Entrevista concedida a Ana Carmem e Vânia Gico. Chamada de vídeo pelo Skype. Natal, 25 de agosto. Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Sala 901.

_____(2018). Entrevista concedida a Ana Carmem. Chamada de vídeo pelo Skype. Parnamirim, RN, 8 de fevereiro.

MERRELL, Floyd (2008). *Viver aprendendo*: cruzando fronteiras dos conhecimentos com Paulo Freire e Charles S. Peirce. Ijuí: Ed. Unijuí. (Coleção fronteiras da educação).

MILLS, C. Wright (1972). *A imaginação sociológica*. Tradução Waltensir Dutra. 3a ed. Zahar. Rio de Janeiro.

NUNES, Rosa Soares (2005). *Nada sobre nós, sem nós*: a centralidade da comunicação na obra de Boaventura de Sousa Santos. São Paulo: Cortez.

PEIRCE, C. S. (1931-1958) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce***.** Ed. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 8 v. Citado como CP, seguido pelos números do volume e do parágrafo respectivamente.

_____ (2010). *Semiótica*. [tradução de José Teixeira Coelho Neto]. São Paulo: Perspectiva.

SANTAELLA, Lúcia (1983). *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

_____ (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2010). *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. – 3. ed. – São Paulo: Cortez. – (Coleção para um novo senso comum; v. 4).

_____ (2010). "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes" *in* SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul***.** São Paulo: Cortez, pp. 31-83.

_____ (2006). "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergên-

cias" *in* SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente:* um discurso sobre as ciências revisitado. 2 ed. São Paulo: Cortez, pp. 777-821.

_____ (1988). "Uma cartografia simbólica das representações sociais:prolegómenos a uma concepção pós-moderna do direito". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Sociais, n. 24, mar, pp. 139-172.

SILVA, Ana Carmem do Nascimento (2017). *Um estudo social de imagens*: significados e pluridiversidade na obra de Mário Vitória, 254 f.: il. color. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Natal, 2017. Orientadora: Profa. Dra. Vânia de Vasconcelos Gico.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TECNOLOGIA E IDENTIDADE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA [1]

Fernando Artur de Souza[2]
Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo: o presente artigo busca, em um primeiro momento, estabelecer relações entre fotografia, tecnologia e sociedade, a partir do referencial teórico de Vilém Flusser e do diálogo que este estabelece com Herbert Marcuse. Em um segundo momento, o trabalho fotográfico "Brasil Nativo/Brasil Alienígena" da artista visual Anna Bella Geiger é utilizado para tecer considerações acerca da identidade na pós-modernidade, através dos textos de Stuart Hall e do crítico e curador Tadeu Chiarelli.

Palavras-chave: fotografia, identidade, cultura, pós-modernidade, artes visuais.

Abstract: This paper intend, at first, to establish relationships among photography, technology and society, from the theory references of Vílem Flusser and the dialogue that establishes with Herbert Marcuse. In a second level, the photographic art work of the visual artist Anna Bella Geiger ¨Brasil Nativo/Brasil Alienígena¨ as basis to make considerations about identity in postmodernity, through the writings of Stuart Hall and critic and curator Tadeu Chiarelli.

Keywords: photography, identity, culture, post-modernity, visual arts.

1 Este capítulo é resultado da revisão e da ampliação de um trabalho originalmente apresentado ao GT "Retrato, identidade e processo" no V Seminário Nacional de Arte e Cultura Visual, organizado pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, em 2012.

2 Professor da Universidade Tuiuti do Paraná, atua nos cursos de Fotografia, Design Gráfico, Design de Moda e Comunicação Social. É bacharel em Artes Visuais, especialista em Fotografia e Imagem em Movimento, mestre em Tecnologia pela UTFPR e atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, com estágio internacional no Departamento de Mídia, Cognição e Comunicação da Universidade de Copenhague.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO SOCIAL E TECNOLÓGICA DA FOTOGRAFIA

Como nos conta a história, a fotografia surge na primeira metade do Século XIX, momento de revolução e expansão da indústria, e é costumeiramente percebida como um produto desta mesma indústria. O advento da tecnologia fotográfica vai aliar o processo de produção de imagens, geralmente ligado à procedimentos e interferências manuais, com um saber técnico-científico, que foi capaz de "automatizar" este processo de produção imagético, tendo êxito ao conseguir captar e fixar uma imagem que guarda em si semelhanças com uma determinada realidade visível.

Em outras palavras, a fotografia possibilitou a automatização de uma representação visual realista do mundo. E esta representação realista que a tecnologia fotográfica era capaz de proporcionar foi rapidamente percebida como mais eficiente do que a que era obtida até então por pintores ou desenhistas, pois parecia não depender da interferência humana uma vez que parecia se realizar integralmente no interior daquele aparelho tecnológico, pavimentando assim a noção de imagem técnica em oposição à ideia de imagem manual, como abordado por Flusser (2011).

Por conta destas características técnicas e tecnológicas, a vocação primeira da fotografia parecia óbvia e, consequentemente, a produção hegemônica das imagens fotográficas neste período foi orientada para um tipo de representação que, a partir de uma série de estratégias, se mantinha conectado às realidades visíveis do mundo.

O início do Século XX trouxe consigo a popularização da prática fotográfica, com câmeras extremamente simples, acessíveis e portáteis, sem que houvesse a necessidade, por parte de seus operadores, de um conhecimento específico em questões da física ótica ou da química que permitia a captura e fixação daquelas imagens em superfícies sensíveis. Desde então, os operadores destas câmeras fotográfica, sejam amadores ou profissionais, parecem buscar a realização de um inventário das coisas do mundo, uma vez que tudo virou passível de ser fotografado, dos lugares às pessoas, do comum ao exótico, e assim o é desde então.

Desta forma, a origem tecnológica e as características de produção da imagem fotográfica podem ser indicativos de como as pessoas lançam mão deste tipo de imagem, de que forma elas representam as coisas do mundo e, ao mesmo tempo, de que forma elas percebem as representações que realizam ou até mesmo como se veem representadas, a si mesmos ou aos outros, nestas imagens fotográficas.

De acordo com a visão do filósofo Vilém Flusser, apresentada em seu livro *A filosofia da caixa-preta*, editado originalmente em 1985, a fotografia é uma imagem técnica por ser produzida por um aparelho, sendo este aparelho, por ele denominado de caixa-preta, produto do conhecimento científico e dotado de especificidades que fazem com que seja uma forma de mediação entre homem e mundo em que seu operador não está informado sobre as formas com que as imagens se processam em seu interior. No limite, pode-se aproximar os conceitos desenvolvidos por Flusser, prin-

cipalmente na sua visão distópica acerca da relação entre homem e tecnologia, com Herbert Marcuse, para quem o ser humano está subordinado ao aparato de maneira inexorável, concebendo a tecnologia e todos os dispositivos que caracterizam a "era da máquina", período em que surge também a fotografia, como formas de organizar, perpetuar ou alterar relações sociais, bem como manifestações de pensamento que reforçam padrões de comportamento dominantes e, finalmente, instrumentos de controle e de dominação (MARCUSE, 1999, p.75). Ainda de acordo com Marcuse, "ao manipular a máquina, o homem aprende que a obediência às instruções é o único meio de se obter resultados desejados. Ser bem sucedido é o mesmo que adaptar-se ao aparato" (1999, p. 80). Em seu apontamento, o filósofo nos coloca a máquina e o aparato de uma maneira bastante geral e abrangente, desde a maquinaria industrial até a forma como são concebidas as estradas.

Por sua vez, Flusser vai lançar mão desta mesma lógica, aplicando-a ao microcosmo do processo de produção imagético, destas imagens técnicas produzidas através da mediação de aparatos tecnológicos que ele chama de caixas-pretas. Estas caixas-pretas seriam, então, dotadas de um programa interno que prevê uma quantidade razoável, mas limitada, de possibilidades de uso e resultados e, finalmente, aos usuários que operam a caixa-preta de maneira estritamente alinhada às possibilidades previstas dentro de seu programa, Flusser os chama de funcionários. Assim sendo, também para Flusser o funcionário é o usuário que se adapta ao aparato para obter resultados desejados, obedecendo às instruções do programa e passa a funcionar em função deste aparato, e não o contrário. Assim, ele coloca todas as pessoas que manipulam uma câmera fotográfica no mesmo patamar de possibilidades de serem funcionários dela.

Porém, apesar das muitas aproximações entre os pensamentos desenvolvidos por ambos, há uma diferença fundamental entre Marcuse e Flusser, pois, onde o primeiro afirma que "não há saída pessoal do aparato que mecanizou e padronizou o mundo" (MARCUSE, 1999, p. 80), o segundo ainda vê uma possibilidade de intervenção por parte do usuário, que poderia operar sua máquina no limite do programa prescrito, buscando novas potencialidades e explorando possibilidades não previstas pelo programa (FLUSSER, 2011, p. 53), deixando de ser funcionário e passando a ser, então, interventor. Uma das possíveis formas de intervenção por parte do usuário seria através do direcionamento desta imagem técnica à produção artística, desde que esta produção leve em conta os estatutos fundadores desta imagem, buscando subverter sua lógica de funcionamento. Sim, para Flusser a arte continua uma distopia, mas através da intervenção é possível quebrar a "faixa de Moëbius" que tende a manter seus operadores cumprindo o cruel papel de funcionários do aparato fotográfico e fazendo com que eles funcionem em função deste mesmo aparato.

Desta forma, ao observar o processo de produção da fotografia a partir de um ponto de vista que leve em consideração sua relação com a sociedade, em

que temos o aparato fotográfico como uma forma de mediação entre as pessoas e o mundo, é possível compreender a fotografia enquanto uma construção tecnológica e social, utilizada como um meio de representação cultural da sociedade a partir de diversas frentes. Esta seria uma maneira de evidenciar a intervenção no processo de captura da imagem, quebrando a hegemonia da máquina e fazendo-a co-autora da imagem.

Dentre os possíveis usos da fotografia como um meio de representação cultural, podemos considerar a fotografia utilizada no âmbito do fotojornalismo e do fotodocumentarismo. Este tipo de imagem conectada à noção de representação realista do mundo visível e na vocação inicial da fotografia parece ter sido a base mais sólida em que a maior parte da produção em fotografia se assentou durante quase todo o Século XX. Não apenas a imagem fotográfica como também o pensamento desenvolvido sobre esta imagem. Foram nestes dois nichos que muitos cânones da imagem e da produção da fotografia foram estabelecidos e onde os espectadores aprenderam a se relacionar, a ver e a consumir fotografia. A fotografia furtiva, o preto e branco, a preocupação em representar mazelas da humanidade, bem como o uso de objetivas grande algulares, o que fazia com que os fotógrafos tivessem de se aproximar de seus personagens e temas, são alguns dos cânones consolidados neste período.

E neste sentido, podemos afirmar que a fotografia passou a servir como um instrumento que nos informava sobre o outro, seja exótico ou local, e seu uso cada vez mais extensivo como forma de representar a maneira como este outro vivia, se alimentava, se vestia, se relacionava, trabalhava ou descansava, foi flagrante na representação, na construção e na disseminação de ideias sobre as identidades de povos, comunidades e indivíduos. Com o advento da fotografia, as pessoas não apenas liam sobre o outro, mas também passaram a ter acesso a informações de ordem visual sobre este outro, através desta imagem técnica que carregava consigo estas características pré-concebidas de objetividade, assertividade e apego a uma realidade.

E apesar de ser hegemônica, esta não seria a única forma de pensar a fotografia como possível forma de representação cultural, e desta forma, podemos trazer para uma discussão, como contraponto a este tipo de imagem apresentado anteriormente, a fotografia que está ligada à produção de artes visuais que, de acordo com Flusser, é um meio viável para a intervenção na área da produção das imagens fotográficas. A arte, para ele, promove um espaço de experimentalismo isento de “amarras” físicas, fisiológicas, mas principalmente culturais. Este seria o espaço possível da intervenção.

Neste sentido, para pensarmos as possíveis relações entre a imagem fotográfica e sua pré-concebida objetividade em oposição à fotografia observado como possível espaço de intervenção, apresentaremos uma obra da artista visual Anna Bella Geiger e, a partir desta obra, compreenderemos de que forma a identidade se apresenta

neste tipo de representação, estabelecendo um contraponto entre busca por uma identidade através da imagem fotográfica e a impossibilidade desta identificação.

FOTOGRAFIA, ARTES VISUAIS E ABORDAGENS IDENTITÁRIAS

Para tratarmos das relações de identidade, bem como dos processos de identificação em voga na contemporaneidade, utilizaremos a proposta de divisão e as análises elaboradas pelo sociólogo e estudioso da cultura Stuart Hall, como nos foram apresentadas na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*. Para Hall (2001, p.10-13), a concepção de sujeito e identidade vigentes no momento do nascimento da fotografia e a qual esta fotografia acompanha até meados do Século XX é aquela noção sociológica do sujeito moderno que, mesmo formando a sua identidade a partir da interação e do diálogo com distintos mundos culturais exteriores ao seu, ainda tinha forma e identidade unificada, estável e racional. Esta noção de identidade "centrada" passa a perder força a partir de uma série de deslocamentos do entendimento do sujeito nas esferas política, social e privada, e vai, aos poucos, dando lugar a uma nova concepção de um sujeito pós-moderno, cuja identidade é fragmentada, múltipla e contraditória.

O pensamento de Hall e suas observações acerca desta virada no entendimento de uma identidade do sujeito sociológico moderno para um processo de identificação pós-moderna vem no bojo de profundas mudanças no pensamento filosófico que ocorriam em meados do Século XX, com o advento do termo e da ideia de pós-modernidade. Em uma das mais influentes abordagens em torno desta ideia, proposta originalmente em 1979, o filósofo francês Jean-François Lyotard (2000) nos apresentou uma perspectiva bastante apurada acerca do papel do conhecimento, da cultura e da comunicação no fim do Século XX e início do Século XXI. Sua concepção sobre o papel do conhecimento narrativo em oposição ao conhecimento científico e, especialmente, a ideia do fim dos grandes relatos e metanarrativas autoexplicativas da modernidade, produtora dos grande 'ismos' culturais e ideológicos, em prol de uma noção de conhecimento mais fragmentado e individualizado, foi aproveitada por muitos teóricos para ajudar a explicar a mudança no estado das coisas em muitas áreas do conhecimento e da produção humanas daquele período em diante.

Essa ideia proposta por Lyotard ajuda a lançar luz, por exemplo, sobre o embate entre o modernismo e o pós-modernismo nas artes visuais (FABBRINI, 2006), quando as vanguardas heróicas e os 'ismos' dos grandes movimentos das artes plásticas passam a ser substituídas por poéticas cada vez mais individualizadas e autorreferentes na arte contemporânea. O mesmo acontece com a fotografia, que deixa de ser automaticamente legitimada como documento incontestável de uma realidade imediata e, ao mesmo tempo, se converte em material expressivo, com uma

tendência à abordagem do "infraordinário" a partir do mais variados procedimentos e processos de produção de significado, seja pelo meio da arte ou do documentarismo (ROUILLÉ, 2009).

Para considerarmos, então, a fotografia de arte e sua relação com a identidade, podemos recorrer a um recorte bastante específico proposto pelo crítico e curador Tadeu Chiarelli que, ao refletir sobre a produção fotográfica brasileira, especialmente a que está ligada às artes visuais e concentrada nas últimas décadas do Século XX, elencou algumas características pungentes que surgiam como questões seminais na produção de diversos artistas, dentre as quais, a questão da identidade. A possibilidade de investigar, através da fotografia, identidades individuais, sujeitos e seus lugares no mundo e possíveis identificações com uma cultura nacional, concentrou a atenção e dirigiu a poética de muitos artistas durante este período e continua como tema central na produção de muitos outros até os dias de hoje.

Este recorte nos permite aproximar esta produção artística e o novo interesse da fotografia pelas "narrativas infraordinárias", como apresentadas por Rouillé, das teorias acerca da construção da identidade e identificações na pós-modernidade, como as que nos são apresentadas por Stuart Hall, uma vez que muitas das inquietações que moviam os artistas deste período a colocarem em pauta questões de identidade, também estavam sendo discutidas por muitos estudiosos da cultura há algum tempo.

De acordo com Chiarelli, a fotografia brasileira assumiu para si o papel de registrar a paisagem humana brasileira após a pintura ter excluído de seu universo de interesses esta temática e, especialmente a partir dos anos 1950

> percebe-se que a fotografia voltada para a captação da realidade do homem local ganha força, tornando-se, se não a única vertente fotográfica existente no país, pelo menos aquela que teria encontrado um nicho definido (CHIARELLI, 2002, p. 132)

E após aproximadamente quarenta anos em que muitos fotógrafos se debruçaram sobre este viés da fotografia, que se caracterizou principalmente

> pelo desejo - ou obrigação - de buscar a identidade do "brasileiro", ou dos diversos brasileiros espalhados pelas mais variadas regiões do país, uma nova geração de artistas (...) tentou demonstrar por este mesmo meio (sempre tão preso à captação do "real") a própria negação da possibilidade de caracterizar o brasileiro como ser social ou individual (CHIARELLI, 2002, p. 133)

Esta nova geração de artistas, portanto, lança mão da mesma fotografia que era até então utilizada como o meio principal na busca da caracterização de uma identidade brasileira, para demarcar a impossibilidade desta caracterização. Da mimese operada pelo registro fotográfico em relação ao sujeito fotografado, à desconstrução da

ideia da fotografia enquanto possível representação mimética, os artistas fotógrafos passaram a evidenciar a interferência da máquina no processo de captura da imagem e a deixar claro o papel da tecnologia na promoção de um discurso acerca das identidades que ela buscava representar.

Sobre esta busca pela construção de uma identidade nacional, como parece ter sido a responsabilidade assumida por um setor da fotografia brasileira a partir dos anos 1950, Stuart Hall vai nos apontar que este impulso pela unificação é flagrante e, portanto "não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los em uma identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional" (HALL, 2001, p. 59), e que desta forma, esta busca por uma unidade pode acabar por subordinar ou anular as diferenças culturais. Assim, Hall rejeita a ideia de nação como provedora de uma identidade nacional unificada, afirmando que "as nações modernas são, todas, híbridos culturais" (2001, p. 62) e que o importante é que "devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para 'costurar' as diferenças numa única identidade" (2001, p. 65).

No Brasil, esta característica de hibridação cultural é bastante perceptível, uma vez que o povo brasileiro é constituído, além dos nativos que já habitavam esta terra, por toda a sorte de colonizadores e imigrantes, livres ou escravos, que vieram para o Brasil e aqui construíram suas vidas.

Ainda nos anos 1970, precedendo esta nova geração de artistas apontados anteriormente por Chiarelli, surge um dos trabalhos mais representativos no que diz respeito ao questionamento de uma possível identidade nacional unificadora, e que também coloca em cheque o poder que a fotografia exerce no processo de construção desta identidade unitária. É a série de cartões postais e fotografias produzidos pela artista Anna Bella Geiger e intitulados "Brasil Nativo/Brasil Alienígena" (Figura 01), realizado em 1977. Foi produzida uma série numerada de trinta impressões em offset da obra e, atualmente, algumas destas impressões foram adquiridas e figuram em acervos de museus e coleções como as do Museum of Modern Art (Nova Iorque), a Tate Gallery (Londres) e o Museo Reina Sofia (Madrid).

No trabalho em questão, a artista se apropria de nove cartões postais que circulavam no período e em que figuravam indígenas brasileiros em seus afazeres cotidianos e também ritualísticos, e os justapunha à outras nove fotografias dela mesma, em que atuava e posava da mesma maneira que os indígenas dos postais, em seus rituais e costumes, formando assim pares que evidenciavam semelhanças e discrepâncias entre as imagens. Sobre a obra, Chiarelli nos diz que

> a artista parece processar uma busca de identificação nostálgica com o elemento nativo brasileiro. Sem dúvida aqui há um erro, pois, na realidade, essa busca aparente é apenas uma operação crítica carregada de ironia para que Geiger possa discorrer sobre si mesma, sobre sua classe social e sobre sua real impossibilidade de identificação com o outro. (CHIARELLI, 2002, p. 116)

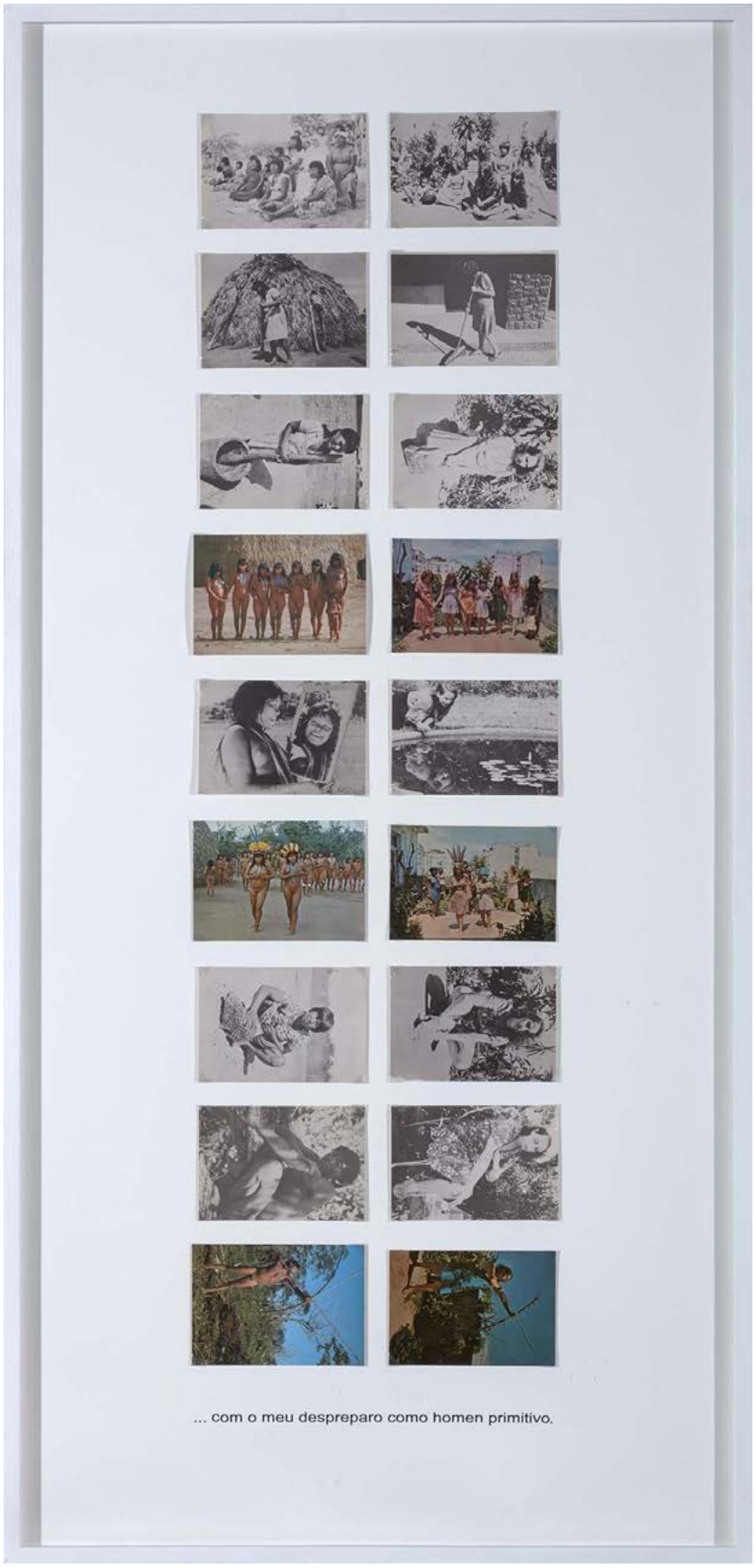


Figura 01: Anna Bella Geiger, Brasil Nativo/Brasil Alienígena, 1977
Fonte: http://www.museoreinasofia.es. Acesso em 07 set 2018.

Com seu trabalho, Geiger deixa clara a total impossibilidade de se reconhecer e de se identificar com o outro (no caso os indígenas), e reforça este fato através de um jogo irônico de imagens em que age como uma caricatura destes indígenas que, de acordo com Chiarelli (2002, p. 116), também foram transformados em suas próprias caricaturas através da fotografia. De fato, ao não considerar o processo de construção de uma imagem fotográfica, pode-se incorrer no erro de aceitar passivamente o que se observa e tomar esta imagem como um recorte da "realidade". Porém, deve-se levar em conta, neste caso específico, por exemplo, o fato de que os índios estavam atuando para a câmera, representando a si mesmos em seus afazeres e rituais, e esta atuação caricata, orientada para o ato fotográfico, é o que fica como registro fragmentado da representação cultural de um determinado grupo.

Voltando à Stuart Hall, podemos perceber no questionamento proposto por Anna Bella Geiger, um discurso alinhado às concepções do sujeito e da identidade/identificação pós-moderna, onde as identidades individuais passam por uma série de descentramentos. Dentre os descentramentos apontados por Hall (2001, pp. 34-46) em sua obra, aquele que é causado pelo surgimento do feminismo e de todos os movimentos contraculturais originados a partir da década de 1960 está bastante claro em Geiger. De acordo com Hall (2001, pp. 45-46), o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico da modernidade implicou na abertura para discussão de certas áreas da vida que, até então, eram privadas, pondo em cheque as noções de privado e público. Também passam a ser discutidas, pelo viés das relações de gênero, questões como a vida familiar, a sexualidade, a divisão do trabalho, as noções de indivíduos generificados e a demarcação das diferenças sexuais.

Ao observarmos as imagens produzidas por Geiger, percebemos a ironia com que ela pontua algumas destas questões através de suas imagens e do diálogo que elas estabelecem com os cartões postais selecionados pela artista:

1) o papel da mulher e o papel do homem dentro da comunidade indígena e de que forma isto está representado pelos postais, onde podemos ver o homem responsável pela caça, portando seu arco e posando como se buscasse atingir algum alvo específico, e a mulher responsável pelos cuidados domésticos, ao ser retratada em uma das imagem com vassoura em mãos, varrendo a frente de sua moradia;

2) evidenciam-se os deslocamentos de uma paisagem natural para uma paisagem urbana, pois onde vemos a mata e as ocas tradicionais nos postais originais, temos, em muitas das imagens criadas por Geiger, os prédios e edifícios como cenário;

3) os utensílios usados pelos indígenas surgem inseridos de maneira estranha no contexto das imagens caricaturizadas de Geiger, como o arco e a flecha decorativos usados pela artista para encenar uma das fotografias;

4) finalmente, fica clara a forma como as vestimentas, ou a falta delas, versa sobre a forma como se lida com questões de intimidade, de aceitação do corpo, ou do pudor em sociedades de culturas distintas.

É possível concluir, a partir desta breve análise, que o conjunto de postais os quais Anna Bella Geiger se apropria atuam no sentido de estabelecer uma identidade sociológica e cartesiana aos sujeitos retratados, no sentido dado por Hall, em que estes sujeitos parecem desempenhar o papel que lhes é devido, atuando de maneira alinhada à determinadas expectativas culturais que se construíram acerca dos indígenas brasileiros e que, em última instância, ainda eram vigentes no fim dos anos 1970, período em que a obra foi produzida. Percebe-se também, nestes postais, uma atuação por parte da fotógrafa ou fotógrafo responsável, uma atuação que busca respeitar o projeto programático do aparelho fotográfico, como exposto por Flusser, ao buscar a objetividade e o poder de descrição da fotografia para dar conta de apresentar suas personagens sem se dar conta, talvez, de que a pretensa objetividade destas imagens parece ocultar mais do que apresentar.

O contraponto proposto pela atuação de Geiger nas imagens em que simula os atos dos "nativos" e evidencia sua condição de "alienígena", se apresenta alinhada à condição de identificação na pós-modernidade, também anteriormente descrito por Hall, onde ela, mesmo brasileira, se encontra em situação absolutamente diversa dos sujeitos retratados nos postais e ao buscar esta identificação simulando o outro em suas imagens, a artista deixa clara a impossibilidade desta identificação e questiona, portanto, se há um nativo e, consequentemente, um alienígena, em se tratando de uma nação como a brasileira. Também a fotografia é tratada como uma tecnologia de representação pouco objetiva aqui, por representar elementos ficcionais criados a fim de questionar essa objetividade. Assim, a artista atua em direção ao esgarçamento das possibilidades de produção da imagem fotográfica e intervém, conforme Flusser, alterando seu processo regular de produção de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos, portanto, que a leitura crítica da fotografia produzida no Brasil a partir dos anos 1950, que visava o mapeamento da paisagem humana brasileira e a busca por uma identidade nacional única, permitiu a artista Anna Bella Geiger, ainda nos anos 1970, produzir um trabalho que, através de uma veia irônica e utilizando a mesma forma e tecnologia de representação destes primeiros fotógrafos, levanta questionamentos acerca da construção desta identidade nacional unificadora, demonstrando a impossibilidade de certas identificações, e complexificando a noção de sujeito e identidade, muito mais alinhada com as teorias que apontam deslocamentos e descentramentos nesta construção de identidades e busca por identificações do sujeito na pós-modernidade.

Além disso, o papel da fotografia de arte neste contexto da pós-modernidade aponta para contradições da imagem representativa e da fé na tecnologia fotográfica como sistema desinteressado de representação, o que abre espaço para o uso

de estratégias irônicas, do pastiche, da citação e da apropriação como processos e procedimentos de produção de arte que questiona o estatuto da fotografia enquanto representação mimética ou verossímil de uma realidade observada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In:_____. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição - São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 115-120.

_____. Identidade/Não identidade: A fotografia brasileira hoje. In:_____. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição - São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 132-140.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp*. Campinas, SP: Ano 8. vol. 8. n. 2, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ª edição - Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: _____. *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999, pp. 72-104.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

PAISAGEM: UM RECURSO SEMIÓTICO

Professor Doutor Tiago Cruz
Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU, Portugal)[1]
Professor Doutor Fernando Paulino
Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU, Portugal)
Professora Doutora Mirian Tavares
Universidade do Algarve (UAlg, Portugal)

Resumo: A noção de paisagem está envolta numa série de perspectivas e conceitos associados à percepção e à representação. Na contemporaneidade a paisagem surge com um discurso semiótico particular que transporta consigo uma série de significados, regras, códigos e convenções sociais que enformam o olhar e derivadas representações. Pretende-se delinear uma estrutura conceptual que permita estudar as representações da paisagem no contexto da arte digital nomeadamente através da teoria da semiótica social de Theo Van Leeuwen. Procura-se assim estabelecer paralelismos entre a paisagem e as noções de recurso, potencial e discurso semiótico.

Palavras-chave: Paisagem, Média-Arte Digital, Semiótica Social, Cultura Visual.

Abstract: The concept of landscape is wrapped in a series of concepts and perspectives related with perception and representation. In the post-modern context, the landscape appears connected to a semiotic discourse that carries a group meanings, rules, codes and social conventions that shape the look and derived representations. Our intent is to outline a conceptual structure that allow to study the landscape representations in the media-art context, namely through the social semiotic theory of Theo Van Leeuwen. The objective is to establish connections between the landscape and the concepts of semiotic resource, potential and discourse.

Keywords: Landscape, Digital Media-Art, Social Semiotics, Visual Culture.

1 O autor escreve de acordo com a antiga ortografia

INTRODUÇÃO

Segundo Lorch (2002), a paisagem pode ser vista enquanto nome, disciplina, vista e verbo. Enquanto nome, esta refere-se à representação de uma determinada fracção de um espaço, salientando-se assim a noção de que a paisagem não é o espaço, mas sim uma representação deste. Enquanto disciplina, refere-se a um ramo da pintura, da fotografia, da arquitectura, do design, entre outros, que lida com estas representações. Enquanto vista, refere-se a um ponto de vista sobre um determinado cenário ou fracção de um espaço com características naturais e culturais particulares. Por fim, enquanto verbo, está em causa o acto de moldar um espaço com um intuito particular que passa, normalmente, por tornar este espaço mais atractivo e/ou útil.

Existem dois aspectos que são comuns a todos estes quatro pontos. Por um lado, o papel do sujeito passa sempre por uma interligação activa com o conceito. O sujeito trabalha a representação de uma fracção de um espaço, estuda as representações, define um ponto de vista e molda, igualmente, o espaço. Por outro lado, a paisagem surge como um media em si usado num processo de comunicação. Quer enquanto matéria-prima da representação, enquanto objecto de estudo, enquanto definição de um ponto de vista e enquanto matéria "moldável". Neste contexto, a paisagem apresenta-se como uma espécie de matéria-prima que serve um determinado acto comunicativo e, como tal, surge enquanto recurso semiótico inserido num acto comunicativo transportando consigo determinados potenciais semióticos de comunicação manipulados e explorados pelo sujeito autor/leitor.

Bermingham (1989) aborda a paisagem enquanto percepção, Clark (1949) enquanto representação, Cosgrove (1998) enquanto artefacto simbólico e Mitchell (1994) enquanto media em si que transporta significados, regras, códigos e convenções sociais relativamente ao referente. Contribuindo para esta diversidade de perspectivas, propõe-se aqui uma abordagem sócio-semiótica, em particular, à representação da paisagem e aos discursos semióticos que esta transporta.

A PAISAGEM ENQUANTO RECURSO SEMIÓTICO

A Semiótica Social

Segundo Leeuwen (2005), recursos semióticos são tudo aquilo que utilizamos para comunicar. Uma espécie de matéria prima que, através da sua manipulação associada a uma intenção comunicativa, e através de um processo de interpretação com o leitor, dentro de um contexto com determinados códigos e convenções, adquire significado. No entanto, salienta-se que este recurso utilizado na construção de uma mensagem, é portador de um determinado potencial significado mediante um contexto e um interpretante.

O recurso semiótico tem desta forma um potencial semiótico associado aos seus usos passados, presentes e potenciais usos futuros, numa relação com o sujeito que o utiliza, ditado pelas convenções e códigos sociais. O potencial semiótico, o potencial do recurso no processo de construção de sentido, está associado ao seu uso e pode ser fixado mediante um contexto, mediante a interacção do recurso com outros, ao serviço de determinados interesses e necessidades do agente comunicador.

"Estudar o potencial semiótico de um dado recurso semiótico é estudar como é que esse recurso tem sido, é, e pode ser utilizado com o propósito de comunicar." (2005), afirma Leeuwen. O conceito de potencial semiótico está intimamente relacionado com os usos passados, presentes e futuros de um determinado recurso, colocando em causa não só as utilizações conhecidas, como também os potenciais usos que ainda não foram detectados, descobertos, criados ou explorados, associados a um recurso semiótico, ao serviço de um acto comunicativo.

Estudar a paisagem e as suas representações recorrendo à semiótica social torna-se pertinente não só devido a esta relação imediata com a ideia de recurso semiótico que serve um acto comunicativo, como também devido à sua relação com diversos potenciais semióticos. Estas representações do espaço, actos comunicativos enformados pela cultura visual, acabam por estar moldadas em discursos semióticos relativos à paisagem.

De acordo com Leeuwen (2005), a semiótica social está interessada, por um lado na natureza física e técnica do recurso semiótico - e os potenciais semióticos associados - e por outro a forma como é regulado o seu uso - juntamente com a sua história. O autor acrescenta que, desta forma, a semiótica social é predominantemente sobre o *como* da comunicação. Como é que os recursos materiais são utilizados para produzir sentido? Mas, porque não existe um *como* sem um *quê*, é necessário olhar para o significado em si e, assim sendo, recorre-se à noção de discurso semiótico com o intuito de perceber o conteúdo da mensagem em si.

A noção de discurso semiótico proposta por Leeuwen (2005) assenta sobre o trabalho de Michel Foucault em volta de uma teoria do discurso. Neste sentido, um discurso é um determinado saber, socialmente construído, relativamente a uma dada realidade (Foucault cit. Leeuwen, 2005). Estes "saberes" são socialmente construídos em contextos sociais específicos e de uma forma em que são apropriados relativamente aos interesses dos actores sociais envolvidos, sejam eles empresas multinacionais, uma família, a imprensa, uma conversa ao jantar, entre outros. (Leeuwen, 2005)

Os discursos apresentam-se como recursos para a representação, conhecimentos sobre determinado aspecto da realidade, que podem ser utilizados aquando da representação desse mesmo aspecto. Eles não determinam aquilo que pode ser dito sobre esse aspecto da realidade, no entanto não é possível representar nada sem que se recorra a eles. Necessitamos dos discursos como uma espécie de *frameworks* para dar sentido ao real. (Leeuwen, 2005). Eles moldam o pensamento e comportamento do sujeito e este por sua vez molda outros pensamentos e comportamentos ao utilizar

os discursos existentes e ao criar novos discursos.

Além de recursos, os discursos são plurais. Podem existir diferentes discursos que se referem ao mesmo aspecto da realidade, normalmente associados a determinados interesses e necessidades tanto dos seus autores como por parte de quem os utiliza enquanto recursos. A informação é filtrada dado que determinados aspectos são representados em detrimento de outros consoante os interesses em causa, consoante uma série de factores de ordem sócio-cultural.

Um outro aspecto importante prende-se com a origem dos discursos. De onde surgem e de que forma são construídos. A este respeito, Leeuwen acredita que todos os discursos são modelados em práticas sociais e que o conhecimento é um produto do fazer. No entanto, os discursos transformam estas práticas sociais de forma a salvaguardar os interesses em causa, num determinado contexto social.

Paisagem cultural

O conceito de paisagem é extremamente complexo, subjectivo, e é abordado por uma série de disciplinas como a geografia, a antropologia, história, arquitectura, ecologia, arte, design, entre outras. Através dos seus estudos, encontramos diferentes definições e perspectivas relacionadas com aquilo que entendemos como paisagem. O conceito é bastante polissémico e, de acordo com Ribeiro (2007), algum teóricos chegam mesmo a questionar o seu valor conceptual precisamente devido, não só à multiplicidade de perspectivas que estudam o conceito, como também às múltiplas aplicações que fazem uso dele.

Em termos históricos, o género paisagem, no contexto artístico ocidental, surge no século XV associado à representação de um ponto de vista. Estas representações estavam fortemente associadas a uma imagem particular, romântica e ideológica, do mundo e da natureza em particular. Esta imagem tem origem numa determinada cultura visual que vai evoluindo em paralelo com uma evolução na forma como percepcionamos e interagimos com a natureza. Assim, nas representações da paisagem, encontramos a imagem da natureza e a sua evolução ao longo dos tempos.

Relacionado com a pintura e com o desenho, no século XX, o género paisagem parece entrar em declínio, em particular com o surgimento das vanguardas que promovem a derrocada do figurativismo e da pintura representativa ou mimética como o dadaísmo, o cubismo, o neoplasticismo, entre outras. Embora possamos encontrar representações de paisagens no contexto destes movimentos, estas representações são levadas a cabo recorrendo a regras e convenções que se afastam da verossimilhança patente nas paisagens provenientes do movimentos anteriores. Apesar de encontrarmos autores que falam sobre a morte do género, associada à morte da pintura, a paisagem nunca chega realmente a “morrer” enquanto objecto de reflexão e investigação, no âmbito artístico. Certamente que o género deixou de ocupar o lugar

de destaque que tinha no âmbito das chamadas belas-artes. No entanto, a temática continua a ser explorada na fotografia, na performance, na instalação e no cinema, para citar apenas alguns exemplos.

Na contemporaneidade é possível encontrar diversas obras artísticas que exploram o conceito de paisagem nas suas mais diversas acepções. Desde a representação de uma parte de um território, em termos figurativos, numa tela, passamos pela representação da

Figuras 1a e 1b Tree, Simon Heijdens (2004)

paisagem relacionada com conceitos como: media, artefacto, símbolo, ideologia, lugar, poder, sublime, pitoresco, declínio e identidade. Obras que falam sobre ecologia, que questionam directamente a nossa relação com o elemento natural, que questionam as paisagens-representação em termos do seu valor de verdade, entre outros.

A título de exemplo, veja-se a obra *Tree*, do estúdio Simon Heijdens (2004). Segundo os autores,

> "Ripples on a puddle of water, footsteps in the sand and slowly gathering grime. Natural processes are existent though becoming rare in our increasingly planned surrounding. While the trees on the streets are no longer nature but carefully controlled and managed, the wind that is moving its branches still is. An installation that traces and amplifies the leftovers of nature in the urban surrounding." (2004)

As árvores são projectadas cheias de folhas e quando alguém passa, uma folha cai. Este processo promove um acumular de folhas no chão, o que altera a luminância da projeção, que passa a ter um foco de luz onde estão as folhas caídas que se movem, de acordo com o movimento dos passantes.

O artista pretendia, com esta obra, desvelar as relações entre natureza e cultura, demonstrado, neste caso, o domínio da última em relação à primeira. Ao simular um processo que seria natural, a queda das folhas, provocada pelo vento, os artistas inserem a presença humana como catalisadora deste processo, tornando visível o papel que nós temos em relação ao que nos cerca e ao espaço que habitamos. A natureza, em si, sofre um processo de aculturação enquanto elemento culturalmente programado. O autor, nesta reflexão, detecta que o vento é algo natural e, com isto, explora uma relação de causa/efeito entre este processo natural e os elementos culturais (árvores plantadas, mantidas, e culturalmente controladas).

A peça sublinha a tendência do indivíduo para dominar a natureza, no intuito de fugir ao seu carácter caótico, aleatório e misterioso, tão temido no passado. A Natureza (abstracto) é representada através da árvore (concreto) e, de forma metonímica, reiterando a relação de causa/efeito, o autor explora a ideia de natureza e de cultura num jogo de oposições com potenciais semióticos relacionados com o mito da natureza/cultura. Aqui, a actividade cultural altera/destrói o elemento natural. Cada vez que alguém passa, uma folha cai e todas as outras que se encontram no chão reagem a este indivíduo movendo-se, simulando assim a deslocação do ar.

O artista procura evidenciar a fragilidade da natureza com o intuito de sensibilizar as pessoas e embora estas possam reagir (ou não) à obra, a instalação reage sempre à presença do indivíduo.

Um outro exemplo interessante é a obra *Bitscapes*, de Quayola (2006). De acordo com o autor "Bitscapes is a multi-screen installation exploring and challenging the ambiguity of realism in the digital realm. Natural landscapes from the wilderness of Western Australia slowly deconstruct. By loosing their 'photographic skin', the illusion behind their realistic appearance is revealed." (2006)

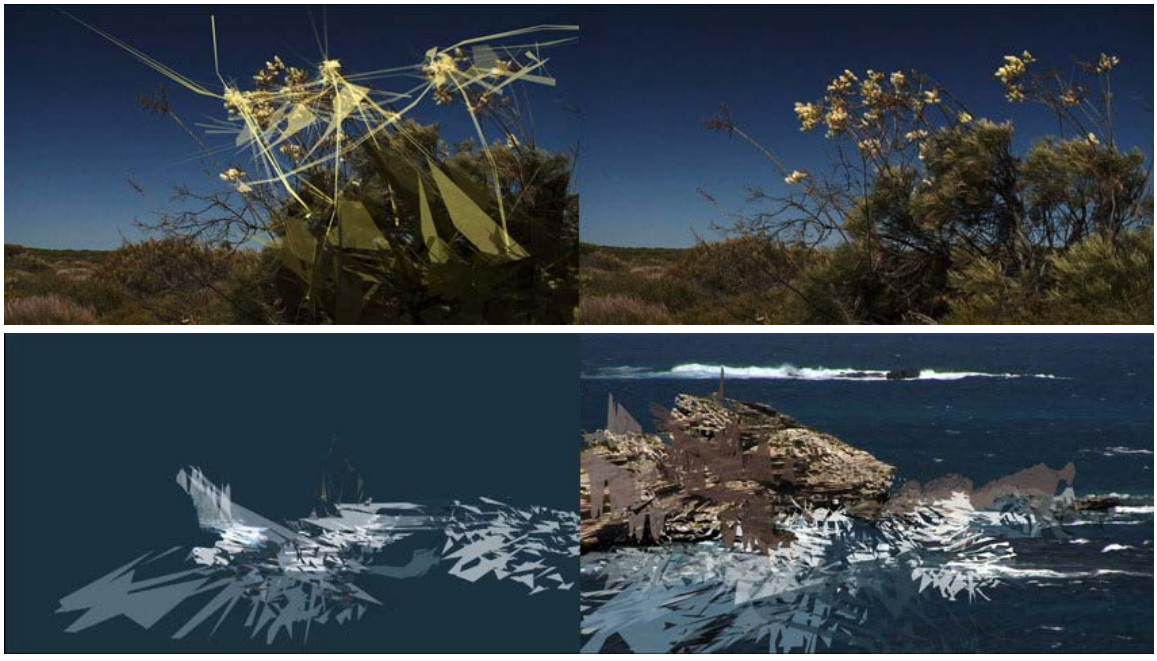


Figura 2a e 2b, Bitscapes, Quayola (2006)

A obra questiona a objectividade do realismo da imagem de síntese. Estas são formadas através de cálculos matemáticos e apresentam-se, neste caso, através que um hiper-realismo que será alvo de uma manipulação algorítmica. Esta manipulação surge associada a um processo que intenta revelar a "verdadeira" natureza destas imagens, questionando o seu valor de verdade, autenticidade e objectividade.

Enquanto representação, a paisagem está relacionada com um olhar enformado por diversos factores, em particular, a própria tecnologia. No contexto desta instalação, a questão que se levanta, mais uma vez, é uma bastante antiga: a da representação. Aqui, não relacionada com a pintura de paisagem, mas com a representação da paisagem no contexto das imagens de síntese.

A questão da mimética e da verossimilhança está intimamente relacionada com a verdade e objectividade. A obra dá-nos acesso a uma representação que se assemelha aquilo que os nossos sentidos percepcionam. A representação mimética da paisagem é uma representação enformada por regras e convenções sociais que definem uma forma de ver e interpretar o real. O autor questiona a paisagem-representação através de uma desconstrução algorítmica que traz à superfície as suas regras, e consequências da sua aplicação, representadas através de distorções gráficas na imagem.

Não é apenas o discurso da paisagem, enquanto representação que surge neste projecto, mas também o carácter objectivo e verdadeiro destas representações. Assim, o autor explora a paisagem-representação enquanto sistema, artefacto e cultura. A natureza/cultura e o real/imaginário apresentam-se aqui num jogo de oposições constante com a intenção de sublinhar a fragilidade do valor de verdade associado a estas representações, produtos do aparelho tecnológico.

O discurso da imagem enquanto algo que engana os sentidos tem uma longa tradição que nos leva a Platão e Aristóteles. É interessante pensar a paisagem-representação, na obra de Quayola, à luz destas duas perspectivas. Por um lado, o artista sublinha uma paisagem que é enganadora e ilusória e, por outro, esta paisagem, ao revelar a sua estrutura subjacente, assume um carácter pedagógico sobre estes mesmos mecanismos.

Por último, gostaria de apresentar aqui a obra *Untitled Landscape #5*, de Leila Nadir e Cary Peppermint (2009). De acordo com os autores,

> "Commissioned in 2009 by the Whitney Museum of American Art as part of its inaugural Sunrise/Sunset net art series, in 2009, Untitled Landscape #5 investigates the disruption of technologies by both human activity and natural phenomena. Fluctuating orbs of light disrupt the 'digital landscape' of the Whitney Museum of American Art's website." (2009)

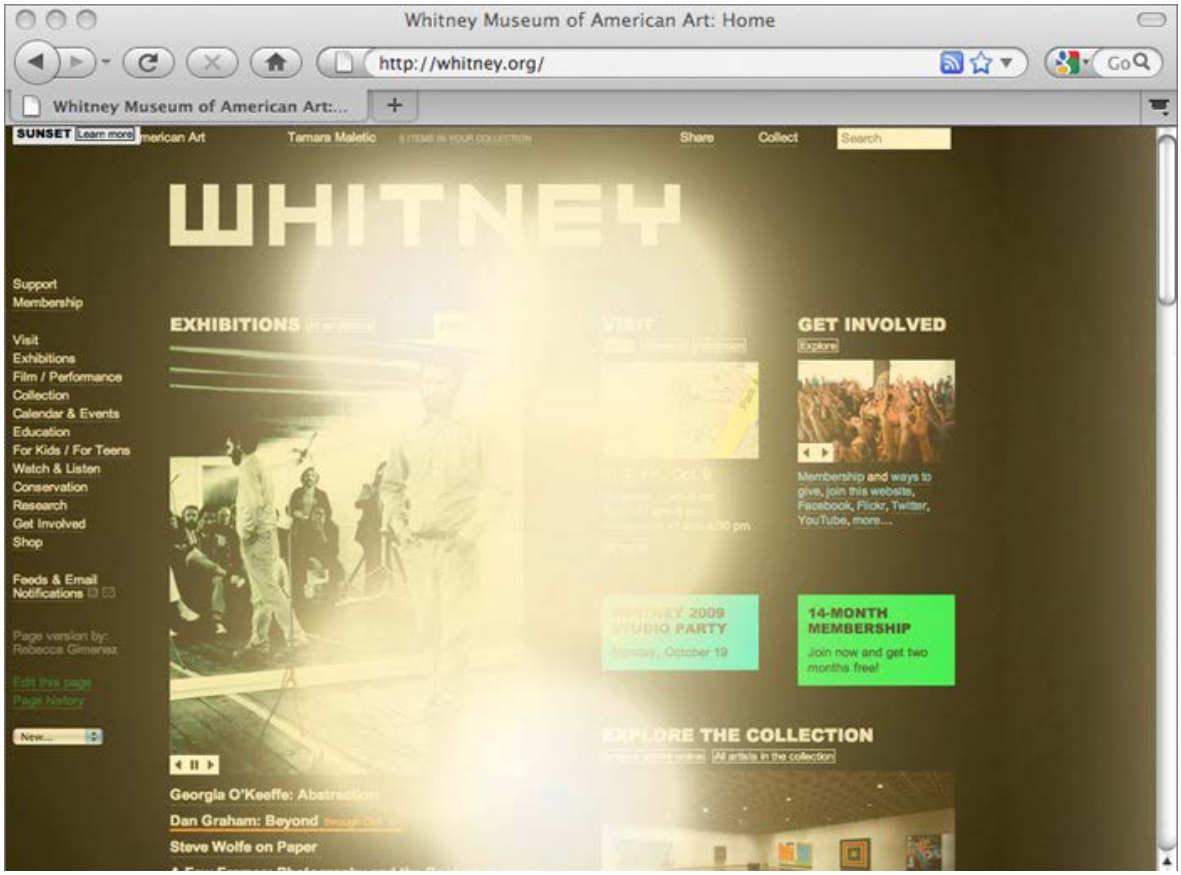


Figura 3, Untitled Landscape #5, Leila Nadir e Cary Peppermint (2009)

O utilizador, ao navegar pelo website é surpreendido por uma animação composta por um grupo de círculos amarelos semitransparentes que se movem sobrepostos à interface gráfica do site. Estes círculos intentam denotar a luminosidade de um pôr-do-sol sobre o espaço. A instalação é parte de uma série de obras de *net-art* intitulada *Sunset/Sunrise*. De acordo com os autores, a obra explora uma interactividade entre a actividade humana e o fenómeno natural se interligam e cujos comportamentos se condicionam mutuamente. Por um lado estas luzes interrompem a actividade de navegação e, por outro, o tamanho e a movimentação destes objectos gráficos são condicionados pelo comportamento do utilizador.

Estas luzes são recursos semióticos que representam, metonimicamente, a natureza, o fenómeno natural e, com isto, pretende explorar potenciais semióticos de como natural, puro, primitivo e nostalgia. O discurso da obra pretende ressaltar a ideia de uma natureza mítica – bela, pura e saudável.

Por outro lado, a paisagem onde este pôr-do-sol surge é o próprio website do museu. Assim, o website transforma-se numa paisagem digital onde a internet passa a ser algo equivalente ao território. É interessante apontar que esta paisagem digital não é uma vista sobre um território, mas sim sobre um lugar, um website. Neste sentido, a instalação trabalha, metaforicamente, com o discurso da paisagem-vista e, mais especificamente, com a paisagem-lugar.

A paisagem é cultural e interage com os elementos naturais. No entanto, aqui, esta interacção apresenta-se num eixo de tensão entre os dois onde o natural interrompe a actividade cultural (o utilizador a navegar pelo website) acabando mesmo por ofuscar esta no sentido em que, em determinada altura, a presença destes objectos gráficos impossibilita a navegação pelo website.

A paisagem não está assim relacionada com o ambiente natural, mas sim, com o digital. Neste sentido falamos sobre uma paisagem digital, um ciberespaço, que é abalado na sua função e estética através de um fenómeno natural simulado. Natureza e cultura entram num conflito onde a tecnologia é questionada através da intervenção do fenómeno natural e a actividade humana que enforma esse mesmo fenómeno.

Como podemos verificar, a paisagem pode ser entendida e estudada através de diversos pontos de vista. J.T.W. Mitchell (1994) identifica duas formas de abordar o conceito de paisagem, enquanto representação, e acrescenta uma terceira, enquanto media. Segundo o autor, a paisagem, no sentido em que está em causa uma representação, poderá, por um lado, assumir-se enquanto movimento progressivo moderno na direcção da purificação do campo visual e, por outro, poderá assumir-se enquanto processo de contemplação e naturalização de construções culturais e sociais. A paisagem enquanto representação acaba por ser assim responsável por um processo de naturalização de um determinado ponto de vista, culturalmente programado. A estas duas, e numa perspectiva pós-moderna, Mitchell refere-se à paisagem como uma alegoria do social e psicológico, uma representação da cultura, que necessita de ser descodificado, sublinhando que a paisagem é um media em si que transporta mensagens relativamente ao espaço, ao sujeito, às actividades, entre outros. Assim sendo, a paisagem, enquanto media, é algo passível de ser desconstruído com o intuito de chegarmos às teias semióticas culturais que moldam o conceito.

A paisagem é sempre algo cultural (por oposição ao natural) precisamente porque está em causa uma representação de um referente (quer seja o ponto de vista, quer seja a representação do ponto de vista). Esta representação é produto de um olhar culturalmente formatado de acordo com um conjunto de códigos e convenções sociais. Processo em grande medida criado a partir de discursos semióticos particulares moldados ao longo do tempo.

Mitchell (1994), além de desmistificar uma série de noções sobre o género paisagem, nomeadamente o seu "início - meio - fim", o assumir-se enquanto fenómeno moderno ocidental europeu e um género associado a uma nova forma de ver, fala sobre uma paisagem imperial longe da visão idealizada relacionada com um conjunto de valores sociais e económicos. O autor vai mais longe ao identificar a influência que o género paisagem no oriente tem sobre a paisagem ocidental, em particular associada ao império britânico. Segundo este, a paisagem no oriente atinge o seu apogeu com o poder imperial chinês e entra em declínio no séc. XVIII quando a China passa a ser objecto de fascínio e apropriação por parte de Inglaterra, quando esta se começava a assumir enquanto império.

A pintura de paisagem trabalha uma série de mitos como o Ideal, o Heroíco, o

Pastoral, o Belo, o Sublime e o Pitoresco. Relacionados com cada uma destas abordagens, estas representações servem a propósitos específicos de ordem política, social e económica, sendo que o próprio processo de naturalização associado a estes mitos apresenta-se envolto nestes mesmos objectivos. Eles não apenas definem o que deve ser representado, mas acabam por ser, igualmente, representações de outras representações de pontos de vista.

Segundo Fowkes (2010), por um lado, os artistas reflectem e reagem a estas representações artísticas da natureza, a estes discursos e, por outro, esta produção artística reflecte-se na percepção social da natureza no sentido em que a sociedade constrói os discursos relativos à natureza a partir das convenções da cultura visual. Assim, a representação é formulada a partir da cultura visual e esta, por sua vez, é moldada a partir destas representações. Neste processo cíclico, não só a imagem da natureza, como a nossa relação como esta, vai-se transformando no tempo e no espaço.

A pintura de paisagem enquanto género está intimamente relacionada com o sublime, onde é objectificada pela natureza – os aspectos mais assustadores podem ser distanciados e apreciados –, e o pitoresco, onde vemos surgir a subjectividade pela arte – uma imagem subjectiva e romântica. Segundo Fowkes (2010), a contemporaneidade abala o pitoresco por retratar paisagens que não correspondem às categorias convencionais do pitoresco ou chamando a atenção, deliberadamente, para essas categorias.

A paisagem, em todas estas perspectivas e abordagens, traduz-se assim num media, algo usado para comunicar uma determinada ideia, sobre si própria ou não. Esta propriedade, paisagem-media, numa perspectiva sócio-semiótica, posiciona o conceito na categoria de recurso semiótico de comunicação.

Os discursos semióticos

A paisagem surge envolta em discursos semióticos, nomeadamente enquanto media em si, quer na definição do ponto de vista, quer na representação do mesmo. O discurso semiótico poderá efectivamente começar por surgir no próprio espaço quando este foi, e continua a ser, alvo de uma prática social que o transformou.

No final dos anos 60, surge um movimento, dentro do escopo maior da Arte Conceptual, que vai alterar a relação dos artistas, e da arte com a paisagem: a Land Art. Por um lado, este representa uma nova abordagem ao pitoresco e, por outro, apresenta um olhar sobre a natureza liberto de molduras: a natureza deixa de ser objeto de representação e converte-se, ela mesma, em *locus* onde a obra se realiza. Veja-se o exemplo da obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson.

A teoria crítica pós-moderna mostra como as nossas relações com o mundo não-humano são sempre historicamente mediadas e construídas. A paisagem apresenta-se intimamente relacionada com um conjunto de convenções sociais e textuais. De acordo com Shama, “it is our shaping perception that makes the difference between raw matter and landscape”. (2004)

Fowkes acrescenta ainda que, quer a cartografia, quer o mapeamento, ambos são vistos como um projecto para tornar a natureza legível, indo ao encontro da noção de domínio. Sublinhando o seu ponto de vista, este referencia a obra *Mountain* (2000) de Matko Vekic onde, segundo Fowkes, "The modernist grid is superimposed over a mountain, denoting and denouncing our obsession with classifying and mapping nature as an instrument of rationality and domination." (2010)

Nos anos 80, artistas exploravam o conceito de paisagem através da performance e outros géneros e, dos anos 90 até aos dias de hoje, eco-artistas colaboram com cientistas em busca de soluções sustentáveis para combater a poluição e para suscitar o surgimento políticas de proteção ambiental. Em 2004, a exposição *Unframed Landscapes*, explora a paisagem enquanto género na arte contemporânea bem como a nossa relação com a natureza nos vários media (um exemplo é a obra *Mountain* (2000) de Matko Vekic). Em 2009, é lançada a exposição *Badlands: New Horizons in Landscape* em que os artistas produzem trabalhos que atravessam as questões estéticas com discursos ambientais. Grande parte destas obras lidam com o declínio da natureza e a ecologia. Destacamos a obra *Be Careful Else We Be Bangin On You, You Hear Me?* (2002), de Ed Ruscha, onde o autor

> "re-invents the traditional awe-inspiring landscape in his Country Cityscapes series in which he takes calendar-like panoramas and cuts away sections of the prints, filling the voids with text (phrases like 'It's payback time" and "You will eat hot lead'). Known for his ironic perspective on American vernacular imagery, Ruscha allows the landscape to talk back, this time with a stereotypical Wild West twang." (2010)

Por fim, um outro exemplo interessante é a obra de J. Henry *Bauxite Waste* (2010) composta por fotografias aéreas de uma refinaria de alumínio em Darrow, Louisiana, que apresentam a paisagem de uma forma abstracta e bela sendo que, efectivamente, esta beleza surge como consequência da acção humana através de processos químicos que estão a poluir o ambiente. (King, 2010)

CONCLUSÃO

Ver a paisagem enquanto media em si é importante pois está em causa uma representação de algo e, como tal, formada como produto de outras paisagens, outros recursos semióticos, numa espécie de intertextualidade constante. Processo este que acaba por contribuir profundamente para a naturalização de uma série de códigos, convenções e regras sociais que enformam o olhar do sujeito sobre o espaço. A paisagem enquanto artefacto comunicativo surge carregada com os mais variados discursos e, em particular, através da criação artística, são explorados novos usos de potenciais semióticos existentes, como também, potenciais de significação e de sentidos até aqui inexplorados. Esta exploração acaba por dar origem à construção de novos

discursos que, por sua vez, vão re-enformar a própria cultura.

A semiótica social de Theo Van Leeuwen surge como uma ferramenta importante para nos auxiliar nos processos quer de desconstrução quer de construção destes discursos artísticos e também socioculturais. A temática da paisagem continua a ser pertinente e actual na criação artística contemporânea. Dissolve- se a representação mimética e desenvolve-se um olhar crítico, individual, não só sobre a paisagem como também sobre a nossa relação com esta, sobre a forma como se constrói, sobre a forma como enforma a nossa cultura visual. Associada aos conceitos de representação, percepção, identidade, património (material e imaterial), entre outros, a paisagem traduz-se num campo de actuação fértil para artistas e investigadores. A paisagem, que é uma construção cultural, comunica, através dos vários discursos que enceta, a nossa relação com a natureza e desvela a forma particular que cada época, e cultura, tem de ver e de se relacionar com o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bermingham, A. (1989). *Landscape and Ideology,* EUA: University of California Press

Clark, K. (1949). *Landscape into art*, New York: Harper & Row

Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and the Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Fowkes, Ruben and Fowkes, Maja (2010). *Unframed Landscapes: Nature in Contemporary Art*, em http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=186 (consulta a 08.04.2018)

King, A.E. (2010). The Landscape in Art: Nature in the crosshairs of an age-old debate, em http://www.artesmagazine.com/?p=4744, (consulta a 08.04.2018)

Leeuwen, T. (2005). Introducing Social Semiotics, New York: Routledge

LORCH, B. (2002), Landscape, em http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/ (consulta a 30.03.2018)

Mitchell, W. J. T. (1994). Imperial Landscape. In W. J. . Mitchell (Ed.), *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

Ribeiro, R. W. (2007). Paisagem Cultural e Património. Rio de Janeiro: IPHAN

Shama, S. (2004). *Landscape and Memory*, London: Harper Perennial

EDUCAÇÃO PARA A CIDADANIA DIGITAL E PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA: UM PROJETO COMUNITÁRIO COM CRIANÇAS DO PRÉ-ESCOLAR E 1º CICLO EM PORTUGAL

Vitor Tomé
CIAC – Universidade do Algarve

Resumo: O projeto 'Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática' (2015-2018) visou a preparação de crianças, dos 3 aos 9 anos, para o exercício de uma cidadania ativa na sociedade do século XXI. Procurou integrar os contextos formal da escola e o informal da família e da comunidade, tendo começado com uma formação de docentes de Pré-escolar e 1º Ciclo, que desenvolveram atividades, envolvendo alunos, famílias e membros da comunidade ao longo de dois anos letivos. Os resultados mostram que a estratégia melhora as práticas pedagógicas em sala de aula e gera relações de ganho-ganho entre as crianças, a escola, as famílias e a comunidade.

Palavras-chave: Educação para a Cidadania Digital; Crianças 3-9 anos; Famílias; Usos e práticas mediáticas; Formação de professores em serviço.

Resume: The project 'Digital Citizenship Education for Democratic Participation' (2015-2018) aimed to empower children aged from 3 to 9 to exert active citizenship in the 21st century. It sought to integrate formal (school) and informal (family, community) learning contexts, starting with a training of Pre-school and Primary School teachers, who developed activities involving students, families and community members over two academic years. The results show that the strategy improves pedagogical practices in the classroom and generates a win-win relationship among children, school, families and community.

Keywords: Digital Citizenship Education; Children aged 3-9; Families; Media uses and practices; In-service teacher training.

1. INTRODUÇÃO

As crianças começam a interagir com e através dos media digitais ainda ao colo dos pais, que olham muitas vezes para esses media como se fossem brinquedos (Kotilainen e Suoninen, 2013). Se a televisão continua a ser o media mais usado pelas crianças (incluindo nas idades 0-8 anos), o tablet é o equipamento mais popular e os smartphones estão presentes em todos os lares, pelo que as crianças vivem em ambientes digitais ricos, mesmo quando pertencem a famílias economicamente desprivilegiadas (Brito e Dias, 2016; Chaudron, 2016).

Um estudo realizado em quatro países europeus revelou que 60% das crianças com cinco ou menos anos usam equipamentos digitais, sendo que 23% usam simultaneamente televisão, computadores e Internet (Palaiologou, 2016). No Reino Unido, metade das crianças com 3-4 anos usam tablets e um terço das menores de cinco anos também (Marsh, 2014), sendo que a maioria das crianças com dois anos usa um tablet ou um computador portátil (Sefton-Green, Marsh, Erstad e Flewitt, 2016).

Em Portugal, em lares com crianças entre 3 aos 8 anos, a televisão e o telemóvel são uma presença constante, sendo que todas as crianças veem televisão, metade joga jogos digitais e quatro em cada 10 têm acesso à Internet (sobretudo através de tablet, computador portátil e smartphone). As práticas mais comuns na Internet têm um caráter lúdico, com foco em desenhos animados, filmes, jogos e música (Ponte, Simões, Baptista e Jorge, 2017).

As experiências precoces de literacia vividas pelas crianças, com equipamentos digitais, estão a reconfigurar a forma como produzem sentido e as suas práticas, que são hoje multimodais: as crianças lidam com palavras, imagens e sons, quer em plataformas tradicionais, quer digitais. É, por isso, importante, compreender como é que produzem sentido a partir dos textos multimodais e como é que organizam a informação, tendo em conta os diferentes modos se justapõem (Sefton-Green *et al.,* 2016).

As práticas digitais das crianças, sobretudo das que ainda não são escolarizadas ou que estão nos primeiros anos de escolaridade, têm porém sido praticamente ignoradas pelas políticas da maioria dos países (Holloway, Green e Livingstone, 2013). Apenas 12% de cerca de 1200 projetos de pesquisa na área dos media incluem crianças com menos de sete anos, ao mesmo tempo que apenas 20% incluem perspetivas de professores e só 13% recolheram dados junto de pais ou outros responsáveis pelas crianças (O'Neill e Staksrud, 2014).

Urge conhecer as formas como as crianças, até aos 9 anos, usam as tecnologias digitais e quais as suas práticas, pois a televisão está em múltiplos ecrãs, a qualidade dos jogos digitais aumenta e as suas práticas de literacia digital são construídas em conjunto com pessoas de várias gerações. São mais independentes no uso, pois preferem ferramentas e aplicações que dependam menos do texto e mais da imagem, que gostam de produzir e partilhar, sendo a natureza das suas atividades mais social do

que era antes (Marsh, 2014).

Mas conhecer as práticas destas crianças não é suficiente, pois não permite compreender o que elas significam em termos de aprendizagem, da literacia que estão a desenvolver, da forma como compreendem o mundo, as relações sociais e que implicações tem o uso de equipamentos digitais na sua educação global (Sefton-Green *et al.,* 2016). É que o acesso a dispositivos e plataformas online não garante o exercício de uma cidadania digital ativa, pois existe um fosso multigeracional em termos de participação através dos media digitais. As lacunas verificam-se sobretudo ao nível da análise crítica, da produção reflexiva de conteúdos e da criatividade nessa produção (Rogow, 2015; Steeves, 2014). E se para superar essas lacunas foram e/ou estão a ser desenvolvidos projetos em vários países europeus que foram reconhecidos, pelo Conselho da Europa como boas práticas, a verdade é que, entre 67 identificados e 25 avaliados, apenas três incluem crianças menores de seis anos, sendo que apenas um se centra em crianças com idades entre zero e nove anos (Richardson & Milovidov, 2017).

Os cidadãos precisam assim de serem preparados, desde o berço e ao longo da vida, para o exercício da "cidadania global" (Unesco, 2015), desenvolvendo a "competência global" (OCDE, 2016), a "competência digital" (Vuorikari, Punie, Carretero e Van den Brande, 2016) e as suas "competências de cultura democrática" (Conselho da Europa, 2016), para serem ativos no exercício da Cidadania Digital ativa, assim definida:

> "A capacidade de envolvimento positivo e competente com as tecnologias (criar, trabalhar, partilhar, socializar, investigar, jogar, jogar, comunicar e aprender); participar de forma ativa e responsável (valores, capacidades, atitudes, conhecimento e compreensão crítica) em comunidades (local, nacional, global), a todos os níveis (político, económico, social, cultural e intercultural); estando envolvido num processo de aprendizagem ao longo da vida (em contexto formal, não-formal e informal); defendendo continuamente os Direitos Humanos e a dignidade humana" (Frau-Meigs, O'Neill, Soriani e Tomé, 2017: 11-12).

Mas se a literacia é um fenómeno mental, é também um fenómeno sociocultural (Gee, 2010; Jenkins, 2009), pelo que os processos de aprendizagem não são apenas interiorizados individualmente mas são socialmente distribuídos, com implicações na pedagogia e na instrução (Underwood, Parker e Stone, 2013). Não é um estado que se atinge, mas um processo permanente, ao longo da vida. As crianças aprendem por mimetismo, olhando os outros, primeiro os pais e os irmãos, mas depois vão alargando a observação aos avós, aos primos, aos tios e aos vizinhos (Chaudron, 2015), seguindo-se a escola, a comunidade local e um mundo progressivamente maior.

Os projetos de pesquisa na área da Educação para a Cidadania Digital devem, por isso, envolver os diferentes contextos de aprendizagem (formal, não-formal e informal), de uma forma integrada, pois, "o problema midiático-educativo não é só da escola: é problema da família e de todos os educadores que atuam no território" (Rivoltella, 2012: 25). Como a maioria dos jovens utiliza media digitais e revela uma clara

"preferência por uma aprendizagem interativa fora da escola" (Underwood, Parker e Stone, 2013: 479-480), pondo em causa o tradicional monopólio do saber que lhe era atribuído, os projetos devem envolver crianças, famílias, professores e outros agentes da comunidade (Tomé e Abreu, 2016). São ainda necessários projetos que comecem no Pré-escolar, pois esta é uma fase decisiva da formação de cidadãos, pelo que importa melhorar as condições de trabalho e a formação dos docentes, envolver os pais na formação dos filhos em casa e na comunicação com o staff da escola, além de inovar em termos curriculares (OCDE, 2017a). Importa ainda que esses projetos associem Pré-escolar e 1º Ciclo, contribuindo assim para assegurar continuidade curricular e pedagógica entre os dois ciclos, eliminando inconsistências no currículo e nos conteúdos pedagógicos relativos à fase de transição entre esses ciclos (OCDE, 2017b). Tendo em conta estes pressupostos, desenvolvemos o projeto 'Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática' (2015-2018), em Odivelas, a norte de Lisboa (Portugal), com foco em crianças dos 3 aos 9 anos, suas famílias, professores e comunidade.

2. OBJETIVOS E QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

O projeto de investigação-ação visou formar cidadãos em cidadania digital, divulgar boas práticas de formação em contextos formais e informais de aprendizagem, contribuir para a integração da Educação para a Cidadania Digital nos curricula e assumir uma lógica que seja replicável em Portugal e noutros países.

O problema de partida - "Em que medida uma abordagem integrada, envolvendo os contextos escolar, familiar e comunitário, prepara crianças dos 3 aos 9 anos para o exercício de uma cidadania digital ativa e eficaz?" - foi desdobrado em três questões: *i)* Em que medida a formação contínua de professores em Educação para a Cidadania Digital melhora as suas práticas de literacia dos media na sala de aula? *ii)* Quais são as práticas de uso de media e tecnologias de crianças dos 3 aos 9 anos nos contextos da família, da escola e da comunidade local? *iii)* De que forma os contextos formal, não-formal e informal moldam as práticas de cidadania digital dessas crianças?

Este capítulo está focado na resposta à primeira questão, o que implicou referências os usos e práticas mediáticas dos encarregados de educação e das crianças que integraram o estudo.

3. METODOLOGIA E PROCEDIMENTO

A abordagem metodológica deste projeto de investigação-ação, de cariz exploratório, seguiu o modelo apresentado na Figura 1 e desenvolvido por Sefton-Green *et al.* (2016), o qual considera três áreas que estão na base da forma como o indivíduo produz e receciona as mensagens media, seja em contexto formal ou informal: *i)* a Operacional inclui capacidades e competências necessárias para ler, escrever e interpretar

mensagens dos diferentes media e nas suas várias plataformas; *ii)* a Crítica consiste na capacidade de interagir criticamente com os textos e produtos digitais, procurando responder a questões relacionadas com o poder e agenciamento, representação e voz, autenticidade e veracidade; *iii)* a Cultural diz respeito às interpretações e ações que desenvolve em função do seu envolvimento em práticas de literacia digital em contextos sociais e culturais específicos.

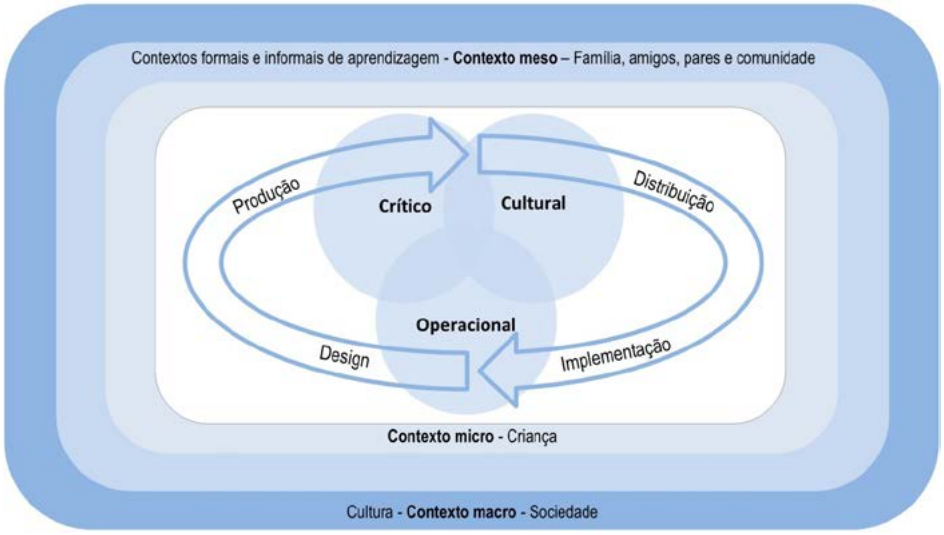


Fig. 1 – Áreas, níveis de decisão e enquadramentos das práticas de literacia digital das crianças (adaptado de SEFTON-GREEN et al., 2016)

As três áreas não são estanques mas interrelacionam-se. Quando um cidadão quer, por exemplo, comunicar uma mensagem, opera essas três áreas e toma decisões a quatro níveis: *design* (se a mensagem é multimodal, ou não); produção (como cria o texto); distribuição (quais são os canais que escolhe) e implementação (imagina como é que os recetores interpretarão a mensagem, em função do *background*).

Todos estes processos têm lugar em contextos no seio de enquadramentos que influem nas práticas de literacia digital das crianças, nomeadamente: o micro (a própria criança), o meso (contextos formal e informal de aprendizagem, família, amigos e comunidade local) e o macro (a sociedade como um todo, o Estado-nação).

Tal como prevê o modelo, o projeto partiu do micro para o macro enquadramento. Visou intervir nos enquadramentos micro e meso, com crianças, professores, famílias e com a comunidade local, tendo como foco o empoderamento das crianças em termos de capacidades de cidadania digital. Dado o seu caráter assumidamente replicável, visa ter influência a nível do enquadramento macro, numa lógica de longo prazo.

A opção metodológica assentou nos métodos mistos, que propõem a recolha de dados quantitativos e qualitativos, integrando-os, pois "a combinação das abordagens qualitativa e quantitativa permite uma compreensão mais completa do problema de investigação do que seria possível com apenas uma das abordagens" (Creswell e Cla-

rk, 2013: 5). Tendo em conta a metodologia foram recolhidos dados junto dos seguintes grupos:

a) Professoras: inquérito por questionário (aplicação direta), no início e no final da ação de formação que frequentaram no âmbito do projeto (janeiro e fevereiro de 2016), a qual foi ministrada pelo investigador. Foram ainda recolhidos dados juntos através de diálogos que ocorreram na escola e que foram registados em notas de campo. No final do projeto foram recolhidos dados através de um grupo de foco, cujo entrevistador/moderador foi o investigador.

b) Encarregados de educação: inquérito por questionário (aplicação indireta no início do projeto), tendo a sua aplicação decorrido na escola (em 34 casos), nos locais de trabalho (três casos) ou em casa da família (um caso). No final do projeto foram recolhidos dados através de inquérito por questionário (aplicação direta, preenchido na escola).

c) Crianças: entrevista com crianças, as quais decorreram na escola, numa sala de apoio (29 casos) ou na biblioteca (seis casos), tendo uma duração media entre 35 minutos e os 67 minutos. Recorremos ainda a observação não participante, nas salas de aula em atividades nos recreios (sempre que solicitados pelas professoras).

d) Outros: tiveram lugar diversas conversas informais e participação em reuniões, designadamente com as professoras (nas reuniões, à razão de duas a três por período escolar, para definição e acompanhamento das atividades desenvolvidas com as crianças, famílias e comunidade), com os encarregados de educação (uma reunião da Associação de Pais, participação em reuniões de entre cada professor e encarregados de educação dos seus alunos no início do anos letivos 2016/2017 e 2017/2018), bem como com a enfermeira escolar (três reuniões), a psicóloga escolar (três reuniões), a direção de agrupamento (três reuniões), além de outros contactos informais com instituições da comunidade, como a Câmara Municipal ou a Junta de Freguesia da área.

3.1 Participantes

O projeto envolveu inicialmente 25 professoras, 10 do Pré-escolar e 15 do 1º Ciclo. Dezassete tinham entre 36 e 50 anos, três entre 26 e 35 anos e quatro tinham 51 ou mais. Quinze professoras tinham entre 11 e 20 anos de serviço, tendo as restantes entre 21 e 30 (cinco casos), mais de 30 (três casos) ou menos de 10 (dois casos). Trabalhavam em cinco escolas com Pré-escolar e 1º Ciclo.

Inquirimos 38 pais (quatro do sexo feminino), com idades entre 27 e 46 anos, sendo o escalão maior o dos 36 aos 40 anos (15 indivíduos). Apenas 12 pais tinham habilitações ao nível do Ensino Superior. Em termos do rendimento médio líquido mensal do agregado familiar, verificavam-se fortes desigualdades. Quatro famílias tinham um rendimento inferior a 600 euros, oito até mil euros, 10 entre mil e 1500, sete entre 1501 e 2000. Só seis tinham rendimentos de 2001 ou mais euros. Três preferiram não responder.

Foram entrevistadas 38 crianças (20 do sexo feminino), sendo que 22 tinham entre quatro e seis anos (Pré-escolar) e 16 entre sete e 10 (1º Ciclo). Seis crianças viviam apenas com a mãe, oito filhos únicos vivam com ambos os pais, enquanto os restantes viviam com os pais e com, pelo menos, um irmão.

3.2 Procedimento

Em 2015 estruturámos um curso de formação em serviço (25 horas, oito sessões) para professores de Pré-escolar e 1º Ciclo, acreditado pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Produzimos e validámos instrumentos de recolha de dados. Envolvemos o Município de Odivelas (que prestou apoio logístico e acompanhou o projeto), apresentámos o projeto aos agrupamentos de escolas de Odivelas e convidámos os professores a inscreverem-se.

O curso decorreu em janeiro e fevereiro de 2016. Na primeira sessão aplicámos um questionário às 25 formandas (uma faltou) organizado em quatro secções (27 questões): dados pessoais, usos e práticas de media, uso pedagógico e potencial uso pedagógico dos media digitais; relações com famílias através dos media digitais [algumas questões foram adaptadas de Mathen, Fastrez e De Smedt, 2015].

Após a formação, oito professoras de uma mesma escola de 1º Ciclo aceitaram continuar a colaborar no projeto de forma voluntária. Entre abril e julho de 2016 recolhemos dados dos pais que se voluntariaram para participar, bem como dos seus educandos. O questionário aplicado aos pais estava organizado em quatro secções (29 questões): dados pessoais; uso e práticas de media sociais; perceções de uso de media sociais pelas suas crianças, de riscos e de oportunidades; mediação parental [algumas questões foram adaptadas de Mathen, Fastez e De Smedt, 2015].

O guião de entrevista a crianças [adaptado de Chaudron, 2015] foi organizado em três partes: diálogo inicial para quebra-gelo; dados pessoais; entrevista (uso de media por parte das crianças, observação desse uso sempre que possível, capacidades evidenciadas, mediação parental e regras da família).

Em função dos resultados foi estabelecido um plano de intervenção, aplicado em duas fases: de setembro de 2016 a junho de 2017 e de setembro de 2017 a junho de 2018. O plano, que implicou reuniões periódicas com as docentes, foi avaliado através de um grupo de foco, em julho de 2017 (tarefa que será repetida ainda em 2018), bem como através de questionário preenchido pelos pais. No tratamento de dados recorremos aos programas *Statistical Package for Social Sciences* (SPSS) – quantitativos – e *Atlas.ti* (qualitativos).

4. RESULTADOS

4.1. Atividades desenvolvidas na formação

Na ação de formação foram abordadas as competências de cultura democrática (Conselho da Europa, 2016), a Educação para a Cidadania Digital (Frau-Meigs *et al.*, 2017) e a sua integração nas práticas pedagógicas, com foco em atividades de análise crítica, produção reflexiva e criativa de mensagens media.

As professoras organizaram-se em grupos, planificaram e organizaram atividades que deveriam ser realizadas sem alterarem as planificações pedagógicas que já tinham definido no início do ano letivo. Envolveram 366 alunos (147 do Pré-escolar e 219 do 1º Ciclo). Cada grupo definiu um tema, estabeleceu objetivos e o plano de execução. No final produziu um relatório de avaliação.

As atividades abordaram temas e objetivos diversos: desde organizar um livro, criar um texto coletivo a partir da exploração de imagens, debater a função dos jornais, usar a Internet em segurança, debater a aprendizagem com e através dos media, combater o bullying, além de analisar criticamente mensagens media (jornais impressos e online, vídeos no YouTube, banda desenhada), entre elas a publicidade.

As crianças debateram assuntos de atualidade, a partir da análise de notícias, sobretudo de assuntos que lhes diziam respeito (ex.: a decisão do Governo de extinguir os exames no 4º Ano do 1º Ciclo), que se relacionavam com crianças (a questão do vírus Zika, a violência doméstica, a crise dos refugiados no Mar Mediterrâneo) ou catástrofes (ex: ameaça de bomba no Aeroporto de Faro). Por decisão das professoras, as notícias foram selecionadas pelos alunos, no contexto familiar e/ou com o apoio de outros membros da comunidade.

Os resultados foram apresentados e discutidos em sessão de formação. As professoras responderam ainda a um questionário de avaliação da ação. Destas duas tarefas resultou um conjunto de informação-chave em relação à prática pedagógica, aos alunos e aos recursos.

4.1.1 Resultados da avaliação das atividades desenvolvidas

Na opinião das professoras, o curso de formação e as atividades desenvolvidas tiveram efeitos positivos na prática pedagógica, pois "permitiram levar os alunos a refletir sobre diferentes recursos que podem utilizar para aprender (P1). Algo que "acabou por [me] surpreender, pois conseguir 'agarrar' o interesse dos alunos e motivá-los para uma análise crítica dos temas da atualidade" (P3). "A ação deu bastante ênfase a questões que pareciam irrelevantes mas que, afinal, são bastante pertinentes" (P4) e "ensinou[-me] a explorar melhor algumas técnicas que já desconhecia, mas de cuja importância não estava tão ciente" (P11). Destacaram ainda a partilha de conhecimentos, por ter sido "muito interessante e enriquecedora" (P21), tendo permitido

"realizar algumas aprendizagens e pô-las em prática na minha atividade letiva" (P23).

Ficou claro que era possível ultrapassar a ausência de recursos na escola, fosse através da abordagem de assuntos como a segurança na Internet, usando recursos impressos (ex: manual 'Smartie, the Penguin'), fosse através da realização da pesquisa de notícias (em suporte papel ou online) como trabalho de casa. A falta de recursos na escola podia ainda ser ultrapassada através da colaboração das famílias. Um grupo desenvolveu atividades com tablets que os alunos levaram de casa (embora a maioria dos pais ficasse reticente, temendo que algo pudesse suceder ao equipamento). Outro grupo organizou uma atividade de associação de palavras e exercícios com números, que os alunos realizaram, com os pais, em casa, e cujos resultados levaram para a escola em papel. "A atividade foi muito importante, pois pais e filhos perceberam que era possível usar o tablet sem ser com fins de entretenimento" (P18).

Em relação às crianças, as professoras destacaram o seu envolvimento em atividades novas, pois "houve liberdade para abordagens em sala de aula de temas/recursos de acordo com cada turma/escola" (P13). Consideraram porém que a maioria dos alunos tinha um sentido crítico pouco desenvolvido e revelava dificuldades de interpretação de textos e imagens, bem como em compreender o contexto da notícia e em separar publicidade de notícias. Já o uso de media digitais por parte das crianças surpreendeu as docentes por ser muito superior ao que esperavam. Na escola do meio socioeconómico mais desfavorecido, entre 51 alunos de 6/7 anos, 39 tinham computador em casa, 38 tinham tablet e 24 usavam o smartphone de terceiros.

4.2. Participantes no estudo eram utilizadores frequentes de media digitais

Todas as professoras usavam a Internet (22 acediam todos os dias) e viam televisão (21 viam todos os dias) e rádio (18 ouviam todos os dias), ao contrário do que sucedia com jornais/revistas (apenas cinco liam todos os dias). Vinte docentes tinham perfil em redes sociais como o Facebook (17/20), LinkedIN (2/20) e no Instagram (1/20). O YouTube era usado por 13. Mas só nove usavam estas redes todos os dias.

Idênticos resultados se verificavam entre os 38 pais. Todos referiram aceder à Internet (35 acediam todos os dias) e a televisão (33 viam todos os dias). A rádio (30 ouviam todos os dias) e as redes sociais online (19 usavam todos os dias) foram menos referidos (quatro e seis não usavam, respetivamente), mas mais que os jornais/revistas (só seis não liam, mas apenas 10 liam todos os dias). A rede social mais usada pelos pais era o Facebook (30), seguida pelo YouTube (14), sendo que redes como Twitter, Snapchat, LinkedIN ou Instagram foram sempre referidos por cinco ou menos indivíduos.

De acordo com a perceção dos pais, a televisão era o media mais consumido pelos filhos (36 viam todos os dias), seguida pelo YouTube, que todos consumiam, mas com frequências semanais diferentes (Gráfico 1).

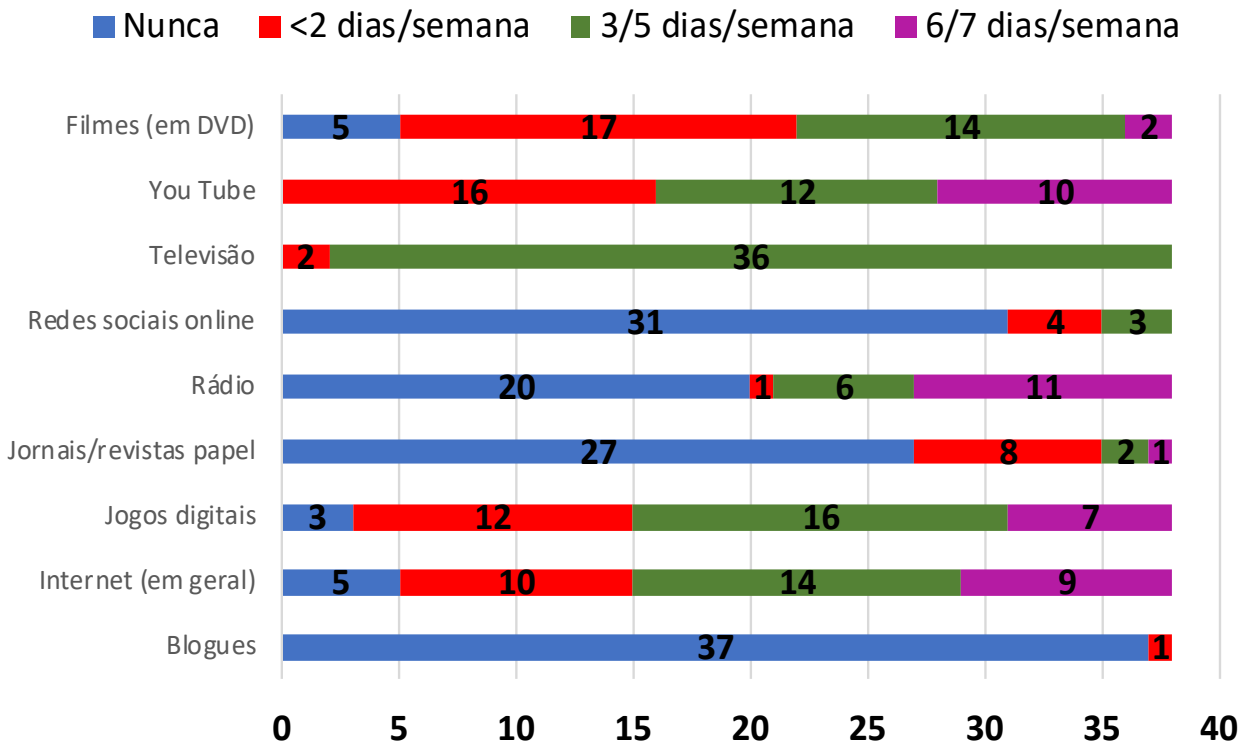


Gráfico 1 – Práticas mediáticas das crianças do estudo de acordo com a perceção dos pais (n=38)

Seguiam-se os jogos digitais (só três crianças não jogavam), a Internet em geral (só cinco não tinham acesso), os filmes em DVD ou similar (só cinco não viam) e a rádio (18 ouviam). Os produtos impressos, as redes sociais online e os blogues estavam fora do seu quotidiano.

Estes dados contrastavam claramente com a perceção das docentes. No questionário inicial nenhuma admitiu que entre 75 e 100% dos seus alunos usava media digitais. Oito disseram que seriam entre 50 e 75%, mas todas as outras apontaram percentagens entre 25 e 50% (4), menos de 25% (8) ou até zero (4)

4.2.1. Acesso diferenciado entre grupos

O computador pessoal (24/24) era o meio mais comum de acesso das docentes à Internet (nove usavam também os computadores da escola) e só oito acediam à Internet via telemóvel e/ou tablet (as mais jovens). O uso do computador da família era residual (referido duas vezes).

Entre os pais que acediam, o computador portátil era o preferido (só oito não o usavam), mas o acesso através de dispositivos móveis era maior entre os pais que entre as professoras: foi referido por um em cada quatro docentes e por três em cada quatro pais. Metade dos pais declarou não ter computador de secretária.

Apenas cinco crianças não tinham acesso à Internet em casa. Entre as que tinham acesso, 10 só o acediam ao fim de semana. Mas a maioria acedia mais vezes, fosse três a cinco dias (14), fosse todos os dias (9). O acesso ocorria sobretudo através

do tablet (33), seguido pelo computador (19), smartphone (18) e consola (17). Mas o contexto era muito diferente na escola.

4.3. Casa high-tec e escola low-tech

Os media têm potencial pedagógico (todas as docentes responderam que sim), mas o seu uso em sala de aula era esporádico ("Alguns dias"). A presença de jornais/revistas impressas (19/24) e vídeos/filmes em CD/DVD (20/24), superava os suportes digitais, como vídeos/filmes online (16/24), os jogos digitais (12/24) ou a Wikipédia (10/24). Conteúdos televisivos, fosse numa televisão (4/24) ou em suportes *online* (2/24), eram pouco usados pelas professoras nas atividades pedagógicas, tal como conteúdos rádio, de jornais ou revistas online.

Só metade das professoras usava os computadores da escola e apenas sete admitiam que os alunos também o faziam. Os equipamentos mais usados eram a câmara fotográfica, o projetor vídeo e o telemóvel (na maioria das vezes como câmara fotográfica), sendo raro o uso dos computadores da biblioteca ou da câmara de vídeo. O quadro interativo e o tablet, quando disponíveis, estavam reservados às docentes.

O uso de tecnologias em atividades pedagógicas, no espaço escolar, por professores e alunos em conjunto, era raro no Pré-escolar. Apenas uma professora o admitiu e só em relação ao computador da biblioteca. No 1º Ciclo era mais comum, pois 11 professoras afirmaram usar o computador da escola com acesso à Internet (7/14).

As professoras apontaram como razões a falta de tempo para usar media e tecnologias na sala de aula, a pressão de preparar os alunos para os exames, a falta de recursos disponíveis para uso por parte dos alunos e a falta de apoio técnico nas escolas (todos com 22/24). Dezassete admitiam dificuldades em termos de conhecimentos e de formação (9/10 do Pré-escolar e de 8/14 do 1º Ciclo). Metade apontava ainda a resistência dos professores e das direções em relação ao uso de media digitais nas salas de aula.

4.4. Faltava diálogo entre pais e filhos e entre pais e professores

Quase todos os pais (33) falavam com os filhos acerca do uso e práticas na Internet, sendo que o faziam "Alguns dias" (22), "Muitos dias" (11), mas só dois o faziam "Todos os dias" (numa escala de quatro níveis, de "Nunca" a "Todos os dias"). As conversas focavam mais na limitação do tempo de uso e nos riscos (33) e menos no incentivo de práticas como a pesquisa, incluindo para trabalhos de casa (24), vantagens do uso dos media (28) ou vantagens dos jogos online (21).

Só 15 docentes (12/14 no 1º Ciclo e 3/10 no Pré-escolar) admitiram falar com as crianças acerca de usos e práticas nos media, e apenas "Alguns dias". Os diálogos centravam-se sobretudo na pesquisa relacionada com trabalhos de casa e nos riscos

associados ao uso dos media, em especial dos jogos online.

O receio em relação aos media estava também presente nas conversas entre professoras e pais, que 16 docentes (8/14 de 1º Ciclo e 8/10 de Pré-escolar) referiram existir, mas apenas com frequência esporádica ("Alguns dias"). As conversas centravam-se na proibição ou limitação de certas práticas como o tempo de uso (15) e no incentivo de práticas como a pesquisa para trabalhos de casa (13). E se os media em geral eram encarados de forma positiva, consolas e tablets eram abordados numa perspetiva negativa.

Porém, apenas sete dos 38 pais admitiram terem este tipo de diálogos com os professores dos filhos e com frequência esporádica ("Alguns dias"), estando essas conversas centradas nos riscos a que as crianças estavam expostas sobretudo devido ao uso do tablet e do acesso à Internet.

5. Rumo a um plano de intervenção

Em função dos resultados preliminares, ainda em junho de 2016 foi elaborado um plano de intervenção, com as professoras, a aplicar de setembro de 2016 a junho de 2017, que incluía três medidas: *i)* Criação de um jornal escolar, que começaria em papel, de forma a chegar a todas as famílias e a todos os alunos (cerca de 12% não tinham acesso à Internet em casa); *ii)* Organização e desenvolvimento de atividades de educação para a cidadania digital, à razão de uma por período e por grupo de professores; *iii)* Fomentar o envolvimento progressivo dos pais e de outros elementos da comunidade nas atividades desenvolvidas.

Em setembro foi decidido publicar uma edição do jornal escolar por período escolar, o qual incluiria notícias da atividade comum da escola, mas cujo foco seriam atividades de Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática, articuladas entre as professoras e envolvendo crianças, pais e outros elementos da comunidade. Os primeiros três temas seriam: Ser cidadão na era digital (1º período); Bullying (2º período); Publicidade (3º período).

Foi ainda lançado um concurso interno da escola, aberto a alunos e familiares, para ser escolhido o nome e o logótipo do jornal. O título mais votado seria "O Cusco", cuja primeira edição foi publicada em dezembro. O editorial apresentava como objetivos: *i)* reforçar a ligação entre a escola, as famílias e a comunidade; *ii)* garantir que as crianças pudessem expressar as suas opiniões através dos media; *iii)* reforçar o sentido crítico em relação aos media e aos problemas sociais e a produção de mensagens media acerca dos media e dos problemas sociais contemporâneos; *iv)* promover a democracia na escola e na comunidade, defendendo os Direitos Humanos em geral e os Direitos da Criança em particular.

No primeiro número as crianças de Pré-escolar debateram as suas brincadeiras preferidas e perguntaram aos pais e aos avós quais eram as brincadeiras preferidas

quando eram crianças. Idêntica metodologia foi seguida no 1º Ano do 1º Ciclo, mas tendo como tema a forma como comunicavam e acediam a notícias. Notícias foram o tema do debate dos alunos de 2º Ano, enquanto os do 3º e 4º anos entrevistaram cidadãos da comunidade acerca das mudanças que a Internet provocou em termos de atividades lúdicas e de comunicação. Antes tinham organizado um debate que ficou marcado por duas questões que foram colocadas à professora: "Como era a Internet antigamente, professora?" e "Já havia telemóveis quando eras miúda?".

O jornal foi bem acolhido pela comunidade escolar e educativa. O segundo número teve como tema "Por uma escola sem violência". Alunos do 1º Ciclo e seus pais responderam a um questionário, adaptado do livro Compasito (Flowers, 2007: 85-88) sobre como agiriam em determinadas situações de violência na escola. As respostas foram tratadas e comparadas, em debate, do qual resultou um texto coletivo e um texto interpretativo escrito pela psicóloga escolar. Os alunos do Pré-escolar participaram numa atividade sobre Direitos da Criança, adaptada do livro Compasito (idem: 138-139), tendo ficado claro, através dos seus desenhos e opiniões, que era preciso distinguir bem entre Direitos e Deveres.

No terceiro número, as docentes decidiram adiar o tratamento da publicidade, pois foi então anunciado o Programa Nacional de Promoção do Sucesso Escolar (Presidência do Conselho de Ministros, 2016), com documentos de referência relativos ao perfil do aluno à saída da escolaridade obrigatória e a flexibilização curricular (Ministério da Educação, 2017), sendo uma das implicações a visão do tempo de recreio escolar como espaço pedagógico. O tema central, "Como as crianças imaginam os recreios", implicou muita discussão e muitos desenhos, do Pré-escolar ao 4º Ano, bem como uma carta o presidente da Câmara de Odivelas a pedir melhores condições para os espaços de lazer da escola.

5.1. Avaliação intermédia do plano de intervenção

Em julho de 2017 organizámos um grupo de foco, com nove das 10 professoras envolvidas no projeto. Dos resultados da análise de conteúdo destacamos as perceções das docentes relativamente ao seu desempenho, bem como ao envolvimento das crianças, dos pais e da comunidade.

As professoras referiram que "fez todo o sentido a formação ter sido no início" (P3) e que "essa base teórica foi fundamental", pois "os trabalhos que fizemos, as críticas que recebemos, as correções que nos foram apontadas, serviram aplicarmos este ano". Na sua opinião, "houve uma certa sintonia entre aquilo que nos foi proposto na ação de formação e, depois, a prática" (P1). Foi essa experiência que permitiu a integração das atividades do projeto nas planificações prévias, sem terem de as alterar: "O facto de conseguirmos integrar o projeto naquilo que vamos fazendo no dia-a-dia (…) é bom" (P3). Foi uma mais-valia porque "tem muito a ver com os nossos objetivos e com as

nossas orientações" (P1) e "enriquece bastante" a prática pedagógica (P5), bem como "relação entre o JI e o 1º Ciclo" (P8) e a relação com outros docentes, designadamente de TIC, de Inglês e da "coadjuvação com as Ciências" (P7). Fulcral foi também o papel de coordenação: "Da minha parte sugeri várias atividades e depois ia dizendo: "Se calhar vocês fazem mais isto porque é mais adequado. E tentava que não houvesse repetição porque, às tantas, se todas as turmas estivessem a repetir o mesmo, a atividade acabava por não fazer sentido. Ou cada conjunto, por exemplo, no caso do 1º Ciclo, casa sala deveria fazer uma coisa diferente, para não estar a repetir" (P8).

A motivação dos alunos para participar nas atividades propostas foi reconhecida "Quando se dizia 'vamos fazer isto para o jornal', eles ficavam muito motivados" (P2), tal como sucedeu com os pais, que "foram muito colaborantes, por exemplo quando lhes enviámos a perguntar que tipo de brincadeiras eles preferiam no seu tempo de infância" (P1). E já era clara a vontade de intervir socialmente: "Num ano eleitoral, do ponto de vista adulto, este jornal, feito por crianças, está no *timming* certo, politicamente falando" (P5). "Sim. Está político" (P8).

Mas a verdade é que existiam ainda, pelo menos, duas dificuldades: *i)* a integração dos contextos formal e informal de aprendizagem, pois "apesar de se tentar envolver toda a gente da comunidade, a nossa sociedade é cada vez mais individualista. E eu acho que, a nível de instituições, passa-se a mesma coisa. Eles veem a educação como 'aquilo é um problema da escola'" (P7); *ii)* a integração do digital nas atividades, quer pela falta de recursos ["Acho difícil falar em digital nesta escola, quando não há um computador que funcione bem" (P7). "Em contexto de sala de aula, aparece uma dúvida. Eles, às vezes, até dizem "vai ao computador ver". Mas vamos ver onde?" (P5)], quer pela própria natureza das atividades ["Fomos mais à cidadania em geral" (P5). "Os nossos pequeninos, quando falamos em era digital, para eles, estamos a falar de jogos" (P5), ou seja, "computador é igual a jogos. Ponto final" (P1)].

5.2. Plano de intervenção 2017-2018

Aproximava-se o final do projeto (fevereiro de 2018), mas o plano para 2017/2018 foi estabelecido pelas professoras como se o projeto não terminasse. Incluía quatro aspetos centrais: *i)* Uma ação de formação de professores sobre jornais escolares; *ii)* Aumentar a intervenção social através do jornal escolar; *iii)* Desenvolvimento de atividades com vídeo; *iv)* Desenvolver uma atividade de STEM (Science Technology, Engeneering & Mathematics) e cidadania com alunos do Pré-escolar.

A formação, acreditada, com a duração de 25 horas, decorreu entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018 e contou com as 10 professoras da escola, bem como com outros 17 docentes (do Pré-escolar ao Secundário). A intervenção social aumentou: na quarta edição d'O Cusco, os alunos escreveram uma carta ao ministro da Educação e iniciaram um projeto de apoio à reflorestação do país que contou com a comunida-

de. Os alunos e as professoras do 1º Ciclo criaram o que chamam a Cusco TV, sendo o primeiro programa o Telecusco, um telejornal em que as crianças relatam as notícias que mais as preocupam e as discutem com as professoras (tema central d' O Cusco 5). Alunos e docentes das três salas de Pré-escolar debateram a escola do futuro. Desenharam essa escola em papel cenário e, com o apoio de uma arquiteta (encarregada de educação de uma das alunas) e de um engenheiro eletrotécnico (marido de uma das professoras), criaram a maquete da escola do futuro, na qual existe muito espaço verde, piscina, cantinho dos animais e até uma estrada em que os semáforos acendem de verdade (tema central d'O Cusco 6).

6. LIMITAÇÕES, CONCLUSÕES E PERSPETIVAS FUTURAS

Apresentamos agora um conjunto de limitações do projeto "Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática", que aqui organizamos em três pontos:

Sendo um projeto de investigação-ação, de pesquisa ideográfica, os seus resultados podem decorrer do contexto particular em que foi desenvolvido, o que levanta questões em termos de transferência de resultados e eventual replicação em contextos com características diferentes.

Os questionários e guião de entrevista aplicados na primeira fase da investigação, embora tendo como base instrumentos previamente validados e utilizados, foram adaptados pelo investigador e validados apenas com recurso à avaliação de especialistas. Outros questionários e o guião da entrevista de foco foram produzidos e validados pelo investigador, e a sua produção teve em conta a realidade do contexto.

As 25 professoras que participaram na ação de formação foram as que se quiseram inscrever. As oito docentes que decidiram integrar o projeto fizeram-no numa lógica voluntária. Os encarregados de educação participantes foram os que se disponibilizaram para o efeito e participaram apenas as crianças que foram devidamente autorizadas. Assim, mesmo dentro do mesmo contexto, os resultados poderiam ser diferentes se os participantes fossem outros que não estes.

Malgrado as limitações, poderemos afirmar que a formação contínua de professores em Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática melhora as práticas pedagógicas na sala de aula. Esta foi a perceção dos professores no final da formação, bem como no final do ano letivo 2016/2017, tendo destacado a relação entre a formação e as práticas que desenvolveram com alunos, pais e comunidade.

Tal foi possível devido ao trabalho das professoras e das famílias, mas outros três agentes tiveram um papel fulcral. O formador, quer durante quer depois da formação, incentivou e apoiou a equipa de professoras de forma continuada, apresentando sugestões de atividades, validando as apresentadas pelas docentes, permitindo que o projeto e as atividades tivessem visibilidade, através do jornal escolar,

do qual foi o editor. A coordenadora da escola de Pré-escolar e 1º Ciclo assumiu o projeto e o jornal escolar desde início, discutindo e solicitando propostas de atividades às professoras, organizando atividades, dividindo tarefas entre as diferentes professoras e salas de aula, recolhendo os conteúdos para o jornal e apoiando a sua edição. A direção do agrupamento apoiou o projeto desde a primeira hora e incentivou sempre as docentes e o formador.

Os usos e práticas de media e tecnologias digitais por parte de crianças dos 3 aos 9 anos são muito diferentes nos contextos familiar e escolar. Em casa, embora com diferenças entre crianças, assemelham-se às das crianças de outros países europeus em que o acesso e o uso são mais elevados (Chaudron, 2016). Já na escola, o acesso é limitado e mesmo quando existe, nem sempre significa uso por parte das crianças, uma vez que esse uso está quase sempre reservado aos professores. Tal está relacionado com outros fatores, entre eles a falta de formação dos docentes para o uso pedagógico de media digitais, dos quais são utilizadores frequentes, mas em termos da vida pessoal.

As limitações existentes na escola não impediram porém a organização, desenvolvimento e avaliação de atividades de educação para a cidadania digital. As próprias professoras referem que foram mais atividades de cidadania que de cidadania digital. Mas a decisão de avançar para um plano de intervenção em cidadania digital através da produção de media impressos já dava essa indicação. É claro que tal resultou do próprio contexto da comunidade educativa (e também da escolar), mas a verdade é que o projeto respeitou a sua matriz inicial e o modelo metodológico. Em primeiro lugar porque se centrou na criança (contextos micro, meso e macro), tendo um foco de intervenção aos níveis operacional, crítico e cultural, preparando-a assim para tomar decisões em termos de *design*, produção, distribuição e implementação de mensagens media. Em segundo lugar porque se verifica uma evolução das atividades em direção ao digital, sendo já um sinal a Cusco TV e o programa Telecusco, em que crianças e professoras debatem notícias, escolhidas pelas crianças em conjunto com a família e/ou comunidade. O vídeo, gravado com o telemóvel de uma das professoras e editado no Windows Movie Maker, foi depois mostrado aos pais, na Biblioteca Escolar.

Esta e outras atividades resultaram também do segundo curso de formação, solicitado em 2017 e concluído em fevereiro de 2018. Mas resultou sobretudo da vontade das docentes que, mesmo sabendo que o projeto terminava em fevereiro de 2018, continuaram a organizar atividades, incluindo o jornal, até junho de 2018. E estabeleceram já metas para a terceira fase do plano de intervenção (setembro de 2018 a junho de 2019): criação da edição online d'O Cusco e produzir o próximo Telecusco num estúdio de televisão, em Lisboa. O projeto irá, portanto, ter continuidade, o que pode ser considerado o seu resultado mais importante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUDRON, Stephane (2015). *Young Children & Digital Technology: a qualitative exploratory study across seven countries*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

CHAUDRON, Stephane (2016). *Young Children, Parents and Digital Technology in the Home Context Across Europe: the Findings of the Extension of the Young Children (0-8) and Digital Technology Pilot Study to 17 European Countries*. DigiLitEY Project Meeting, 3., 2016, Lordos Hotel, Larnaca, Chipre, 17-18 May.

CONSELHO DA EUROPA (2016). Competences for Democratic Culture – Living together as equals in culturally diverse societies. Strasbourg: Council of Europe.

CRESWELL, John. e CLARK, Vicki. (2013). *Designing and conducting Mixed Methods Research*. Thousand Oaks (CA): Sage.

DIAS, Patrícia e BRITO, Rita (2016). *Crianças (0 aos 8 anos) e tecnologias digitais - Um estudo qualitativo exploratório*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa.

FLOWERS, Nancy (Ed.) (2007). *Compasito - Manual on Human Rights Education for Children*. Strasbourg: Council of Europe.

FRAU-MEIGS, Divina, O'NEILL, Brian, SORIANI, Alessandro e TOMÉ, Vitor (2017). *Digital Citizenship Education: Overview and new perspectives*. Strasbourg: Council of Europe.

GEE, James-Paul (2010). *New Digital Media and Learning as an Emerging Area and "worked examples" as One Way Forward*. New York: MIT Press.

HOLLOWAY, Donell, GREEN, Lelia e LIVINGSTONE, Sonia (2013). Zero to Eight: Young Children and Their Internet Use. LSE, London: EU Kids Online, http://eprints.lse.ac.uk/52630/ (data de consulta: 29 jun. 2016).

JENKINS, Henry (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. New York: MIT Press.

KOTILAINEN, Sirkku e SUONINEN, Annikka (2013). Cultures of media and information literacies among the young: South-North viewpoints, In Ulla Carlsson e Sherri Hope Culver. (Eds.). *Media and information literacy and intercultural dialogue*. Goteborg: Nordicom, pp 141-162.

MARSH, Jackie (2014). Young Children's Online Practices: Past, Present and Future. Literacy Research Association Conference, Marco Island, USA, https://www.academia.edu/9799081/Young_Childrens_Online_Practices_Past_Present_and_Future (data de consulta: 29 jun. 2016).

MATHEN, Marie, FASTREZ, Pierre e DE SMEDT, Thierry (2015). Les enfants et les écrans - Usages des enfants de 0 à 6 ans, représentations et attitudes de leurs parents et des professionnels de la petite enfance. Louvain-la-Neuve: UCL-Institut Langage et Communication, http://dial.uclouvain.be/handle/boreal:165802 (data de consulta: 29 jun. 2016).

MEYERS, Eric, ERICKSON, Ingrid e SMALL, Ruth (2013). "Digital literacy and informal learning environments: an introduction". *Learning, Media and Technology*. New York, v.38, n.4, p. 355-367.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2017). Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória. Lisboa: Ministério da Educação.

OCDE (2017a), *Starting Strong 2017: Key OECD Indicators on Early Childhood Education and Care*, OECD Publishing, Paris, *http://dx.doi.org/10.1787/9789264276116-en* (data de consulta: 15 jun. 2018).

OCDE (2017b), *Starting Strong V: Transitions from Early Childhood Education and Care to Primary Education*, OECD Publishing, Paris, *http://dx.doi.org/10.1787/9789264276253-en* (data de consulta: 15 jun. 2018).

OCDE (2016). Global competency for an inclusive world, www.oecd.org/pisa/aboutpisa/Global-competency-for-an-inclusive-world.pdf (data de consulta: 15 jun. 2018).

O'NEILL, Brian e STAKSRUD, Elisabeth. *Final recommendations for policy*, London: EU Kids Online, LSE, 2014.

PALAIOLOGOU, Ioanna (2016). Children under five and digital technologies: implications for early years pedagogy. *European Early Childhood Education Research Journal*, Birmingham (UK), v. 24, n.1, pp 5-24.

PONTE, Cristina, SIMÕES, José Alberto, BAPTISTA, Susana e JORGE, Ana (2017). *CRESCENDO ENTRE ECRÃS: Usos de meios eletrónicos por crianças (3-8 Anos)*. Lisboa: Entidade Reguladora da Comunicação.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS (2016, 11 abril). Resolução do Conselho de Ministros nº 23/2016. Diário da República, 1ª Série, pp 1195-1196.

RICHARDSON, Janice e MILOVIDOV, Elizabeth (2017). *Digital Citizenship Education: Multi-stakeholder consultation report*. Strasbourg: Council of Europe.

RIVOLTELLA, Pier Cesare (2012). Retrospectivas e tendências da pesquisa em mídia--educação no contexto internacional, In Fantin, Mónica, RIVOLTELLA, Pier Cesare (Orgs.). *Cultura Digital e Escola: pesquisa e formação de professores*. Campinas (SP): Papirus Editora, pp 17-30.

ROGOW, Faith (2015). Media literacy in early childhood education: Inquiry-based technology integration. In Chip Donohue (Ed.), *Technology and digital media in the early years: Tools for teaching and learning*, New York, NY: Routledge and Washington, DC: NAEYC.

SEFTON-GREEN, Julian, MARSH, Jackie ERSTAD e Ola FLEWITT, Rosie (2016). Establishing a Research Agenda for the Digital Literacy Practices of Young Children: a White Paper for COST Action IS1410. Sheffiled: Digilitey Project, http:// digilitey.eu (data de consulta: 29 jun. 2016).

STEEVES, Valerie (2014). Young Canadians in a Wired World, Phase III: Life Online. Ottawa: Media Smarts, http://mediasmarts.ca/ycww/life-online (data de consulta: 29 jun. 2016).

TOMÉ, Vitor e DE ABREU, Belinha (2016). "Developing digital citizenship in children aged from 3 to 9: a pilot project in the Portuguese region of Odivelas". Special Issue of the *Journal Media Education: Studi, Ricerche, Buone Pratiche*. Num. 7, 2, 215-233.

UNDERWOOD, Charles; PARKER, Leann; STONE, Lynda (2013). Getting it together: relational habitus in the emergence of digital literacies, *Learning, Media and Technology*, New York, v.38 n.4, p, 478-494.

UNESCO. (2015). *Global Citizenship Education: Topics and Learning Objectives*. Paris: UNESCO.

VUORIKARI, Riina, PUNIE, Yves., CARRETERO Gomez, Stephanie e VAN DEN BRANDE, Lieve (2016). *DigComp 2.0: The Digital Competence Framework for Citizens. Update Phase 1: The Conceptual Reference Model*. Luxembourg: Publication Office of the European Union.

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação para a Ciência e a Tecnologia a bolsa de pós-doutoramento que nos concedeu para realizar esta investigação (SFRH/BPD/77874/2011).

A ARTE EM CONEXÃO COM O REAL: APLICAÇÃO DA REALIDADE AUMENTADA NA CONTEMPORANEIDADE

Dilson Carneiro de Oliveira
Universidade da Amazônia
Analaura Corradi
Universidade da Amazônia
Luiza Elayne Correa Azevedo
Universidade Federal do Amazonas
Universidade do Algarve

Resumo: Este artigo objetiva compreender a Realidade Aumentada (RA)[1] e suas aplicações na arte contemporânea. Concentra-se num percurso teórico de conceitos sobre RA, arte contemporânea, mídia e tecnologias através da pesquisa bibliográfica, análise exploratória e estudo de caso. Trata como objeto de estudo de caso a obra ARART *Exhibition* (2012)[2] dos artistas Takeshi Mukai, Kei Shiratori e Younghyo Bak. Percebe-se que o uso de dispositivos tecnológicos proporciona novas experiências entrelaçando a Realidade Aumentada com experiência estética da arte contemporânea, ampliando a possibilidade de relação da arte, produto artístico com os interatores/consumidores das obras artísticas em novos espaços da realidade virtual.

Palavras-chave: Realidade Aumentada (RA), Arte, Tecnologia, Dispositivos Móveis, ARART Exhibition.

Abstract: This article aims to understand the Augmented Reality (RA) and its applications in contemporary art. It focuses on a theoretical course of concepts about RA, contemporary art, media and technologies through bibliographic research, exploratory analysis and case study. It treats as object of case study the work ARART Exhibition (2012) of the artists Takeshi Mukai, Kei Shiratori and Younghyo Bak. It is noticed that the use of technological devices provides new experiences intertwining the Augmented Reality with aesthetic experience of contemporary art, increasing the possibility of relation of art, artistic product with the interactors / consumers of artistic works in new spaces of virtual reality.

Keywords: Augmented Reality (RA), Art, Technology, Mobile devices, ARART Exhibition.

1 Segundo Canavilhas (2013: 5), "podemos dizer que Realidade Aumentada é o processo de sobreposição de elementos virtuais sobre imagens reais captadas por uma câmara". Neste estudo, será admitida como nomenclatura, também, a sigla RA para o termo Realidade Aumentada, permitido a substituição deste termo pela sigla.

2 ARART. Planejamento: Kei Shiratori e Takeshi Mukai. Efeitos Gráficos: Younghyo Bak. Video, 2m20s. Disponível em <https://vimeo.com/50747223>. Acesso em 31 de maio de 2018.

1. INTRODUÇÃO

Compreende-se que o humano é um ser de experimentações ao utilizar sua criatividade para descobrir novas funções para cada objeto. Tratando-se de ambientes digitalmente civilizados, percebe-se a importância dos dispositivos móveis, tal como *smartphones* e *tablets*, para a total imersão nesta Nova Ordem Tecnológica[3]. De acordo com este contexto, objetiva-se compreender o uso e as implicações da Realidade Aumentada (RA) na arte contemporânea com o auxílio desses dispositivos tendo em vista uma discussão crítica sobre as diversas zonas que permeiam o referido tema.

Esta pesquisa constitui-se de análise bibliográfica e exploratória, além do estudo de caso, valendo-se como estudo de caso a obra ARART *Exhibition* (2012) dos artistas Takeshi Mukai, Kei Shiratori e Younghyo Bak, considerando as oportunidades de interação e sua contribuição para a arte contemporânea.

2. MÍDIA, TECNOLOGIAS E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Para os produtores e programadores de mídias, o que está verdadeiramente em jogo é a inovação tecnológica em si, ao mesmo tempo, que o uso social das competências técnicas aparenta estar fora dos seus interesses. As afinidades, entre realidade e virtualidade, hibridizam-se e reivindicam um novo espaço em que suas demarcações deixando de existir de forma fragmentada, criando um universo de possibilidades a serem discutidas.

Todas essas alternativas remetem a uma discussão crítica sobre questões sobre a real necessidade dos produtores re-significarem alternativas da realidade aumentada levando em conta os interesses através da realidade híbrida ou misturada para obter flexibilidade das relações, ora de interesse dos produtores, ora de interesse dos interatores[4]. Desta forma na produção de um produto de arte contemporânea estabelece relações mediadas por alternativas mutáveis.

Para Manovich (2017) mediar às relações é a forma como os novos media criam e são criados pela cultura, estabelecem meios de toda uma comunicação intermediada por um computador havendo a necessidade de desenvolver termos diferentes para os diversos tipos de interatividade. A interatividade digital, intermediada por um software, é um novo capítulo da história da cultura humana. A informação é recombinável e remontável, seguindo a mesma lógica de produção da sociedade industrial. O uso de um software é tanto produto da cultura como gerador da mesma. O que acontece é

3 Esta reconfiguração implica em questões sobre densas transformações de atitude e comportamento entre os indivíduos, sobretudo em relação aos benefícios agregados ao uso destes novos instrumentos digitais. (BARBOSA FILHO, 2005).

4 Utiliza-se o termo interator considerado que o internauta, consumidor dos produtos em rede, pode ser também produtor e ator social nesse processo comunicacional fundamentada em web. Fundamentado na discussão de Bordenave, em 1994, sobre formas de participação. (OLIVEIRA , 2011).

uma transformação da base – agora numérica – com um visual dito “clássico”. A cultura visual foi acoplada em sistemas digitais, mas manteve a sua aparência: não houve um abandono do antigo, deu-se uma nova linguagem para reproduzi-lo.

Conforme Manovich (2017) se processa a utilização dos novos media, através de um click, o mundo virtual (no seu sentido mais lato) está à nossa disposição. Penetra-se nesse mundo pelas diversas ligações fornecidas, as quais podem ser alteradas, como por exemplo, as imagens que hoje percorrem na cultura em múltiplas funções potencializadas via os programas de software que estão disponíveis. Reforça o autor que as formas e as relações entre o conteúdo e o fazer a arte implica em estabelecer a forma ou o tipo de procedimento comunicacional e a experiência de cada indivíduo tanto como produtor, no caso do uso de realidade ampliada como do interator.

Em primeiro lugar, o que é um artista dos novos media? Será que se relaciona com um conceito já patente na mente de todos, da criatura algo alienada com um toque de gênio, difundida pelos românticos? Para o autor a ideia do criador mantém-se. No entanto, ele não pode ser alienado e transcendente, fora do real: o artista da computação precisa da indústria para lhe fornecer os instrumentos de trabalho, utensílios esses bem específicos do aqui e agora. Assim como a pintura não existe sem tinta, a arte da computação não existe sem a indústria. O artista encontra a sua expressividade num trabalho muito minucioso, ainda que este esteja à distância de um quantos clicks. (MANOVICH, 2017).

Na visão de Manovich (2017) cabe ao artista a decisão de quais os elementos a serem mostrados e quais as combinações desejáveis. Aponta haver várias escolhas tais como os artistas, mais preocupados com uma perspectiva orientada para o futuro, numa imersão do ideal no qual Aguiar (2005) cita Gilles Deleuze (1997) destacava que tanto o sujeito como objeto não podem estar em imanência, fechados em si no consumo cotidiano, desta forma essa visão amplia-se no campo da arte. O criador da Infoestética, Manovich (entrevista concedida a Silva, 2012: 2) refere-se “às práticas culturais que podem ser melhor compreendidas como uma resposta às novas prioridades da sociedade da informação: dar sentido à informação, trabalhar com ela e produzir conhecimento a partir da informação.” A Infoestética serve assim para mapear a cultura contemporânea para detectar formas estéticas e culturais emergentes específicas em uma sociedade da informação globalizada.

Manovich destaca para (Silva, 2012: 2) que a aproximação que permite relacionar essas informações em alguns dos mais importantes e interessantes projetos em variedades de áreas da cultura contemporânea (cinema, arquitetura, design de produto, moda, web design, design de interface, arquitetura da informação, arte, espaço etc.), observando os como a expressão de um único problema – como mapear a informação em formas. Todas essas recombinações de informações e suas formas podem ser relacionadas com a expressão “arte da existência” defendida por Foucault em suas obras onde o indivíduo tem a capacidade de embelezar a vida, portanto produz uma

forma estética agradável, que envolve o prazer e a contemplação.

Avançando no assunto acima, dessa forma pode ser pensada no âmbito das diferentes narrativas, nas criações pela palavra e pela imagem (oferecidas pelo cinema, pela literatura, pelas artes visuais ou pela música), bem como nas diversas formas de atuação, seja como pesquisadores, pensadores e professores. Na perspectiva nas obras de Foucault –, assim, e de uma maneira mais radical e complexa ainda, destaca que as obras de um artista dizem muito, exatamente na mesma medida em que renunciam a dizer efetivamente algo.

Ora, a elaboração ética de si mesmo tem a ver com uma estética da existência, em que o qualificativo "artístico" poderia ou deveria ser substituído, mais adequadamente, pela palavra "artesanal" – já que se trata de um efetivo trabalho sobre si mesmo, o que exige exercícios cuidadosos, regularidades, num espaço que ficaria "entre" uma arte de vida e aquilo que é próprio das instituições pedagógicas, familiares, jurídicas. Trata-se de um espaço de escolha pessoal de existência. (FOUCAULT 2009)

No campo da arte, esta parece mimetizar as mídias. O cotidiano que pertencia a todos se sacraliza em meio a rituais de gosto duvidoso. Interessante que a profanação não se dá, mas novos aprisionamentos. Tudo é passível de uma foto, de uma visibilidade seja no *twitter*, seja no site etc., etc. Nada parece escapar da visibilidade que cria grande promiscuidade. (FOUCAULT, 2009.) Sobre o tema, Osório (2005) comenta que as estratégias poéticas de certas obras tanto podem significar banalização, como novas possibilidades de se pensar e experimentar a arte e atribui grande importância às diferentes maneiras de se ver o mesmo objeto que não se reduz ao visível.

As mudanças nos procedimentos poéticos que levaram a multiplicação de suportes e de formas expressivas – incluídas aí a performance, o *happening*, o vídeo, os objetos, as instalações etc. – obrigam-nos também a redefinir as noções de autoria de obra, de modos e de tempos de recepção (OSÓRIO, 2005). Reforça o autor que é nesse sentido que Baudrillard vê a Tela Total - violência da imagem e descrédito da imagem. etc., etc. Nada parece escapar da visibilidade que cria grande promiscuidade. Osório (2005) aponta que os processos de subjetivação/dessubjetivação na arte, a partir da noção de dispositivo de Foucault, como a relação que se estabelece entre os indivíduos e os elementos históricos (Instituições, processos de subjetivação e regras em que se concretizam as relações de poder).

A potência do dispositivo é subtrair a subjetivação do desejo do homem por meio da mobilização crescente de narrativas sobre diferentes áreas, progressivamente, contempladas com rituais sedutores e normalizantes. Cabe ao indivíduo recuperar o que foi capturado de seu campo. Daí a positivação do termo 'profanação', ou seja, restituir ao uso comum naquilo que o sacrifício tinha separado. (OSÓRIO, 2005)

A arte é um campo privilegiado para tais operações e seu campo um espaço tradicional de guerra. O desenvolvimento dos dispositivos hoje dificulta tanto a "profanação" quanto a subjetivação. O que define os dispositivos com os quais temos

que lidar na atual fase do capitalismo é que eles agem frequentemente por meio de processos da dessubjetivação. (OSÓRIO 2005). A seguir discutiremos o entrelaçamento entre a realidade aumentada, a arte contemporânea e o retorno do Real de Foster.

3. REALIDADE AUMENTADA (RA), ARTE CONTEMPORÂNEA E O RETORNO DO REAL

Uma das mais recentes inovações computacionais aproveitadas pela arte contemporânea, especialmente quando se trata do estreitamento da relação entre obra e interator é a Realidade Aumentada (RA). Kirner e Siscoutto (2007) conceituam a RA de diversas maneiras. Inicialmente consideram que o ambiente real é acrescido com elementos virtuais, em tempo real, atuando simultaneamente. Outro conceito apresentado é a melhoria da realidade com texto, imagens e objetos virtuais, produzidos com o auxílio de equipamentos tecnológicos como computadores e dispositivos móveis. A terceira definição que os autores apresentam é uma miscelânea entre o mundo real e o virtual em determinado ponto existente entre a realidade/virtualidade continuada, realizando a ligação entre os dois mundos.

A quarta e última definição de Kirner e Siscoutto (2007) trata como conceito de RA um sistema que adiciona ao mundo real elementos gráficos virtuais construídos por computadores ou dispositivos móveis, com a sensação de que os dois trabalham naturalmente no mesmo espaço e com tais predicados: combinação de objetos reais e virtuais no ambiente real, interatividade em tempo real, alinhamento de objetos reais e virtuais entre si, além do aproveitamento dos mais diversos sentidos, com ênfase para a visão.

A vida em sociedade traz elementos essenciais para a organização da sociabilidade humana e a RA pode modificar as relações sociais, assim como as formas de constituição e manutenção de laços. O convívio as pessoas umas com as outras resulta no estreitamento ou afrouxamento desses laços, convertendo essas relações em capital social, onde percebe-se um determinado valor por cada troca que é concretizada por meio da socialização.

Compreende-se que a base social é vista como uma instituição hierarquizada de poderes e privilégios. Bourdieu (2002) possui um enfoque do social no qual entende que seja por recursos ou poderes, este elemento é composto pelo capital simbólico (prestígio), pelo capital cultural (saberes e conhecimentos legitimados por diplomas e títulos), pelo capital social (relações sociais que podem ser que podem ser capitalizadas) e pelo capital econômico (renda).

A partir do momento em que esta troca é identificada e experimentada por meio de tecnologias que possibilitem a diminuição do contato corpo a corpo entre os indivíduos, mas que ainda assim permitem uma reaproximação através de outras ferramentas que reconstituem esta relação, identifica-se o benefício do avanço desse tipo de tecnologia.

A Realidade Aumentada (RA) tem potencial de provocar a recombinação do sistema para produzir e consumir bens e serviços - instância econômica, decompondo das relações de trabalho e até os processos de organização social. De acordo com Canavilhas (2013: 7), "a Realidade Aumentada sobrepõe imagens/dados virtuais que permitem enriquecer a realidade visível, integrando-a no espaço geográfico em que se encontra".

É necessário que ocorra a diferenciação de Realidade Aumentada (RA) e Realidade Virtual (RV)[5]. Para Kirner e Siscoutto (2007: 7), a RV é uma "interface avançada do usuário" na qual essa apresentação se configura por conter um ambiente tridimensional constituído única e exclusivamente por elementos gráficos virtuais, não apresentando nenhum pedaço, ainda que ínfimo, do mundo real. Isso não impede que os outros sentidos sejam inseridos nesse ambiente virtual, para incrementar as sensações e experiências, como tato e audição.

Portanto, o que confere a cada uma das realidades suas características específicas é que a RA complementa elementos virtuais ao ambiente real, enquanto que a RV é totalmente integrada por gráficos virtuais. Outro fator é que o usuário permanece na presença do ambiente real; na realidade virtual, essa presença não é mais sentida, pois seu sentido "visão" está envolvido por completo pelo ambiente virtual simulado. "Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem" (BAUDRILLARD, 1991: 09).

De acordo com este conceito de Baudrillard (1991), é possível então delinear com maior nitidez o enquadramento do processo da RA. O que a RA projeta, através da plataforma – seja ela uma tela de computador, *smartphone* ou até mesmo um *tablet* – e que é captado pelos nossos olhos pode ser considerado como uma simulação, visto que, o que se vê produzido pela mídia é algo inexistente, ainda que se leve em consideração o ambiente real reproduzido juntamente com o não-material.

Ao entender que objetos não-reais foram acrescidos ao ambiente, está ocorrendo uma simulação da interação entre o real e o virtual, concretizando a aplicação da RA nas mais diversas áreas, incluindo a arte contemporânea.

Além da realidade aumentada, existe também a Realidade Misturada (RM), Mista ou Híbrida (RH) ao abranger os limites entre o ambiente real e o ambiente virtual nos quais estão inseridos tanto a realidade virtual (RV) quanto a realidade aumentada (RA), sendo que a Realidade Aumentada (RA) é uma das particularizações da Realidade Misturada (RM). A Realidade Misturada (RM) pode ser subdividida em duas áreas, dependendo da predominância das partes reais e virtuais na aplicação.

A RA, portanto, pode ser sintetizada em processo de sobreposição de elementos virtuais sobre imagens reais captadas por uma câmera. (LIN, 2011) combina os mundos real e virtual nos ambientes de produtos e visualizações que permitem a coexistência de objetos físicos e digitais, podendo interagir em tempo real entre si. Assim

5 Será admitida como nomenclatura, também, a sigla RV para o termo Realidade Virtual, permitido a substituição deste termo pela sigla.

a RM também combina os melhores aspectos das outras duas realidades: virtual e aumentada. Ela permite que o usuário veja o mundo real (como na RA) ao mesmo tempo em vê objetos virtuais (como na RV), permitindo ancorar elementos virtuais para um ponto no espaço real e possibilitando ao usuário manipular e interagir com os elementos.

As aplicações de RV, RA e RM vêm sendo utilizadas na arte porque geram experiências interativas e envolventes ao criar empatia e na construção de memórias nos usuários. Transpondo para a compreensão das realidades acima discutidas e sua proximidade com arte contemporânea se recorre ao retorno do real de Hal Foster (2017). Foster está desde o início de sua formação ligado às questões intelectuais contemporâneas. Em seus trabalhos mais recentes, posicionou-se quanto às demandas e urgências do *presente* na arte. Sobre o valor (normativo, estético, formal etc.) da arte contemporânea, Foster pondera o caráter "provisório" das invenções formais.

Declaração muito diferente da indicativa de qualquer "vale tudo estético" que parece acompanhar parte da produção crítica atual, a ponto de contaminar, por assim dizer, todo o juízo que se diz da arte hoje. "Existe sempre uma invenção formal a ser redesdobrada, um capital cultural a ser reinvestido" (FOSTER, 2017: 9). Esse caráter provisório é parte dos tempos de mudanças, em que os eixos de transformações históricas se desdobram uns sobre os outros, do que seja urgente do extremamente novo e de sua mimesis representativa.

A temporalidade da vanguarda, segundo isso, mobiliza tempos paradoxais: passado e futuro se alternam. Tanto a crítica (especialmente a pós-estruturalista) quanto a arte pós-modernista desenvolveriam questões atreladas a essa temporalidade, difícil de entender, mas presente nas questões que se pronunciam como específicas, sempre, *a posteriori*: "questões de repetição, diferença e adiamento; de causalidade, temporalidade e narratividade" (FOSTER, 2017:48). Uma espécie de "eterno retorno" condicionado apenas pela objectualidade e fenomenalidade do objeto artístico.

Por isso, Foster (2017) propõe que a arte é antes atravessada pelas "contradições" próprias a ela mesma e à teoria. Como se disse anteriormente, não faz sentido indicar na arte contemporânea qualquer aspecto que se ressinta da velha tradição da mímesis. Não há símbolo, há alegoria. Essa constatação representa os momentos da arte em que a aparência é:

> (...) conectada a um tipo de realidade: a arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica (FOSTER, 2017: 92).

Foster (2017) sugere ainda que o retorno do real é um conhecimento essencial para a compreensão da arte contemporânea. Com ele, passaríamos da "realidade

como um efeito de representação para o real como uma coisa de trauma". Sua abordagem relaciona as práticas artísticas da neovanguarda em relação às práticas efetuadas no modernismo para então repensar sua influência na arte contemporânea. Logo, uma grande parcela das produções contemporâneas visaria, para Foster (2017), atingir a repetição a partir de um encontro traumático com o real dessimbolizado e inquietante, que vai para muito além da imagem. Repetições que se fixam no real traumático, que o encobrem, que o produzem.

E essa multiplicidade contribui para o paradoxo não só de imagens que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também de observadores que não estão nem integrados (o que é o ideal da maioria das estéticas modernas: "o sujeito tranquilo em contemplação) nem dissolvidos (o que é o efeito de grande parte da cultura popular: o sujeito entregue às intensidades esquizofrênicas do signo-mercadoria)". (FOSTER, 2017: 31).

Na arte contemporânea podem-se visualizar outras inúmeras variantes de retorno do real, como o hiper-realismo, que nada mais é do que um aspecto da ilusão preparado para dissolver a própria ilusão (ver figura 1).

Figura 1 – *Couple Under a Umbrella* (Ron Mueck)
Fonte: https://goo.gl/DcQuLW

Assim, um dos grandes desafios da arte contemporânea incide na estruturação de representações capazes de julgar o seu próprio caráter representacional, de modo disruptivo e com o objetivo de transpor, em defesa daquilo que Foster (2017) não enfatiza, porém assemelha-se substancial: a necessidade de uma aparência traumática do sujeito.

Essa condição de experiência na cena contemporânea considera tais perspectivas como um modo de resistência da arte. Assim como visto na figura 1, nota-se a necessidade de requisitar outro tipo de percepção sensível do público e, portanto, outra capacidade de percepção e simbolização não alienada, distinta da qualidade em que a coerência espetacular se embaraça com a realidade.

O hiper-realismo é mais do que um engodo do olho. É um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências. [...] O hiper-realismo entende de si mesmo, ele procura mostrar a realidade da aparência. Mas, na minha opinião, isso é adiar o real.

> [...] O hiper-realismo empreende esse selamento de três maneiras, pelo menos. A primeira consiste em representar a realidade aparente como um signo codificado. [...] A segunda é reproduzir a realidade aparente como uma superfície fluida. [...] A terceira é representar a realidade aparente como um quebra-cabeça visual com os mais variados tipos de reflexos e refrações. (FOSTER, 2017: 137-138).

Os exemplos aplicados por Foster (2017) em sua obra, partindo de Andy Warhol e, em alguns casos, do hiper-realismo, manifestam-se a partir de uma estratégia que implica o dado documental. No caso da RA, o argumento necessita de um reajuste, pensando não propriamente em um "respaldo" para uma "incursão" do real, mas em "respaldo" para "incursão" de uma vivência e experiência do real, sustentando a ideia chave do realismo proposto por esta ferramenta tecnológica.

Presume-se desta maneira, para que se ocorra de fato este retorno ao real, é necessário sobrelevar, além disso, um retorno ao corpo, ao afeto, ocasionando a partir de outros sentidos, significados essencialmente não simbólicos, de tal modo como ocorre no realismo tradicional, a partir de uma ativação não apenas das operações lógico-proposicionais, mas também dos sentidos, do mesmo modo que a RA trabalha com o auxílio dos dispositivos móveis.

4. CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISES

Pensando nesta produção artística contemporânea, onde as propostas consentem um reencontro entre os pontos que se aproximam dessa relação entre o real e o virtual, aplica-se como estudo de caso nesta pesquisa a obra ARART *Exhibition*, concebida em 2012 pelos artistas japoneses Takeshi Mukai, Kei Shiratori & Younghyo Bak.

O ARART *Exhibition* é uma exposição interativa que ocorreu inicialmente na cidade de Sapporo – Japão e um aplicativo móvel exclusivo para dispositivos iOS[6]. Através deste aplicativo, conecta-se o real e o virtual, pois o mesmo permite que as obras de arte, ilustrações e até capas de CD ganhem vida através da Realidade Aumentada (RA), mantendo uma ligação com a realidade por meio de uma dinâmica virtual.

Assim o sujeito, na condição de interator, começa a operar a partir desses dispositivos móveis e passa a decompor o espaço que o cerca. O aplicativo conta com uma

6 O iOS é um sistema operacional móvel da Apple que foi desenvolvido originalmente para o iPhone e posteriormente empregado em iPod's e iPad's. A companhia não consente a utilização do sistema em hardware de terceiros. Portanto, o sistema ARART só está disponível na Apple Store e pode ser conferido através do link <https://itunes.apple.com/br/app/arart/id594400399?mt=8>. Acesso em 31 de maio de 2018.

base de dados onde as obras são pré-carregadas para que a câmera do *smartphone* ou *tablet*[7] recrie diferentes interações ao serem confrontadas com os objetos do mundo real, acrescentando novas histórias e valores para este ambiente real.

Em tradução livre do site oficial e de acordo com a apresentação de Mukai, Shiratori e Bak (2012), "o sistema 'ARART' liga o que vemos nos nossos dispositivos móveis ao mundo que nos rodeia para transformar a textura da nossa realidade". O aplicativo recria cenas icônicas com o auxílio de softwares e o disponibiliza com uma experiência de RA, deslocando esse personagem para interação com o ambiente real, onde pode mover-se das mais variadas formas, conforme o que foi projetado pelos artistas criadores do sistema ARART.

Como exemplos de peças interativas, o aplicativo tem em sua base de dados obras icônicas como Mona Lisa, de Leonardo da Vinci (figura 2), Moça com o Brinco de Pérola, de Johannes Vermeer (figura 3) e Zonnebloemen de Van Gogh (figura 4). Já com o aplicativo instalado no *smartphone* ou *tablet*, basta apontar a câmera do dispositivo para estas imagens e visualizar as interações disponíveis.

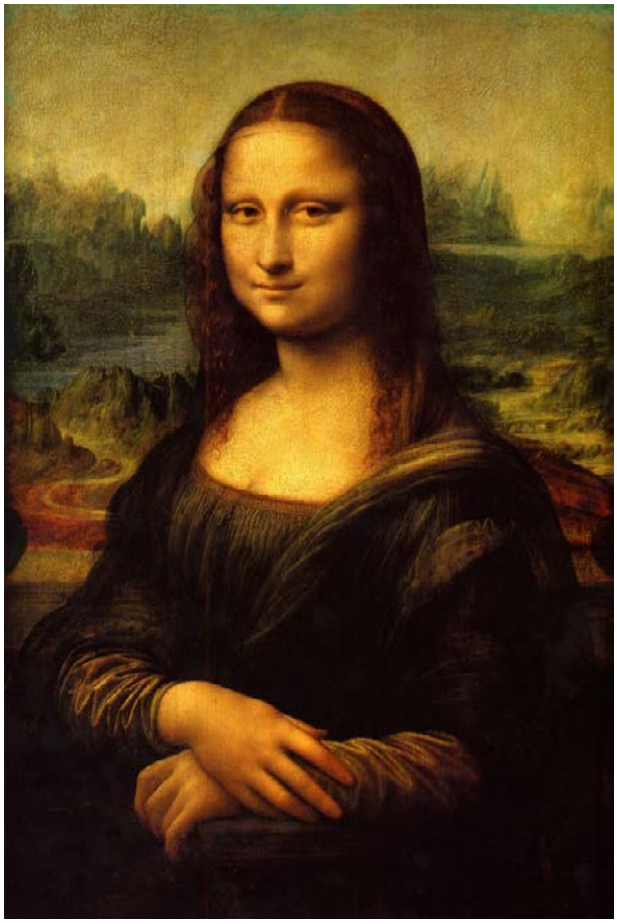


Figura 2 – Mona Lisa (Leonardo da Vinci)
Fonte: https://goo.gl/WtYf4x

7 Nesta contextualização, ao tratar-se do aplicativo ARART, refere-se ao termo *smartphone* e *tablet* os dispositivos Iphone e Ipad, respectivamente.

Figura 3 – Moça com o Brinco de Pérola (Johannes Vermeer)
Fonte: https://goo.gl/zsXRuQ

Figura 4 – Zonnebloemen (Van Gogh)
Fonte: https://goo.gl/9Nuwyg

Embora este aplicativo tenha sido projetado inicialmente e especificamente para atender a demanda da exposição ocorrida pela primeira vez em 2012 na cidade de Sapporo – Japão, ele foi popularizado na plataforma iOS para uma interação também em outros ambientes, como em casa, escola, bibliotecas, ou até mesmo através de uma segunda tela, como o notebook, onde você pode acessar a imagem por um dispositivo de busca e confrontá-la com o aplicativo do dispositivo móvel.

Com isso, além deste aplicativo possuir um poder de ação, ele fascina à medida em que o sujeito vai descobrindo a interatividade em cada obra, levantando o conceito de interface, que no campo da arte digital é definido por instrumento, seja computacional ou material, que constitui a comunicação entre o usuário e o dispositivo tecnológico (computadores, *smartphones*, *tablets*), ou entre dois ou vários deles.

Deste modo, esses dispositivos vêm sendo agregados na "construção de instalações interativas, que permitem a comunicação entre o usuário, o usuário é também conhecido como interator, pois através das interfaces é capaz de interagir com a obra". (LIN, 2011: 27).

Assim, ao debater o real e o virtual, percebe-se que não é apenas uma questão confrontada apenas na ciência. A partir do momento em que a arte adequa-se aos objetos que fazem parte dos meios científicos e tecnológicos, valendo-se destes como instrumentos para explorar a capacidade humana diante da interatividade e suas possibilidades sensitivas, compreende-se o tempo, o vazio, o lugar, o virtual e o experimental como elementos que se interligam e se completam, como demonstra-se visivelmente por meio da RA.

Com a tecnologia cada vez mais aliada à arte, a noção de mundo passa a expandir-se, pois admite novos ensaios e experimentações que acarretam a uma redefinição das ideias praticadas anteriormente. Cada vez mais compreende-se que os artistas como Takeshi Mukai, Kei Shiratori & Younghyo Bak buscam o seu público através de um contexto encantador, explorando a predisposição das pessoas interagirem, o que vai bem além de uma habitual interface ou RA.

Ao entender que o projeto ARART *Exhibition* foi inicialmente executado para um espaço restrito e que ganhou outras proporções, posteriormente, com a difusão do aplicativo, nota-se que o acontecimento evidencia dois aspectos indispensáveis: em extremidades opostas, visualiza-se o questionamento quanto à redução progressiva de um espaço como uma galeria ou museu, confrontando-se com o anseio em expor em um espaço que seja "autenticador" daquela obra.

Observa-se que por mais que as tecnologias estejam influenciando diretamente as produções na arte contemporânea, identifica-se uma grandiosidade implacável quando se trata de museus e galerias.

Assim, percebe-se que a ubiquidade e o poder absoluto passam a ser noções peculiares dessa segunda década do século XXI, onde as interfaces desses dispositivos

tecnológicos consentem a cada indivíduo uma maneira de conectar-se a seu *gadget*[8], de modo que permaneça em conexão com o real e o virtual. Deste modo, o projeto ARART *Exhibition* não deve ser considerado apenas como um empreendimento comercial ou turístico. Deve-se considerar o papel educativo do projeto, pois o mesmo relaciona-se diretamente ao papel educativo destes espaços "legitimadores", como o museu e a galeria de arte.

Segundo o ICOM (2011), uma das funções desses espaços é justamente o seu papel educativo, ao conservar, catalogar, restaurar e expor os registros materiais humanos. Com o implemento da RA e ou RV nesta dinâmica institucional, a sociedade é beneficiada pela aproximação interativa destes acervos já existentes há várias décadas, contudo, distanciado dos costumes das gerações atuais.

Esses dispositivos tecnológicos atuam sobre a forma de como esses espaços (real e virtual) são construídos, pois o dispositivo proporciona um espaço neutro e com local indefinido. O lugar onde esses dispositivos operam estão em embaraço ininterrupto entre a sua particularidade e a sua dissolução. Logo, para Cauquelin (2011), o "real" não tem mais "lugar" de ser, pois o aqui e o lá se embaralham, seu distanciamento é eliminado, não existindo uma linha sistematizada. Ou seja, o espaço parece submergir-se na qualidade de território e delimitação física, principalmente, pois o mundo é reestruturado sem um ponto nítido de intercessão.

Portanto, constata-se que as interfaces, através dos dispositivos móveis e suas possibilidades como a RA, expandem as capacidades perceptivas humanas. Nesta relação, a arte contemporânea se resguarda na aptidão criativa e sensível de cada sujeito. Por mais que sejam relativamente segmentadas, a tecnologia e a arte estão interligadas em múltiplas perspectivas: esses artistas como Takeshi Mukai, Kei Shiratori & Younghyo Bak, empenham-se em projetos que trabalham a partir da ciência e das evoluções tecnológicas de seu tempo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o propósito de compreender a RA e seus aproveitamentos na arte contemporânea, observou-se que esta tecnologia está adquirindo cada vez mais relevância no panorama das artes, difundindo-se de modo gradual neste segmento e oportunizando uma interação entre o mundo real e o virtual. Consequentemente, a noção de mundo da arte passa a ampliar-se, pois novas experimentações são possibilitadas através desta interface, gerando uma ressignificação das ideias perpetradas anteriormente.

Com esta fundamentação teórica aplicada à um estudo de caso, apreendeu-se a gama de possibilidades que a RA possibilita de acordo com os seus avanços tecnoló-

8 O termo utilizado em ambiente tecnológico designa a classificação de um equipamento complexo, desenvolvido com a melhor tecnologia disponível no momento e que tem por fim facilitar as tarefas de quem o utiliza. Portanto, compreende-se esses dispositivos eletrônicos portáteis como smartphones, tablets, entre outros.

gicos, inclusive os de operar de modo mais incisivo nas interações sociais envolvendo produtor/artista, meio tecnológico e interator/consumidor da produção artística. Canavilhas (2013: 8) complementa que "a exploração deste potencial é fundamental para os que pretendem sobreviver neste novo ecossistema mediático".

De maneira breve, o artigo ilustrou através do projeto ARART *Exhibition*, dos artistas Mukai, Shiratori e Bak (2012), que a arte é adaptada aos objetos que transpassam os meios científicos e tecnológicos, prevalecendo destes como dispositivo para experimentar a capacidade humana perante a interatividade e suas facilidades sensitivas, abrangendo o vazio, o virtual, o tempo, o lugar e o experimental como subsídios que se entrelaçam e se finalizam, como evidenciou-se abertamente por meio da RA e a seu aproveitamento nesta obra.

O desafio, ou melhor, a perspectiva de futuro da produção artística nessa área da RA e ou RV está em identificar quais os dispositivos tecnológicos softwares são mais empregados na arte contemporânea, já que esse uso opera na construção e desenvolvimento oportunizando experiências de comparabilidade em espaços neutros , em locais inexatos integrando as características da tecnologia e da arte de forma abrangente.

O projeto ARART Exhibition perpassa a perspectiva de iniciativa comercial ou turística e pontua como uma proposta educativa interligando a arte, antes limitada nos espaços limitadores (museus e galerias), com os mais variados indivíduos na atuação de interatores, via o uso dos dispositivos tecnológicos, de certa forma estabelecendo um espaço e experiência cultural. Este espaço, de modo geral opera como meio de comunicação entre inúmeras vertentes da sociedade caracterizadas pela arte, afinal de contas, antes limitava-se ao museu e a galeria a atuação de espaço e instrumento para que cada interator tivesse acesso livre ao acervo, obras e experiências estéticas.

Verificou-se que tais espaços (museus e galerias) podem ser transformados por uma interface computacional, em benefício da potencialização de seu papel como meio expositivo, educativo, comunicacional, conservador. Com a aplicação da RA nesta prática institucional, a sociedade é favorecida pela afinidade interativa destes acervos existentes há muito tempo, no entanto, abstraído dos costumes das gerações atuais. Criam-se possibilidades de aproximação do real e o virtual seja nos locais físicos ou em experiências tecnológicas.

Observou-se a notoriedade deste contexto, onde a tecnologia interligada à arte outorga a expansão do conceito de mundo, comportando novas experimentações e conduzindo uma reconstrução dos conceitos contemporâneos. Assim, muito mais que interface ou realidade aumentada (RA), os artistas buscam através da interatividade, explorar a capacidade extraordinária de interagir e conectar através de dispositivos tecnológicos, a arte com o real na sua expressão artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, L. *Cultura Comunicacional Tecnológica a imersão na pura imanência.* Revista Alceu V 5 nº 10 pg 83-93 jan/jun2005 disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n10_aguiar.pdf acesso em 19/03/2019.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Ed. Relógio d'Água, 1991.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico.* Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.

CANAVILHAS, J. *Jornalismo móvel e Realidade Aumentada: o contexto na palma da mão.* Verso e Reverso, v. 27, nº. 64, janeiro-abril, p. 2-8, 2013.

CAUQUELIN, A. *No ângulo dos mundos possíveis.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

FOSTER, H. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do Século XX.* São Paulo: Cosac Naify, 2017.

FOUCAULT, M. **E***stética: literatura e pintura. Música e cinema. Ditos & Escritos III.* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ICOM. **I***nternational Congress on Membranes and Membrane Processes*. Membrane Technology Group - University of Twente, 2011.

KIRNER, C.; SISCOUTTO, R. *Realidade Virtual e Aumentada:* **Conceitos, Projetos e Aplicações**. 1ª ed. Petrópolis: Editora SBC, 2007.

LIN, C. F. **ARRA:** *A arte em realidade aumentada*. UNESP – Instituto de Artes. São Paulo, 2011.

MANOVICH, L. *Aesthetics, "Formalism," and Media Studies* (2017) In http://manovich.net/content/04-projects/098-aesthetics-formalism-and-media-studies/aesthetics-media-studies.pdf acessado em 20/03/2019

OLIVEIRA, R. *Participação midiática para além de "interatores passivos"* Grupo de Trabalho "Práticas interacionais e linguagens da comunicação" do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.in http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1707.pdf

OSÓRIO, Luiz Camillo**.** *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

SHIRATORI, K.; MUKAI, T.; BAK, Y. **ARART** *Exhibition. ATTIC – Sapporo/Japão*, 2012. Disponível em <http://mukaitakeshi.org/arart-exhibition/>. Acesso em 16 de março de 2018.

SILVA, C. *A Era de Infoestética: entrevista com Lev Manovich.* Revista Lumina PPG-COM /UFJF- MG- V 6 n 1 – 2012 – INSS 19814070 inhttp://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/21019/11394 acesso em 20/03/2019.

NOTAS BIOGRÁFICAS

MARGARIDA MARIA ADAMATTI

Margarida Maria Adamatti é formada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, é mestre em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) sobre as relações intermidiáticas do filme O Ébrio (1946) de Gilda de Abreu. Faz parte do comitê editorial da Revista Significação. Dedica-se à pesquisa em torno da crítica de cinema e de suas conexões com a historiografia do cinema brasileiro, com o jornalismo e o star system. Participa do grupo de pesquisa CNPQ História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin e pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano. mmadamatti@hotmail.com

LUIZA ELAYNE CORREA AZEVEDO

Luiza Elayne Correa Azevedo é Pós-Doutora pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (2013). Doutora em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará (2005). Mestre em Administração pela Universidade Federal da Paraíba (2000). Graduada em Comunicação Social com habilitação em jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (1981). Professora aposentada da Universidade Federal do Amazonas. Coordena projetos de pesquisa como “Cultura, Internet e as Plataformas Digitais”, “Cinema: capital cultural no contexto midiático contemporâneo de aprendizagem” e “A utilização da internet e suas plataformas digitais na construção do capital social e cultural acadêmico”. E-mail: azevedoluindia@gmail.com

DENIZE ARAUJO

Doutora em Literatura, Cinema e Artes na UCR- USA; Pós-Doutora em Cinema e Artes pela Universidade do Algarve-Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado, em Cinema e Audiovisual, PPGCom-UTP- Univ. Tuiuti do Paraná - Brasil; Líder do GP CIC, CNPq; Diretora do Clipagem; Membro do SRC, do PC, do International Council e Vice-Chair do GT Cultura Visual da IAMCR-International Association of Media &

Communication Research. Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE; Co-Curadora do FICBIC – Festival Internacional de Cinema da Bienal de Arte de Curitiba. denizearaujo@hotmail.com

HUGO BARREIRA

Licenciado em História da Arte (2010), Mestre e Doutor em História da Arte Portuguesa (2013 e 2017) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto ontem desenvolve a sua atividade como docente. Investigador integrado do CITCEM. Desenvolve investigação sobre a imagem em movimento e sobre a sua utilização como recurso para os estudos do património, bem como sobre a História da Arte e Cultura Visual da Época Contemporânea, tendo desenvolvido diversos trabalhos nesta área. hbarreira@letras.up.pt

ELISSAMA VITOR BARRETO

Graduada em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Professora de Educação Básica. Possui experiência na área de Assessoria de Imprensa e Comunicação Organizacional, com enfoque em Desenvolvimento Artístico e Cultural. Ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (UEPB). Designer gráfico do Projeto de Extensão: "Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumentos de divulgação, desenvolvimento e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba"., coordenado pela professora Ingrid Fechine, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão da UEPB. É integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq): Comunicação, Memória e Cultura Popular. jeo.elis@gmail.com

SANDRA DE JESUS BOTO

Sandra Boto é Investigadora Auxiliar do CIAC/Universidade do Algarve desde 2019. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas – variante de Estudos Portugueses pela Universidade do Algarve em 2003 e em 2012 doutorou-se em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Literários pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese 'As Fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Uma Proposta de Edição Crítica'. A sua investigação de doutoramento foi desenvolvida com o apoio de uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Realizou, entre 2013 e 2019, o pós-doutoramento no CIAC/UAlg e no CLP/UC, também com bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Da sua atividade científica, destaca-se o projeto Romanceiro.pt, do qual é responsável científica, e a coordenação de "Garrett

Online", investigação que avança atualmente através de um projeto da Fundação Calouste Gulbenkian. Ensinou na Universidad de Huelva, na Universidade do Algarve e na Universitat Autònoma de Barcelona, onde dirigiu o Centro de Língua Portuguesa do Instituto Camões. Da sua experiência docente, destaca-se o ensino de Português para Estrangeiros e de Literatura Espanhola. Email: scboto@ualg.pt

JOSELY TEIXEIRA CARLOS

Professora de Linguística e Língua Portuguesa, é pesquisadora de Música Popular da Universidade de São Paulo, na área de Análise do Discurso Francesa, no âmbito do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação (GERAR), coordenado pela professora Dra. Lineide Mosca. Radialista profissional. Com bolsa CAPES fez pós-doutorado em Letras e Música Popular na Universidade Paris-Ouest-Nanterre La Défense junto ao Centre de Recherche sur Le monde Lusophone (CRILUS), coordenado pela professora Dra. Idelette Muzart. É doutora em Letras pela USP, também com bolsa CAPES, tendo realizado estágio sanduíche nas Universidades Paris-Sorbonne e Paris-Est Créteil Val de Marne, sob a orientação de Dominique Maingueneau. Suas pesquisas no campo da análise do discurso verbomusical abordam os diálogos entre a música e a literatura, a polêmica na música brasileira e as relações entre a canção brasileira, a francesa, a hispânica e a portuguesa. josyteixeira@usp.br

JORGE MANUEL NEVES CARREGA

Doutor em Comunicação, Cultura e Artes e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade do Algarve. Investigador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Lecionou as disciplinas de *História do Cinema*, *Cinema e outras Artes* (UAlg), *História e Cultura Portuguesa* e *Recursos Culturais* (INUAF). Organizou várias exposições e conferências sobre cinema e publicou diversos livros e artigos em revistas académicas, destacando-se *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood* (2009), *O Euro-Western: uma visão europeia do mais americano dos géneros cinematográficos* (2014), *Orson Welles y el cine de Hollywood en la década de 1940* (2015) e *O Cinema de Ray Harryhausen: efeitos especiais e maneirismo no cinema de Hollywood* (2016). jmcarrega@ualg.pt

ANALAURA CORRADI

Analaura Corradi é Doutora em Ciências Agrícolas pela Universidade Federal Rural da Amazônia (2009). Mestre em Letras / Linguística da Universidade Federal do Pará (1998). Graduada em Comunicação Social com habilitação em jornalismo pela Universidade Católica de Pelotas (1980). Professora titular na Universidade da Amazônia nos cursos de Comunicação Social (Publicidade e Jornalismo) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, do qual exerceu a coordenação no período de 2014-2017. Membro do Grupo de Estudos de Narramazonia (UNAMA / UFPA), vice coordenadora do ITA - Interações e Tecnologia da Amazônia (UNAMA / UFPA), coordenadora do grupo de estudos de Capital, Assuntos Sociais e Culturais no contexto da mídia contemporânea (UNAMA) e do Projeto Banzeiro.

PEDRO CORREIA

Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro. Doutorando em Média-Arte Digital (Ualg/UAb) e colaborador do Centro de Investigação em Arte e Comunicação da Universidade do Algarve. Os interesses de investigação, centram-se em domínios relacionados com as tensões entre a arte, a tecnologia e os media.

TIAGO CRUZ

Tiago Cruz, é doutorado em Media-Arte Digital e mestre em Comunicação na Era Digital. Lecciona no Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU) unidades curriculares como Fundamentos do Design, Design de Interacção, Tipografia, Programação Criativa e Semiótica Visual. Colabora em projetos de investigação com o Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC – UAlg/UAb) e mantém a sua atividade enquanto Designer de Comunicação e ilustrador. No âmbito artístico tem desenvolvido instalações audiovisuais e interactivas em torno da temática da Paisagem. As áreas de investigação predominantes são o Desenho/Diários Gráficos, a Media-Arte Digital e o Design. tfncruz@gmail.com

PATRÍCIA DOURADO

Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (bolsa CAPES), com pesquisa em processo de criação no cinema, com foco em roteiro. Mestre pela mesma instituição e graduada em Letras pela UFC. Pesquisadora do grupo de pesquisa em Processos de criação (CNPq), coordenado pela Prof. Cecília A. Salles. Roteirista, editora de texto e revisora.

INGRID FARIAS FECHINE

Professora efetiva da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Jornalista. Pós-Doutora pela Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Bolsa CAPES - Brasil. Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba e Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Doutorado em Co-Tutela – bolsa CAPES). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Memória e Cultura Popular, certificado pela UEPB, cadastrado no CNPq. Pesquisadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), coordenado pela professora Mirian Nogueira Tavares. Participou da Comissão Especial de Seleção do Concurso de Monografias Sílvio Romero 2018 sobre Folclore e Cultura Popular realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. Desenvolve pesquisas científicas e projetos de extensão na UEPB com ênfase em comunicação e cultura. ingridfechine@yahoo.com.br

VÂNIA DE VASCONCELOS GICO

Cientista social. Doutora em Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em Sociologia - Universidade Federal de Pernambuco e Pós-Doutorado em Epistemologias, Interculturalidade - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Pesquisadora/Docente na interface das Ciências Sociais e Humanas pautando suas reflexões em referentes clássicos e contemporâneos do pensamento dialógico, transdisciplinar e descolonial e dos aportes metodológicos da cartografia e itinerários intelectuais, desenvolvendo temas das Ciências Sociais, Educação Jurídica, Cultura e Transculturalidades. Integra vários grupos de pesquisa transdisciplinares, nacionais e internacionais, destacando-se a participação no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil-CNPq: Cultura, Política e Educação (PPGCS-UFRN) e Grupo de Pesquisa Ecomsul: Epistemologias e Práticas Emergentes e Transformadoras em Comunicação, Mídias e Cultura (UFRN). Pesquisadora vinculada à Casa das Áfricas-São Paulo/SP.

LUCAS GUEDES

Mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialista em Mídia, Informação e Cultura pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Cruzeiro do Sul. Pesquisador de mídias e redes sociais online desde 2003. Escreveu o livro www.odio − a internet na mira do mal, publicado via internet em 2006. Aluno especial em Estética da Comunicação na Universidade de Brasília.

EDUARDA KUHNERT

Eduarda Kuhnert é formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Jornalismo. Realizou programa de intercâmbio acadêmico na Berlin University of Arts (UdK) em 2013. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e desenvolve pesquisa sobre a apropriação de documentos de arquivos na arte contemporânea. É co-editora e co-fundadora da Revista Beira.

JÚLIO CÉSAR LOBO

Júlio César Lobo é autor de Cinema e sociedade no Brasil: análise de mensagens (2015) e coautor de Glauber, a conquista de um sonho (1995), História e cinema (2011), entre mais de uma dezena de artigos em livros coletivos. É doutor em Estética do audiovisual pela Universidade de São Paulo. Junior Visiting Scholar junto à Universidade do Texas (UT, EUA), entre 2000-2001). Professor-titular aposentado de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia. Professor-associado IV de Cinema da Universidade Federal da Bahia.

MARCO LUÍS

Doutorando do último ano do curso de Comunicação, Cultura e Artes, na Universidade do Algarve (Portugal). Mestre em Ciências Documentais, pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Universidade do Algarve (Portugal). Técnico Superior de Documentação e Informação, na Câmara Municipal de Torres Novas (Portugal).

MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL

Marisa de Oliveira Mokarzel é Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2005) e Mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998). Professora vinculada à Universidade Federal do Pará como membro do Conselho Curador do Museu da Universidade Federal do Pará e vice-líder no grupo de pesquisa "Arte, Memórias e Acervos na Amazônia". Integra o projeto de pesquisa "Noções Nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém do Pará"

ROBÉRIA NÁDIA ARAÚJO NASCIMENTO

Doutora em Educação (UFPB). Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP/UEPB). (http://orcid.org/0000-0002-1806-0138), vinculada aos Grupos de Pesquisa Comunicação, Cultura e Desenvolvimento e Comunicação, Memória e Cultura Popular. E-mail: rnadia@terra.com.br

LUCAS MARTINS NÉIA

Roteirista. Doutorando Direto em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina. Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, com pesquisas voltadas à dramaturgia e à história do teatro, do rádio e da televisão. E-mail: lucas_martins_neia@hotmail.com.

ADRIANA FREIRE NOGUEIRA

Adriana Freire Nogueira é licenciada em Línguas e Literaturas Clássicas, pela Universidade de Lisboa (1990), e doutorada em Literatura e Cultura Clássicas (2001) pela Universidade do Algarve. É docente na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH), da Universidade de Coimbra, e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), da Universidade do Algarve, dividindo o seu tempo entre a tradução de textos antigos e o estudo da receção da antiguidade na contemporaneidade, especialmente nas artes

plásticas e performativas e na literatura. Escreveu dezenas de artigos em revistas da sua área de especialidade e fez mais de duas centenas de palestras, no país e no estrangeiro. Entre as suas publicações académicas, destacam-se as traduções de dois diálogos de Platão: Eutidemo (Imprensa Nacional-Casa da Moeda), e Teeteto (Fundação Calouste Gulbenkian). Como autora não académica, publicou dois livros de ficção infanto-juvenil de temática clássica (sobre Hércules) e dois contos em antologias. Contacto: anogueir@ualg.pt

DILSON OLIVEIRA

Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (2018). Especialista em Marketing pela Universidade da Amazônia (2016). Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (2012). Integrante dos grupos de pesquisa “Capital social e cultural no contexto midiático contemporâneo” (UNAMA) e “Interações, Tecnologia e Amazônia” (ITA - UNAMA/UFPA). dilsonco@hotmail.com

EMANUEL GOMES DE OLIVEIRA

Graduado em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo)pela Universidade Estadual da Paraíba e Professor de Oratória em curso de nível técnico. Possui experiência na área de redação e reportagem, bem como clipagem de notícias via home office. Aluno voluntário no projeto de extensão: Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumento de divulgação e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba, coordenado pela professora Ingrid Fechine, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão da UEPB. emanueloliveiracs@gmail.com

FERNANDO PAULINO

Fernando Faria Paulino, é doutorado em Antropologia (especialidade em Antropologia Visual), Professor Auxiliar no Instituto Universitário da Maia ISMAI, Dept. de Ciências da Comunicação e Tecnologias da Informação (nas áreas de: comunicação audiovisual, comunicação multimédia, semiótica visual, vídeo-documentário, hipermédia e fotografia, património e desenvolvimento), investigador integrado do CEDTUR Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico e investigador do CETRAD Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento / Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. É Coor-

denador da Licenciatura em Tec. de Comunicação Multimédia do Instituto Universitário da Maia, Coordenador do CLM Centro e Laboratório Multimédia do ISMAI e Coordenador do CCCom Centro de Ciências da Comunicação | Estúdio Multiplataforma do ISMAI. Áreas de investigação: antropologia, antropologia visual e antropologia da comunicação visual; metodologia, tecnologia e epistemologia das imagens e da cultura visual e sonora; semiótica visual e cultura visual; medias digitais, filme documentário e fotografia documental; documentário interactivo, i-docs e web-docs; antropologia e património cultural, cultura desenvolvimento e turismo. Autor de diversos artigos científicos e realizador de documentários e produtos hipermédia de âmbito antropológico. Professor convidado de diversas universidades internacionais e membro de júri de festivais internacionais de cinema.

EVERLY PEGORARO

Éverly Pegoraro é professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Interfaces Socioculturais. Autora do livro No compasso do tempo steampunk: o retrofuturismo no contexto brasileiro (2015), pela Paco Editorial.

VALTYENNYA CAMPOS PIRES

Estudante do Curso de Jornalismo (UEPB). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UEPB).

ANA CARMEM DO NASCIMENTO SILVA

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgCS/UFRN), Linha de Pesquisa: Complexidade, Cultura, Pensamento Social. Mestra em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-graduação Estudos de Mídia da UFRN (PPgEM/UFRN). Integra os seguintes grupos de pesquisa: Ecomsul: Epistemologias e Práticas Emergentes e Transformadoras em Comunicação, Mídias e Cultura (UFRN); PRAGMA - Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias, linguagens, indústrias culturais e cidadania. Compõe o Grupo de Estudos: Imagem, Comunicação, Cultura e Sociedade (IMACCUS/UFRN). Pesquisa-

dora no Grupo de Pesquisa Cultura, Política e Educação. Membro do Observatório Boa-Ventura de Estudos Sociais, em convênio com o CES (Centro de Estudos Sociais, da Universidade de Coimbra, Portugal). Bacharel em jornalismo pela UFRN. Fotógrafa.

CLÉDSON LUCIANO MIRANDA DOS SANTOS

Professor Assistente B do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), coordenador da linha de pesquisa Imagem e Linguagem do Núcleo de Estudos sobre Imaginário e Linguagem (NEIL). E-mail: <cledson_miranda@yahoo.com.br>. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4737117Z5>

LUIS FERNANDO SEVERO

Doutorando em Comunicação e Linguagens - Linha de Pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual pela UTP-Universidade Tuiuti do Paraná e UAb-Universidade Aberta de Lisboa, Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP, Especialista em Comunicação e Cultura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Realizador de mais de quarenta filmes como diretor, roteirista e montador, que receberam dezenas de prêmios e foram selecionados para festivais como Locarno, Clermont-Ferrand e Oberhausen. Foi Diretor do Museu da Imagem e do Som do Paraná de 2011 a 2016. É professor no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e pós-graduação Lato Sensu em Cinema - Ênfase em Produção, da Universidade Estadual do Paraná e na pós-graduação Lato Sensu em InterMídias Visuais - Cinema, da UTP. fernandosevero7@gmail.com

FERNANDO ARTUR DE SOUZA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), especialista em Fotografia e Imagem em Movimento e bacharel em Artes Visuais. Atua como artista visual e como professor adjunto da Universidade Tuiuti do Paraná nas áreas de pesquisa científica, semiótica, linguagem visual e imagens técnicas.

MIRIAN TAVARES

Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o cinema, a literatura e outras artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. É, atualmente, diretora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais e Coordenadora do CIAC, Centro de Investigação em Artes e Comunicação. mtavares@ualg.pt

VITOR TOMÉ

Vítor Tomé é jornalista (CP2340), formador de professores e investigador na área dos média e do jornalismo. Pós-doutorado em Ciências da Comunicação, Doutor em Educação, pós-graduado em Tecnologias Educativas e em Jornalismo, e licenciado em Professores do Ensino Básico. Atualmente integra o grupo de especialistas do projeto "Educação para a Cidadania Digital", do Conselho da Europa, a Ação COST "The Digital Literacy and Multimodal Practices of Young Children" (Digilitey), o projeto MILD (Fundação Calouste Gulbenkian) e dirige o projeto "Educação para a Cidadania Digital e Participação Democrática em Odivelas". Lecionou em Portugal, Brasil e Japão e é autor de vários livros, capítulos de livros e de artigos científicos em revistas científicas. E-mail: vitor@.pt

Grupo de Pesquisa
COMUNICAÇÃO
MEMÓRIA
E CULTURA POPULAR
Universidade Estadual da Paraíba
Cadastrado no CNPq