



CARTOGRAFIAS DO CONTEMPORÂNEO: MÚLTIPLAS EXPRESSÕES

Isabel Orestes Silveira

Antônio Iraildo Alves de Brito

Organizadores



PAULUS



FAPCOM

CARTOGRAFIAS DO CONTEMPORÂNEO: MÚLTIPLAS EXPRESSÕES

Isabel Orestes Silveira
Antônio Iraildo Alves de Brito
Organizadores



@ 2021

Os exemplares desta publicação são de inteira responsabilidade dos autores.

ISBN

978-65-5562-320-8

Capa

Eduardo Hofling Milani

Projeto Gráfico

Débora Setton (UPM)

Diagramação

Débora Setton (UPM)

Jonatas Lopes de Oliveira (UPM)

Tamires Raiane Conceição dos Santos (UPM)

Coordenação de desenvolvimento digital

Leidson de Farias Barros

Desenvolvimento digital

Júlia Cardoso Nascimento

Realização:

Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudo sobre Mídias (CNPQ) do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Conversão ePUB

PAULUS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Cartografias do contemporâneo [livro eletrônico] : múltiplas expressões / organizado por Isabel Orestes Silveira, Antônio Iraldo Alves de Brito.
- São Paulo : Paulus, 2021.

ISBN 978-65-5562-320-8 (e-Book)

1. Antropologia – Pesquisa 2. Pedagogia I. Silveira, Isabel Orestes II. Brito, Antônio Iraldo Alves de

21-5652

CDD 306.43
CDU 37.015.2

Índice para catálogo sistemático:

1. Antropologia - pesquisa

A obra pode ser adquirida por meio do site do Grupo de Pesquisa:
Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudo sobre Mídias (UPM) www.clisem.com

Parcerias

Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem" do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Grupo de Pesquisa em "Processos de Criação" do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Grupo de Pesquisa "Sagrado, Mediações Tecnológica e Contemporaneidade" da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM)

Grupo de Pesquisa InCognITA-Inovações em Cognição, Informação, Tecnologia, Aprendizagem e Artemídia e Videoclipe do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP/SP)

Grupo de Pesquisa "O discurso Pedagógico de Paulo Freire: uma leitura" do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Grupo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre currículo e Sociedade (GEICS) do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Grupo de Pesquisa "História da Cultura, Sociedade e Mídia" do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Comissão Científica

Profa. Dra. Alice Perucchetti Orrú (UNIFAE)

Prof. Ms. Arnaldo Lorençato (UPM)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sandano Santos (UPM)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Souza Aguiar (FAPCOM)

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC/SP)

Prof. Dr. Eduardo Hofling Milani

Prof. Dr. Francisco Silva Mitrald (UPM)

Profa. Dra. Glaucia Eneida Davino (UNESP)

Prof. Dr. Guilherme Bryan (Centro Universitário Belas Artes/SP).

Prof. Dr. José Maurício Conrado Moreira da Silva (UPM)

Profa. Dra. Katia Teonia Costa de Azevedo (UFRJ).

Prof. Ms. Manoel Roberto Nascimento de Lima (UPM)

Prof. Dr. Marcos Nepomuceno Duarte (UPM)

Prof. Dr. Marcos Rizolli (UPM)

Profa. Dra. Maria Lucia M. Carvalho Vasconcelos (UPM)

Profa. Dra. Marili Moreira da Silva Vieira

Profa. Dra. Mirtes de Moraes (UPM)

Prof. Dr. Patrício Dugnani (UPM)

Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari (UNICAMP)

Prof. Dr. Pelopidas Cypriano de Oliveira (UNESP)

Profa. Dra. Rosana Ferrareto Lourenço Rodrigues (UNESP)

Profa. Dra. Rosana Maria Pires Barbato Schwatz (UPM)

Profa. Dra. Regina Pires de Brito (UPM)

Profa. Dra. Valéria Bussola Martins (UPM)

Ler um texto é algo mais sério, mais demandante. Ler um texto não é “passear” licenciosamente, pachorrentamente, sobre as palavras. É aprender como se dão às relações entre as palavras na composição do discurso. É tarefa de sujeito crítico, humilde, determinado.

Paulo Freire (1992, p.39)

FREIRE, Paulo. A pedagogia da Esperança. Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Esta coletânea é dedicada aos que são tomados por um resí-
duo de esperança e acreditam que a Pesquisa Acadêmica no
Brasil pode ser um dos caminhos possíveis para cartografar
o cenário contemporâneo e suas múltiplas expressões.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Arnaldo Lorençato, Patricio Dugnani, Marcos Rizolli 010

APRESENTAÇÃO 012

PARTE I

Expressões Sensíveis

ACRONON: CARTOGRAFIAS DO CONTEMPORÂNEO

Rejane do Nascimento Tofoli 014

A CRIANÇA SURDA: PROCESSO CRIATIVO EM ARTE E SUA RELAÇÃO COM A APRENDIZAGEM DA LIBRAS

Henrique Silva Conceição 025

APRENDIZES DE CARTÓGRAFOS: UMA REFLEXÃO CARTOGRÁFICA

Ana Carmen Nogueira 033

CARTOGRAFÍAS ENTRE GESTOS. FOTOGRAFÍA, PRÁCTICAS SOCIOESTÉTICAS Y PERFORMATIVIDAD

Zaira Sabrina Allaltuni 046

COLISEU E MARACANÃ – PATRIMÔNIOS E ENTORNOS

Gabrielle Cristiane Fulcherberguer 053

IMAGINÁRIO PÓS- MODERNO NAS REDES SOCIAIS: DA ESTÉTICA INTERTEXTUAL DOS MEMES

Patricio Dugnani e Francisco Mitraud 065

MAPA DE UM IMAGINÁRIO ARTÍSTICO PÓS-MODERNO

Francine Cunha 076

PROCESSO DE CRIAÇÃO – O DESENHO COMO MEDIAÇÃO DO REAL E DO IMAGINÁRIO

Eduardo Hofling Milani 084

READY-MADE OU NÃO-OBRA?

Giulia Fantinato Cortez 093

| | |
|---|-----|
| (RE)CARTOGRAFIAS ARTÍSTICAS: UMA ANÁLISE DA OBRA “CÁLCULO DAS DIFERENÇAS” DE LAIS MYRRHA | |
| Raul Moraes Silva | 101 |
| REGIME CIVIL MILITAR E ARTES PLÁSTICAS: TRAJETÓRIA DE OBRAS DE ARTUR BARRIO E CILDO MEIRELES DE 1969/70 | |
| Roberta Gonçalves de Sousa Miranda | 110 |
| TÁTICAS PROJETUAIS DE LINA BO BARDI NA CENOGRAFIA DE A <i>COMPADECIDA</i> | |
| Rafael Blas | 118 |
| VIAGEM AO CORAÇÃO DA MATÉRIA: CARTOGRAFIA ARTÍSTICA DO VIDRO NA REGIÃO NORTE DA FRANÇA, SUL DA BÉLGICA E DA HOLANDA | |
| Regina Lara Silveira Mello | 125 |
| | |
| PARTE II | |
| Expressões Risomáticas | |
| | |
| A APLICAÇÃO DE TRANSMÍDIA EM UMA NARRATIVA AUDIOVISUAL AUTORAL “DESCOBRE O MUNDO” | |
| Laíza Maria Guedes dos Santos | 135 |
| O <i>BLOG</i> E AS IDENTIDADES DE IFEMELU EM <i>AMERICANAH</i> | |
| Ana Maria Cassiano Morato | 147 |
| CASAL CHAMBERLAIN: UMA HISTÓRIA DE REDESCOBERTAS | |
| Ricardo Bressan | 156 |
| CULTURA DIGITAL E INFORMAÇÕES AUDIOVISUAIS NO CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA | |
| Lidiane Rodrigues Christovam, Valéria Bussola Martins | 165 |
| DIÁRIO DA QUARENTENA: A VIDA NO ISOLAMENTO SOCIAL EM 1 MINUTO - A EXPERIÊNCIA DE MINISTRAR A DISCIPLINA PRÁTICA PRODUÇÃO AUDIVISUAL DURANTE A PANDEMIA DE SARS-COVI-19 | |
| Arnaldo Marcílio Monteiro Lorençato | 174 |
| O DISCURSO PUBLICITÁRIO DURANTE A PANDEMIA: O GAROTO – CLOROQUINA E AS IMAGENS MIDIÁTICAS | |
| Paula Renata Camargo de Jesus | 183 |

| | |
|---|-----|
| ELEMENTOS NÃO-VERBAIS NA ARGUMENTAÇÃO SONORA PRODUZIDA COMO FERRAMENTA EDUCATIVA | |
| Luciani Vieira Gomes Alvareli, Neide aparecida Arruda de Oliveira, Jefferson José Ribeiro de Moura | 190 |
| O ESPECTADOR CUMPLICE: SER NA ARTE/ SER EM SOCIEDADE | |
| Maria Isabel Xavier de Arruda | 198 |
| FORMAÇÃO E DEMANDAS PARA JORNALISTAS: UM CENÁRIO DE HIBRIDISMOS E TRANSFORMAÇÕES NO MERCADO DE TRABALHO | |
| Denise Cristine Paiero, André Cioli Taborda Santoro | 206 |
| A IMAGEM E IDENTIDADE DOS EXÉRCITOS A PARTIR DOS MITOS | |
| Sílvia Lúcia Pereira Duarte | 218 |
| UMA PERSPECTIVA SOBRE A “ESCOLA DE BELEZA, ESCOLA DE CULTURA”, DE KERRY JAMES MARSHALL | |
| Margareth Tringoni | 226 |
| A PRESENÇA DA LITERATURA E O INCENTIVO À LEITURA NA DRAMATURGIA DE MANOEL CARLOS | |
| Jéssica Odilza Moreira de Sousa, Guilherme Bryan | 235 |
| PROCESSOS ARTÍSTICOS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO SER-ADOLESCENTE EM ISOLAMENTO SOCIAL | |
| Elaine Cristina dos Santos Matos, Ama Uranga Luna, Maria Izabel Calil Stamato, Silvia Regina Viodres Inoue | 242 |
| QUANTO MAIS RÁPIDO, MELHOR: AS POSSIBILIDADES DE ACELERAÇÃO NAS MÍDIAS DIGITAIS NA SOCIEDADE DO DESEMPENHO | |
| Matheus Perez Geronymo | 252 |
| PERMANÊNCIAS E RUPTURAS NA COMUNICAÇÃO DE BOOKTUBERS | |
| Lilian Crepaldi de Oliveira Ayala, Fernanda Elouise Budag, Fernanda Iarossi Pinto | 259 |
| A ROSA CAMELA: UM ESTUDO SOBRE ORALIDADE E IDENTIDADE | |
| Maria Eliete Silva Pereira | 266 |
| O SERVIÇO DE <i>STREAMINGS</i> E A MUDANÇA NO CONSUMO DA ARTE CINEMATOGRAFICA | |
| Jonatas Lopes de Oliveira | 274 |

PREFÁCIO

OS MAPAS, OS CARTÓGRAFOS, O LUGAR: A POSSÍVEL IMPOSSIBILIDADE EM PENSAR O ESPAÇO

Como pode o homem conceber o mapa?
Aqui rios, aqui montanhas, cordilheiras, golfos,
aqui florestas, tão assustadoras quanto os mares.
As legendas dos mapas são tão belas
que dispensam as viagens. Você está louca, dizem-me,
um mapa é um mapa. Não estou, respondo.
O mapa é a certeza de que existe O LUGAR,
o mapa guarda sangue e tesouros.
Deus nos fala no mapa com sua voz geógrafa.
Adélia Prado (2006, p. 47)¹

Adélia Prado, no poema “Legenda com a palavra mapa”, discute de maneira poética a questão da relação entre o espaço e sua representação. A cartografia se distingue como a técnica, e por que não dizer, a arte de traduzir o espaço numa representação bidimensional. Tarefa aparentemente tão impossível, que a poetisa se pergunta: “Como pode o homem conceber o mapa?”.

O ser humano sabe, ou melhor, aprendeu onde colocar rios, mares, montanhas, cordilheiras, golfos, florestas. E nesse jogo de impossibilidades é que a cartografia buscou encontrar seu caminho, ou seus descaminhos projetados no plano papel. Foi por entre os relevos escarpados, desertos imaginados, oceanos desconhecidos, terras ocultas que os cartógrafos buscaram apresentar sua visão de mundo, de maneira objetiva, ou por vezes, até mesmo subjetiva.

Mas para Adélia Prado, não importa a impossibilidade de tal tarefa, pois o “LUGAR” existe, apesar de sua materialidade: “O mapa é a certeza de que existe O LUGAR [...]”. É o que mapa assegura existência ao lugar. O mapa é o sonho realizado, ou a realidade sonhada. O mapa é ambíguo, complexo e indecifrável. Logo, os cartógrafos são os donos do impossível e senhores do espaço. São eles que pensam o espaço.

Pensar no espaço...

¹ PRADO, Adélia. Legenda com a palavra mapa In.: Terra de Santa Cruz. Rio de Janeiro: Record, 2006.

As cartografias, que nasceram na antiguidade com a prática de registrar demarcações territoriais e sequencialmente confeccionar mapas geográficos, no percorrer dos tempos, ampliou o seu próprio território funcional e desdobrou-se em conceito.

Assim, o conceito de cartografia expandiu-se para diversificados campos do conhecimento humano, todos aqueles em que, de algum modo, ideias ou pensamentos possam ser representados por imagens relacionais dispostas no espaço: desenhos, fotografias, ícones, palavras...

Quase constelação!

A cartografia, contemporaneamente, tornou-se, mais do que tudo, forma de pensamento. Ou, o próprio pensamento teria reencontrado a sua organicidade – menos racional e linear e mais sensorial e diagramático.

Como um mosaico arqueológico, um delta de rio, as ramificações de uma árvore, uma foto geracional de família, os sonhos...

Cartografias do contemporâneo, em múltiplas expressões é o tema do debate aqui proposto, ou seja, a busca por entender representações e caminhos, ou seja, os mapas, que permeiam o pensamento humano nas mais diferentes áreas do conhecimento. Artes, Comunicação, Educação, História, Antropologia, e mesmo as ciências exatas, ou biológicas traçam mapas para representar seus saberes e revelar os espaços em que se ocultam, para iluminar e trazer existência a esses lugares escondidos em dimensões simbólicas. Ao se concordar com Adélia Prado, esses lugares se consolidam plenos de existência, não por ocuparem um espaço físico, mas pela cartografia criada nos discursos, nos debates, na mente de cada um. O imaginado torna-se palpável.

Bem-vindos à vasta dimensão das cartografias. Mas antes uma advertência: para adentrar esses espaços e descobrir seus mistérios, há de se criar os mapas imaginá-los e preenchê-los de existências.

*Arnaldo Lorençato
Patricio Dugnani
Marcos Rizolli*

APRESENTAÇÃO

Cartografias do contemporâneo: múltiplas expressões permitem ampliar as discussões e análises de pesquisadores de diferentes Instituições nacionais e Internacionais, vinculados aos Grupos de Pesquisa dos diferentes Programas de Pós-Graduação e dos vários cursos de Graduação.

Por isso, se o termo cartografias remete, em um primeiro momento, às representações e demarcações territoriais em que se projetam os mapas como importante instrumento para a delimitação e análise do espaço geográfico e, ainda que um mapa esteja destinado a cumprir sua função de determinar lugares, identificar fenômenos e facilitar a compreensão dos usuários, o termo também evoca outras possibilidades e liberdades interpretativas no uso da expressão. Expandido para tratar de formulações metodológicas para as ciências humanas e ainda, mapa podem ser uma designação utilizada como referência para expressão de ideias relacionadas às múltiplas cognições do imaginário capazes de cartografar qualquer objeto investigativo.

Nesse sentido, a coletânea que chega ao público reúne textos de pesquisadores que foram originalmente apresentados no VI Congresso Internacional de Linguagem, Identidade e Sociedade: Estudos sobre as Mídias (CLISEM) no ano de 2021.

O livro está dividido em duas partes. A Parte I – Expressões Sensíveis, apresenta a elaboração de conhecimento crítico-criativo nos campos das Artes e das Comunicações. A Parte II – Expressões rizomáticas -, acolhe textos que enfatizam questões contemporâneas e que se configuram nas e pelas linguagens poéticas (verbais e não verbais) e midiáticas, constituindo outros enredamentos culturais, sociais e históricos.

A coletânea reúne a produção textual de autores que apresentaram suas pesquisas no IV Congresso de Linguagem, Identidade, Sociedade: estudos sobre mídias - Grupo de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A proposta apresentada em *Cartografias do Contemporâneo: múltiplas expressões* evidencia as características históricas e socioculturais de produção dos diferentes discursos, os quais se abrem para novos territórios como o educativo, o jornalístico, o religioso, o publicitário, o midiático, as linguagens artísticas, dentre outros campos e contextos em que se operam as linguagens e o fenômeno comunicativo.

Desejamos uma boa leitura!
Os organizadores.

PARTE I

EXPRESSÕES SENSÍVEIS

ACRONON: CARTOGRAFIAS DO CONTEMPORÂNEO

REJANE DO NASCIMENTO TOFOLI (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE – UPM)¹

Introdução

O século XX foi marcado por grandes transformações nas mais diversas áreas. Uma das causas dessas grandes transformações foi a proposição da Teoria Geral da Relatividade por Albert Einstein onde conceitos solidificados através dos séculos foram suplantados pelas novas propostas relativas ao tempo e espaço.

Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão radicado no Brasil era também um grande intelectual e não permitia que conceitos relevantes numa época de tantas efervescências passassem por ele despercebidos, buscando sempre fontes legítimas de conhecimento e informação para sua direção de vida e obra.

Foi a partir dos grandes filósofos, pensadores e cientistas como os físicos Albert Einstein e John Archibald Wheeler que Koellreutter buscou fundamentos para suas atividades como compositor e pedagogo.

A partir da nova perspectiva proposta por Einstein em relação ao tempo (de forma bastante simplificada, o tempo é relativo, pois a simultaneidade ou assincronicidade dos eventos ocorridos dependem do observador) e sendo a música uma arte temporal, Koellreutter integra os novos conceitos à sua obra. O tempo agora é a quarta dimensão do espaço e gradualmente deixa de ser um fator físico para se tornar uma forma de percepção.

Koellreutter também se apropria dos conceitos de John Wheeler sobre as influências da conscientização bem como do papel do ser humano não apenas como intérprete da realidade, mas como participante ativo da mesma.

Sendo assim, sua obra Acronon, pode ser considerada como a materialização de seus conceitos filosóficos, científicos, musicais e estéticos.

O autor

O nome de Hans-Joachim Koellreutter está associado às suas várias realizações ao longo de sua existência. Seja como um exímio flautista, como um influente intelectual, ou como excelente pedagogo, ou ainda como um compositor inovador, a certeza é de que sempre deixou muitas marcas em cada lugar por onde passou.

“Koellreutter mostrou-se como um indivíduo pouco comum, cujas peculiaridades e minúcias das suas experiências de vida se misturaram com atividades e influências que exerceu no movimento artístico-musical do país, podendo indicar nexos que as perspectivas históricas contemporâneas têm se proposto a investigar.”
(TOURINHO, 1999)

Nasceu em Freiburg, Alemanha em 02 de setembro de 1915. No período de 1934 a 1936, estudou composição em Berlim e flauta em Genebra. Entre seus professores estão Paul Hindemith, com o qual fez um curso de extensão, Gustav Scheck e Marcel Moise com

¹ Rejane do Nascimento Tofoli é pianista, compositora e arranjadora. Mestranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie no Programa de Educação, Arte e História da Cultura. E-mail: rejane@tofoli.com

os quais estudou flauta e o renomado regente Hermann Scherchen, o qual Koellreutter responsabilizou por introduzi-lo à Música Nova.

Denunciado pela madrasta à Gestapo pelo fato de estar noivo de uma jovem meio-judia, saiu da Europa e escolheu fixar-se no Brasil, aqui chegando em 1937, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, na época de Getúlio Vargas e do Estado Novo. Naturalizou-se brasileiro em 1948.

Em 1938, criou com Egídio de Castro e Silva o movimento *Música Viva* (termo originalmente utilizado por Hermann Scherchen). A intenção do movimento era divulgar e difundir música de todas as épocas, música desconhecida e inclusive a música contemporânea. Também enfocava a Educação Musical no sentido da formação de profissionais bem como à criação, ou seja, à área de composição musical.

Ao lado das apresentações públicas, transmissões radiofônicas, entre outros, foi criada uma revista com o mesmo nome, onde cada um dos exemplares oferecia em forma de suplemento, uma partitura de composição contemporânea, quase sempre de autor nacional.

Foi coisa romântica daquele tempo: criticávamos a vida cultural... não só a música, mas principalmente. [...] Tinha o folheto do Grupo. Saíram 12 ou 13, de dois em dois meses e nós pagávamos tudo. O presidente de honra era o Villa-Lobos e participava também o Egídio de Castro e Silva e vários músicos da Orquestra Sinfônica: o Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, Santino Parpinelli, Heitor Alimonda... Éramos todos músicos práticos - mudamos a orientação para dar ênfase à música de nosso tempo. Todos tornaram-se compositores (KOELLREUTTER apud TOURINHO, 1999: 220).

O movimento criado a princípio no Rio de Janeiro, foi criado também na cidade de São Paulo em meados de 1944. Após 1947, houve uma grande atuação junto ao Museu de Arte de São Paulo, realizando-se uma série de cursos, conferências e “Concertos Música Viva”, que se estenderam até o ano de 1951.

Ainda sobre o movimento de Música Viva, KATER (1992) cita que podem ser identificadas três fases com momentos ideológicos relativamente distintos, porém, essas diferentes fases não descaracterizam os propósitos educacionais e formadores que impulsionaram o movimento, bem como suas inúmeras atividades.

Foram também redigidos dois documentos importantes assinados pelos participantes do grupo, sendo o primeiro deles o “Manifesto 1944” e o segundo o “Manifesto 1946” ou “Declaração de Princípios”, onde é possível encontrar as referências oficiais do movimento.

As últimas palavras do “Manifesto 1944” que expressam concisamente os ideais do Grupo encontram-se a seguir:

Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos!
Assim, o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (MANIFESTO, 1944)

Destacam-se abaixo alguns trechos do “Manifesto 1946”, onde é possível identificar os pensamentos que norteavam seus participantes:

Música é movimento. Música é vida.
“Música Viva” compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.
“Música Viva”, baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

[...] “Música Viva” adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

[...] “Música Viva” acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

KATER aponta no documento acima citado o grau de complexidade com que é tratado o fato musical, mediante os enfoques estético, social e econômico, refletindo, “antes de uma coerência propriamente, um mosaico de flashes intensos de consciência.”

Após ter trabalhado intensamente em várias regiões do país, em 1962 vai para Berlim como artista residente em virtude de ter sido premiado pela Fundação Ford pelos 25 anos de serviços prestados ao Brasil. Nesse período, foi convidado pelo Instituto Goethe a organizar sua área de programações internacionais, o que o levou à Índia em 1965 onde além de diretor do Instituto manteve em paralelo sua atividade como professor fundando uma Escola de Música em Nova Délhi da qual se tornou diretor.

Ainda na mesma função dentro do Instituto Goethe, se transfere para Tóquio, no Japão, em 1970 atuando também como professor e regente. Retornou ao Brasil em 1975 para exercer a direção do Instituto Goethe no Rio de Janeiro permanecendo no cargo até 1981.

Sua experiência na Índia e no Japão tiveram uma forte influência em sua estética e visão de mundo como enfatiza GANDELMAN.

Ao confrontar valores estéticos e éticos das culturas ocidental e oriental – Koellreutter enfatiza a complementaridade (e não a excludência) como fator de enriquecimento cultural e harmonização entre os homens – ambos discutem suas apreensões e esperanças quanto ao futuro da humanidade. (GANDELMAN, 1984)

Em maio de 1983 foi empossado diretor do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, em Tatuí (SP), instituição de grande relevância no ensino musical do país até a atualidade.

Koellreutter recebeu diversas premiações durante sua vida. Foi também recebido como membro honorário da Academia Brasileira de Música no ano 2000.

Infelizmente em 1998, foi diagnosticado com o mal de Alzheimer. Veio a falecer em 13 de setembro de 2005 aos 90 anos de idade após uma parada cardíaca.

Destacam-se entre suas realizações a criação e direção do movimento *Música Viva*, introduzindo a música atonal-dodecafônica no Brasil (considerada então a música nova de sua época), a mentoria de uma escola de composição de Música Nova, a instauração da “Segunda Fase da Modernidade Musical Brasileira”, a idealização e direção do primeiro programa radiofônico especialmente dedicado à música no Brasil (programa “Música Viva”, PRA-2, Rádio Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro), a fundação de várias importantes escolas, entre elas a Escola Livre de Música de São Paulo e a Escola de Música da Bahia (que se transformou após na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA), e a introdução dos Cursos de Férias no Brasil (Teresópolis/RJ, Janeiro de 1950).

Como professor, deixou também um imenso legado de renomados compositores e educadores musicais representantes do cenário musical nacional de várias décadas e gerações: Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Katunda (que constituíram o grupo de compositores “Música Viva”), Roberto Schnorrenberg, Damiano Cozzella, Benito Juarez, Esther Scliar, Tom Jobim, Tom Zé, Isaac Karabtchevsky, Gaia, Moacir Santos,

Severino Araújo, Tim Rescala, Tato Taborda, Sérgio Villafranca, Teca Alencar, Chico Mello, Regina Porto, Rogério Vasconcelos, Rubner de Abreu, Nelson Salomé, Emanuel Pimenta, Antônio Carlos Cunha, entre outros.

Vale ainda destacar que Koellreutter tinha como princípio respeitar a individualidade de seus alunos de composição, procurando incentivá-los na busca de suas próprias formas de criação, sem impor sua estética composicional.

Em relação ao seu trabalho como compositor, estima-se que tenha composto 77 obras aproximadamente. É importante frisar que como compositor, foi o responsável por introduzir a técnica composicional do serialismo dodecafônico no Brasil, além de ser o criador da escrita planimétrica, a qual será abordada no presente artigo por tratar-se de uma inovadora cartografia da vanguarda musical brasileira.

Saloméa Gandelman, tradutora e organizadora do livro *À Procura de um Mundo sem “vis-à-vis”: Reflexões Estéticas em torno das Artes Oriental e Ocidental*, o qual aborda a visão estética do compositor por meio de 12 cartas trocadas no período de 1974 a 1976 com o também intelectual Satoshi Tanaka (Japão), comenta:

Da apreciação crítica de um dos trabalhos de Cláudio Santoro, quando seu aluno, no qual uma nova ordem gramatical já despontava, resultou a introdução do serialismo no Brasil. O próprio Koellreutter, até então escrevendo dentro de uma linguagem tonal, em decorrência de sua atividade didática, começou a explorar a técnica dodecafônica, embora sem rigor pois, segundo sua maneira de entender, ‘ortodoxia é antiartística e incompatível com a vanguarda’. (GANDELMAN, 1984: 9)

Gandelman (1984, p. 8) também faz menção ao compositor argentino Juan Carlos Paz, que identifica os procedimentos estéticos de Koellreutter alinhados em parte com o expressionismo centro-europeu. Koellreutter enquanto compositor se identifica caminhando na direção austríaca da escola vienense de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern.

É impossível separar todas suas realizações, seja como pedagogo, seja como compositor, de suas crenças. Nas palavras do próprio Koellreutter, é possível identificar seu senso de missão:

Minha função na sociedade em que atuo é a conscientização por meio da minha arte - daquilo que faço - e também por meio da pedagogia - do que faço como pedagogo; comunicar as grandes ideias do século XX, em todas as áreas: nas ciências, nas artes, na filosofia e assim por diante”. (KOELLREUTTER, apud TOURINHO, 1999: 212)

Pode-se afirmar que Koellreutter alcançou seu objetivo de atuar positivamente na sociedade. Sua presença foi um importante marco na música brasileira, tanto no sentido de trazer ideias inovadoras para a arte da composição tanto quanto para a área da pedagogia musical. Sua forma de ver e vivenciar o mundo influenciou centenas de músicos e educadores deixando um grande legado artístico e filosófico.

Eu defino qual é a função da arte: uma atividade que supõe a criação de sensações, emoções e estados de espírito, em geral de caráter estético, assim como processos temporais conscientes que proporcionam ao ser humano o conhecimento e a vivência do mundo externo. (KOELLREUTTER, apud TOURINHO, 1999: 211)

Um ano após seu falecimento, Margarita Schack, viúva de Hans-Joachim Koellreutter, doou à Universidade de São João del-Rei - MG (UFSJ) os pertences, livros e partituras do compositor formando o acervo que deu surgimento à Fundação Koellreutter. O objetivo da

Fundação tem sido manter a memória e o acesso à produção intelectual e artística do compositor e educador ao mesmo tempo em que promove diversas atividades de desenvolvimento da pesquisa, ensino e cultura.

A obra

Formações Instrumentais, Gravações e Estrutura

A composição musical *Acronon*, considerada pelo compositor como um ensaio estético-pedagógico resultado de suas atividades como professor, foi composta em 1978-79.

Concebida primeiramente para piano e orquestra, foi dedicada ao pianista brasileiro Caio Pagano e apresentada pela primeira vez na III Bienal de Música Contemporânea, no Rio de Janeiro em 1979.

Acronon foi gravada por três vezes, com diferentes formações musicais a saber:

1) Realizada pela Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Ao piano, encontrava-se Caio Pagano e na regência H.J. Koellreutter. Na época, a gravação foi feita para um LP intitulado “H.J. Koellreutter”, em 1983.

2) Para a segunda gravação, Koellreutter fez uma redução orquestral da obra para piano e conjunto de câmara com 8 instrumentos. Ao piano, encontrava-se Nélio Tânios Porto e na regência H.J. Koellreutter. Esta segunda gravação fez parte de um CD em homenagem aos 80 anos do compositor intitulado “Koellreutter Plural”, em 1995.

3) A terceira gravação, realizada no ano 2000, foi feita a partir de uma transcrição do compositor Sérgio Villafranca com duas versões: uma para 2 pianos e flauta e outra para piano, duas flautas, tambura (instrumento indiano) e kalimba (instrumento de origem africana). PORTO (2012) considera que esta gravação é um excelente exemplo do papel do intérprete como músico-improvisador, coautor, co-compositor e cocriador da obra original, sendo uma das propostas de Koellreutter para esta obra.

Quanto à sua estrutura musical, a obra possui forma ternária.

Em seu 1º. Movimento, o pianista faz um monólogo acompanhado ou ‘comentado’ (como se refere o compositor) pelo instrumento de percussão denominado tam-tam, um tipo de tambor.

No 2º. Movimento, esse diálogo passa a ser entre o pianista e a orquestra. Ao chegar o 3º. Movimento, o diálogo se dará entre o pianista e instrumentos solistas.

Ao longo da peça, planos de grande consistência sonora, ou seja, de grande densidade se revezam com planos de menor densidade.

De acordo com o compositor, a composição renega as proporções harmônicas da música tradicional. É assimétrica, com estrutura serial, mas seus princípios são de uma estética relativista da imprecisão que delega ao intérprete um alto grau de liberdade. Os princípios estéticos aqui mencionados serão abordados mais à frente.

Uma das mais impressionantes inovações do compositor surgem no 2º. e 3º. Movimentos. Trata-se de uma esfera de acrílico transparente, com 18 estruturas sonoras em forma geométricas desenhadas em três cores diferentes: preto, verde e vermelho, podendo ser consideradas como gestalten sonoras. Esses gráficos foram construídos a partir de uma composição planimétrica. A proposta é que o pianista faça escolhas entre esses

gráficos e execute-os com total liberdade.

A escrita planimétrica tendo sua culminância na construção da esfera transparente extrapola a escrita do pentagrama musical tradicional que tem sido utilizado como a cartografia sonora praticamente de forma universal desde a Idade Média.

É sobre a esfera transparente, parte central da composição Acronon que discorreremos logo mais. Antes, porém, faz-se necessário mencionar alguns aspectos importantes para melhor compreensão da composição em sua totalidade.

Considerações sobre os documentos do processo de criação da obra

É possível afirmar que os documentos elaborados no decorrer do processo composicional de Acronon bem como os posteriores a ele, além de deixarem seus registros do processo criativo também tiveram um papel cartográfico relevante e intencional oferecendo uma orientação muito bem elaborada sobre o conceito que norteou a criação bem como a descrição e elucidação dos elementos de sua construção.

Os diversos tipos de documentos encontrados em Acronon são identificados por PORTO (2012) como pode ser observado a seguir:

1. Anotações em folhas, ora em papel milimetrado, ora em papel com a pauta musical;
2. Textos sobre a obra como acompanhamento metalinguístico do processo de criação;
3. Rascunhos do piano referente à esfera e dos documentos da orquestra;
4. Estudos das formas geométricas desenhadas em papel milimetrado referentes à esfera;
5. Esboços com registros visuais, verbais e sonoros onde podem ser observados vários sistemas semióticos no mesmo documento;
6. Projetos sonoros: são desenhos que contêm índices que delineiam o percurso criativo de um esboço a outro;
7. Roteiros sonoros que contêm fortes marcas pessoais do artista, considerados signos indiciais que dão caráter de unicidade à obra;
8. Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos

Os documentos acima mencionados, apresentam forte evidência da intenção do compositor em esclarecer a filosofia que o levou à construção desta composição musical e também é claramente perceptível o desejo do mesmo em orientar o pensamento tanto de seus alunos de composição quanto dos estudantes de outras áreas musicais.

Concepção Filosófica da Obra

“Acronon – Medida ou Vivência” é um texto escrito por Koellreutter em 1987 na cidade de Tiradentes – MG onde discorre sobre várias questões filosóficas tendo por objetivo elucidar conceitos importantes a respeito da obra e suas relevantes considerações reflexivas.

Na verdade, é difícil separar sua obra de seus conceitos filosóficos pois a reflexão profunda acerca de diversos conceitos em diversas áreas sempre fez parte tanto de seu trabalho quanto de sua vida, podendo-se afirmar que o compositor era também um grande pensador.

O texto é iniciado com a seguinte abordagem:

A maneira como o homem vive o mundo, experimenta o mundo, imagina e vê o mundo, depende da estrutura e do nível de consciência de cada um. Se entende aqui por consciência a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu que o apreende. O meu conceito de consciência não se refere à consciência como conhecimento formal, nem como mero conhecimento ou qualquer processo de pensamento, mas sim, a uma forma de inter-relacionamento constante, o conceito refere-se, portanto, a um ato criativo de integração (KOELLREUTTER, 1987: 1).

Após a introdução citada acima, o autor passa a refletir sobre como o homem se relaciona com os conceitos de espaço e tempo e tece considerações a respeito da mudança de uma visão tridimensional do mundo onde o tempo e espaço são conceitos absolutos para referir-se ao novo conceito de tempo. É a partir dessa nova visão a respeito do tempo que Koellreutter fundamenta os conceitos de Acronon.

Desde que Einstein, em 1907, aboliu, junto com o espaço absoluto, o conceito do tempo absoluto, isto é, o conceito de um fluxo constante, invariável e inexorável, que fluía desde o passado infinito ou futuro infinito, o tempo deixou de ser um fator de ordem físico-material para tornar-se uma forma de percepção (KOELLREUTTER, 1987: 2).

Observa-se, portanto, que a idealização filosófica-científica da obra é um dos pilares principais do processo desta composição musical e o autor não se furta a dar as explicações necessárias a fim de clarificar os importantes conceitos sobre os quais se balizam sua obra. Essas explicações são responsáveis por nortear e orientar a performance e o modo de pensar e sentir do intérprete.

De acordo com o compositor, partícula “A” do termo Acronon não significa negação, mas sim transcendência, especificamente à transcendência do tempo imposto, medido, determinado, o que influenciará diretamente na forma em que os músicos interpretarão a obra, pois o conceito é que seja executado no tempo vivencial de cada um, ou seja, no tempo de cada intérprete, dando total liberdade e inúmeras possibilidades criativas. As considerações abaixo irão clarificar o termo.

O conceito de tempo na obra em questão, de acordo com Nélio Tânios Porto (2012: 172), o segundo pianista a gravar a obra, cria o termo Acronon, que deriva da palavra “acrônico”, de origem grega, referindo-se à acronia, aplicada à ideia de algo que se realiza em seu tempo próprio, que não tem tempo, eterno. O sentido do termo relaciona-se ainda com um conceito de tempo de categoria qualitativa que se realiza fora do tempo racionalmente medido. É sobre essa abordagem em relação ao tempo qualitativo que Koellreutter discorre em suas considerações bem como na essência de sua obra.

Acronon significa ser independente, livre de tempo medido, do tempo do relógio, do metrônomo e, portanto, em termos musicais, da métrica racional, da duração definida e determinada do compasso. Acronon é uma tentativa de realizar música que ocorra no âmbito de um tempo qualitativo (tempo como forma de percepção!), pela ausência de referenciais fixos, pela relatividade das ocorrências musicais e pela trocabilidade - em princípio - dos signos musicais. Acronon, não é um processo real, uma sucessão efetiva de sons que o intérprete se limita a registrar, mas sim a vivência que resulta da relação de um determinado estado emocional com as diversas ocorrências musicais (KOELLREUTER, 1983).

Após as considerações acima, concluiremos com uma frase do compositor proferida em uma de suas entrevistas onde encontra-se a síntese de sua ideia sobre este conceito: Acronon, “é um tempo diferente que depende da emoção das pessoas”.

Do Pentagrama à Planimetria

A cartografia musical tradicional tem seus registros fixados na Pauta ou Pentagrama, um conjunto de cinco linhas e quatro espaços onde os signos são apontados de acordo com as propriedades do som, a saber: altura, duração, intensidade, timbre e densidade. Esta forma de escrita teve sua origem com o monge italiano Guido D’Arezzo na Idade Média e tem sido utilizada até a atualidade.

Em Acronon, Koellreutter se utiliza da escrita na pauta musical, porém sente a necessidade de utilizar um tipo de cartografia adicional para que suas ideias a respeito da forma de lidar com o tempo (através da vivência e não de forma métrica), da liberdade do intérprete, da cocriação possam ser identificadas de forma mais adequada.

Para atingir esse objetivo, o compositor se vale da *Planimetria*, técnica composicional por ele criada (PORTO, 2012) para a expressão de seus pensamentos musicais que esteticamente se encontram no vocabulário musical do século XX.

Koellreutter afirma que a obra musical é um organismo cujos elementos constitutivos são todos de ordem temporal e prescindem da relação com o mundo extramusical (Koellreutter, 1987: 5).

PORTO identifica pontos de tradução intersemiótica, como por exemplo, de planos sonoros até a escrita musical na partitura, ou seja, do visual ao sonoro.

Há uma tradução intersemiótica ao longo da construção de Acronon, dos esboços da esfera até a feitura da mesma. Passa-se de um sistema semiótico a outro, num processo de tradução intersignica. [...] As estruturas sonoras transformam-se em uma matéria, diferente, manipulada pelo artista, mudando o significado dos próprios signos. (PORTO, 2012: 185)

Na técnica de composição planimétrica, a estrutura sonora é primeiramente organizada em folha milimétrica e não de forma convencional através da pauta de forma tradicional.

A definição da composição planimétrica é dada pelo próprio compositor como descrita abaixo:

[...] uma maneira específica de ordenar música estruturalista, em que unidades estruturais ou gestaltes substituem melodia, harmonia, tempos fortes e fracos, temas e desenvolvimento. É a realização de um plano temporal (fundo), tomado isoladamente ou em relação a outros, pelo levantamento de ocorrências sonoras e musicais.

Koellreutter nomeou a técnica por Wu-li, palavras chinesas que significam estruturas de energia orgânica. Traduzidas para a linguagem musical significariam a estruturação planimétrica.

O compositor considera ainda esta forma de compor como *música experimental*, porque nela, “o experimentar é o centro da atuação artística. Não é uma obra musical. É um ensaio. É um termo médio entre música concertante e música improvisada.”

Especificamente na composição Acronon, o compositor além de extrapolar a pauta musical através da utilização da planimetria, também transferiu os 18 gráficos para ela

elaborados (em três cores diferentes: preto, verde e vermelho) para uma esfera acrílica transparente, fazendo com que todos os gráficos possam ser vistos ao mesmo tempo.

Da Execução da Esfera Acronon

Serão tecidos comentários a seguir especificamente relacionados com a esfera Ácronon, que como já citado anteriormente, é introduzida no 2º. e 3º. movimentos da composição.

Vale acrescentar que Ácronon é considerada uma obra aberta. Sempre será diferente pois as possibilidades de execução do intérprete são inúmeras. Sérgio Villafranca (2021), pianista e arranjador participante da 3ª. gravação da obra, observa que a partir da leitura dos gráficos na esfera, é possível para o intérprete escolher entre determinar as sequências que serão executadas, improvisar as sequências ou ainda selecionar as partes que serão executadas intercalando as partes improvisadas com as partes que serão previamente determinadas.

A leitura dos gráficos será interpretada de acordo com os signos pré-estabelecidos pelo compositor.

Para uma melhor compreensão, é importante salientar que serão encontradas nos gráficos três tipos de figuras geométricas (círculo, triângulo e quadrado) que podem estar em três tamanhos diferentes (pequeno, médio e grande), e serão encontradas também três cores diferentes que mudam a cada estrutura gráfica (preto, verde e vermelho).

Encontra-se abaixo a explanação de Sérgio Villafranca (2021) a respeito da interpretação dos signos de acordo com os seguintes parâmetros:

1. Para DURAÇÃO: são utilizadas as figuras geométricas do círculo, triângulo e quadrado representando respectivamente os sons curtos, médios e longos;
2. Para INTENSIDADE: são utilizadas as figuras geométricas do círculo, triângulo e quadrado com diferentes tamanhos representando sons de intensidade suave no tamanho menor, sons de intensidade mais forte no tamanho maior e sons de intensidade média para as figuras de tamanho médio.
3. Para ANDAMENTO: para representar o andamento, são utilizadas as cores preta, verde e vermelha para os andamentos lento, moderado e rápido respectivamente.
4. Para DENSIDADE: cada figura geométrica corresponde a um evento sonoro. Sendo assim, se forem encontrados um grupo de 6 figuras, serão tocados 6 sons simultâneos, se for encontrado somente uma figura, será tocado apenas um som e assim sucessivamente.
5. Para ALTURA: considera-se a posição do gráfico. A parte de baixo corresponde aos sons graves e a parte de cima aos sons agudos. O desenho do gráfico estabelece o caminho entre grave-agudo e vice-versa, porém, não existe uma altura definida. As notas escolhidas podem estar na estrutura da música tonal, modal, mesclar entre essas estruturas entre outras possibilidades.

Vale ainda mencionar que as figuras geométricas são ligadas por linhas que podem tanto representar som ou silêncio, ficando também a critério do intérprete.

Da Diafaneidade da Esfera Acrílica

Ao lado do fato inovador do uso da técnica planimétrica, a presença da esfera transparente Acronon é no mínimo surpreendente, uma cartografia musical única.

Construída com muito critério e conhecimento técnico, apresenta também todo um conceito filosófico que foi cuidadosamente inserido na materialização do projeto.

Na verdade, a intenção do compositor era representar o mundo e para Koellreutter, “o mundo é transparente”.

Sendo assim, a transparência, da esfera, sua diafaneidade, tem um importante significado, significado esse a ser vivenciado pelo intérprete.

Primeiramente, a transparência da esfera permite que se observe todos os gráficos sonoros simultaneamente, oferecendo a possibilidade de se estar sempre no momento presente, diferentemente do conceito da pauta musical tradicional, onde se encontram passado e futuro.

A transparência também oferece ao intérprete a possibilidade de transitar por diversos caminhos: pode-se executar o gráfico que está à frente, ou ao fundo, ou simultaneamente, bem como olhar a esfera por diferentes ângulos e fazer a seleção dos gráficos a partir da posição escolhida. A execução irá depender inteiramente do olhar do intérprete, enfatizando seu papel de coautor da composição musical.

Um outro fator relevante sobre a transparência é que no sentido filosófico de acordo com o compositor:

Espaço, sistemas e organismos que sofreram a influência do acronon, tornaram-se transparentes, diáfanos, por assim dizer, porque deixaram de ser tridimensionais, transformando-se em sistemas e organismos quadridimensionais. O mundo quadridimensional do acronon aloja a totalidade de todas as potencialidades, uma afirmação aliás, que demonstra que o mundo quadridimensional é inconcebível a quem vive no mundo da tradição porque o conceito “todas as potencialidades” ultrapassa a nossa capacidade de compreensão. O que é potencial, é intensidade latente, portanto qualidade de experiência, percepção e vivência. Falando em termos de arte, diria, que somente o acronon como conceito qualitativo é apropriado para levar o apreciador àquela profundidade não-espacial que permite conceber e sentir o mundo como um todo, e que deveria ser a essência de todo pensamento estético de nossa época (Koellreutter, 1987: 7).

Considerações Finais

Acronon é uma cartografia de vanguarda e pode ser considerada um marco na história da música erudita brasileira do século XX.

Koellreutter elaborou documentos diversificados de forma extremamente criteriosa, onde foi possível registrar não somente suas ideias para essa obra específica, mas seus relevantes conceitos sobre a música e mesmo sobre a arte contemporânea.

A criação da esfera diáfana, transparente é a prova material da nova linguagem criada pelo compositor para codificar a quarta dimensão: o tempo.

Ao lado dos objetivos didáticos para com a obra, caminha principalmente a realização musical de ideias estéticas muito bem conduzidas e construídas por esse grande compositor e pedagogo musical. Sendo de origem alemã, deixou suas pegadas solidificadas em solo brasileiro com a grande contribuição dada tanto na formação de vários compositores e músicos de renome do país, como também na disseminação da Música Nova.

Referências

- FUNDAÇÃO KOELLREUTTER. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/>. Acesso em: 12 março 2021.
- GANDELMAN, Saloméa., coord. **À Procura de um Mundo sem “Vis-à-vis”: Reflexões Estéticas em Torno das Artes Oriental e Ocidental**. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- INSTITUTO DO PIANO BRASILEIRO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GG-jlYfKeBo>. Acesso em: 22 julho 2021.
- KATER, Carlos. **Aspectos Educacionais do Movimento Música Viva**. Revista ABEM: v. 1, n.º. 1, 1992.
- KOELLREUTTER, H.J. **Wu-li: Um Ensaio de Música Experimental**. Revista Estudos Avançados. v. 4, n.º. 10, p. 203-208.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. **Koellreutter: As Revoluções Musicais de um Mestre Zen**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.
- PORTO, Nélio Tânios. **O processo de criação de Acronon e H.J. Koellreutter**. Revista Manuscrita: Revista de Crítica Genética no. 12, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume, 1998.
- TOURINHO, Irene Maria Fernandez Silva. **Encontros com Koellreutter: sobre suas Histórias e seus Mundos**. Estudos Avançados: São Paulo, v. 13, n.º 35, 1999.

A CRIANÇA SURDA: PROCESSO CRIATIVO EM ARTE E SUA RELAÇÃO COM A APRENDIZAGEM DA LIBRAS

HENRIQUE SILVA CONCEIÇÃO¹

Introdução

Ao levarmos em consideração os estudos sobre processo criativo, o uso da arte na educação de crianças surdas e a aprendizagem da língua brasileira de sinais (LIBRAS) como primeira língua nas escolas bilíngues, é bastante pertinente fazer um elo entre esses assuntos. A criatividade está ligada ao procurar novas ligações nas diversas experiências vividas e para que isso possa ser concretizado é necessário ter um espaço criativo e criadores (OSTROWER, 2010). Segundo a pesquisadora Fayga Ostrower, a escola pode ser este local nos quais podemos ter uma ampliação da criatividade, uma compreensão acerca dos conhecimentos e métodos e principalmente a possibilidade de transformá-los por meio da consolidação dos saberes.

Nas escolas bilíngues ainda há uma certa defasagem na comunicação entre professores e crianças surdas. O processo criativo em arte e seus conceitos intrínsecos podem auxiliar no processo de ensino-aprendizagem de forma que possa minimizar estas “distâncias” nas salas de aula e promover o crescimento, desenvolvimento e formas de expressão para as crianças.

Neste intuito surge a presente pesquisa para investigar estes processos criativos e relacioná-los às crianças surdas, seu aprendizado, as formas como elas compreendem o mundo e absorvem os conhecimentos dos professores em sala de aula. A questão principal é pesquisar de que forma o desenvolvimento da criatividade da criança surda, no âmbito da Arte, pode auxiliar no seu processo de alfabetização nas escolas.

Entre os principais objetivos estão: observar como a criança surda compreende arte e com base nesse conhecimento começa desenvolver suas próprias criações; investigar a comunicação entre professores, alunos ouvintes e alunos surdos, tanto com LIBRAS quanto pelos trabalhos artísticos e identificar semelhanças entre estas duas formas; aprimorar os planos de ensino e promover novas práticas nas salas de aula.

Método e Referencial Teórico

O tipo de pesquisa a ser utilizado será a quali-quantitativa, a qual exige da parte qualitativa uma interpretação do subjetivo (percepções, sensações, opiniões) e da parte quantitativa é feita por meio da validação de hipóteses, observação e entrevistas.

No que tange as principais contribuições dos teóricos temos: o livro **Criatividade e Processos de Criação** da artista Fayga Ostrower (2010), nele a autora considera a criatividade com um potencial de todas as pessoas e nos mostra importantes informações acerca dos processos criativos como por exemplo: a imaginação e intuição, e de que forma estes influenciam na maturidade e crescimento dos seres humanos.

¹ Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura, <http://lattes.cnpq.br/1856392219059800>. E-mail: henrique.silvaa@gmail.com

O livro *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*, do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1996) também é muito importante na construção da análise sobre o processo criativo, o *flow* de ideias em como este processo ocorre por camadas. Sobre os surdos, a professora Ronice Müller de Quadros (1997) descreve, em seu livro **Educação de surdos – A aquisição da linguagem**, os trabalhos com as crianças nas escolas, os aspectos sociais e culturais e o aprendizado da língua brasileira de sinais.

A Arte, Processo Criativo e Educação

A promoção da criatividade em sala de aula, ajuda o aluno a se desenvolver em aspectos: mentais, sociais e emocionais. A criação da arte ajuda as crianças na resolução de problemas e na análise destes de inúmeras maneiras. Os surdos fazem uso da LIBRAS como forma de comunicação e expressão de suas ideias. Segundo a professora Ronice Müller de Quadros (1997):

A voz dos surdos são as mãos e os corpos que pensam, sonham e expressam. As línguas de sinais envolvem movimentos que podem parecer sem sentido para muitos, mas que significam a possibilidade de organizar as ideias, estruturar o pensamento e manifestar o significado da vida para os surdos (QUADROS, 1997, p.119).

É neste contexto que o processo criativo pode auxiliar as crianças surdas em escolas bilíngues, além de promover o desenvolvimento da criança como indivíduo pensante, pode também ser mais uma forma de comunicação e expressão entre professores e alunos. Fayga Ostrower (2010) escreve que a imaginação promove o desenvolvimento das pessoas. Desta forma a arte e criatividade apoiam a educação neste período de aquisição da LIBRAS pelas crianças surdas.

A aprendizagem é feita em camadas, os conceitos são aprendidos e absorvidos pelas crianças que as transformam conforme suas vivências. O modelo sistêmico proposto pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1996) pode ser adaptado em sala de aula para facilitar exatamente a geração de ideias e assimilação dos conceitos nas aulas.

O Lúdico no Ensino da Libras

As atividades lúdicas a construção dos significados pelas crianças surdas, auxiliam nas tomadas de decisões, promovem o raciocínio, resolução de problemas, e também favorecem o desenvolvimento do potencial criativo. A educação visa preparar os alunos para atuar em sociedade, a busca dos seus sonhos, os auxilia a serem seres humanos ativos da nossa contemporaneidade.

Desta forma o lúdico entra como uma forma de recurso de aprendizagem, os jogos e brincadeiras instigam a criatividade das crianças da mesma maneira que contribuem para o desenvolvimento cognitivo e afetivo das crianças. Atividades voluntárias podem ser promovidas pelos jogos lúdicos, gera o envolvimento de todos, alunos e professores.

As escolas devem estar preparadas para atender os alunos surdos e promover o processo de inclusão nas salas de aula. Segundo Quadros (1997), a comunidade escolar e os professores precisam atuar em conjunto para que os educandos possam ser educados em sua língua nativa: a LIBRAS.

O lúdico favorece a comunicação da criança com ela mesma e também com o meio na qual estão inseridas. Dessa maneira contribui para o desenvolvimento do ser humano nos contextos, social, cultural e pessoal. É de muita importância o incentivo do uso do lúdico, jogos e brincadeiras no processo de ensino-aprendizagem.

A atividade lúdica é muito benéfica para a criança surda, o jogo tem papel muito importante no processo educativo, é com base nele que as crianças desafiam sua própria inteligência, tomam iniciativa, e a solução de problemas, também percebem como são feitas as atividades de cooperação com as outras crianças, desenvolve também. Segundo Vygotsky (2007):

No brincar, a criança sempre se comporta além do comportamento habitual de sua idade, além do seu comportamento diário; no brincar é como se ela fosse maior do que ela é na realidade. Como no foco de uma lente de aumento, o brincar contém todas as tendências do desenvolvimento sob forma condensada, sendo ele mesmo uma grande fonte de desenvolvimento. (VYGOTSKI, 2007, p.134).

O brincar deve ser feito de uma forma segura, de forma que os objetivos necessários sejam alcançados e auxiliem nas habilidades linguísticas, cognitivas e motoras. As atividades promovidas pelos professores permitem que os alunos aprendam de uma forma espontânea, alegre, como mencionado favorece a cooperação entre os alunos. Nelas as crianças consolidam seus próprios valores e opiniões sobre os ambientes que as cercam, além de promover o raciocínio rápido e a criatividade.

O âmbito educacional utiliza o potencial das brincadeiras, de forma que possam facilitar o processo de aprendizagem, tornam-se uma ferramenta pedagógica de muito valor. O brincar contribui para interiorização dos modelos sociais.

Nos dias atuais a educação dos surdos está relacionada com o bilinguismo, nas escolas bilíngues a LIBRAS é ensinada em conjunto com a língua portuguesa, com objetivo de formar os alunos tanto em uma língua quanto na outra. Como a LIBRAS é uma linguagem visual, o brincar, as atividades lúdicas contribuem para a aquisição da língua de sinais, tanto para alunos surdos quanto para alunos ouvintes. Vygotsky (1998) comenta que criança surda por meio do brincar, atua em uma esfera cognitiva que é dependente principalmente de suas motivações internas, o pensamento das crianças que era gerenciado por objetos externos passa a ser influenciado então pelas ideias.

Sobre as atividades lúdicas Ortiz (2005) afirma:

Deve-se estimular atividades lúdicas como meio pedagógico que, junto com outras atividades, como as artísticas e musicais, ajudam a enriquecer a personalidade criadora, necessária para enfrentar os desafios na vida. Para qualquer aprendizagem, tão importante como adquirir é sentir os conhecimentos. (ORTIZ, 2005, p. 10).

As brincadeiras e atividades lúdicas que promovam principalmente o uso do espaço visual é de muita importância no aprendizado das crianças surdas de forma que elas aprendam de uma forma natural a sua língua materna e também promovam seu desenvolvimento cognitivo em sala de aula.

Cultura Surda e a Arte Visual Motora

A arte visual motora pode auxiliar no processo de aquisição da língua de sinais devido ao fato que ela pode proporcionar uma sensibilização de forma única nas pessoas, por meio dela é possível expressar suas ideias e emoções: De acordo com Martins (2001):

Diferente de outras expressões culturais como a língua, a ciência ou a filosofia, a arte oferece uma experiência mais imediata e concreta. Sempre que nos defrontamos com uma obra de arte, seja ela música, pintura, escultura, teatro, ou qualquer outro tipo, estamos na presença de uma obra individual. Uma pessoa concreta diante de uma obra concreta e individual (MARTINS 2001, p. 45).

A cultura surda pode ser aprendida e principalmente compreendida por meio das mais diversas manifestações no âmbito da arte. Pode mostrar os modos de vida de um grupo, sua cultura, os seus valores, como estes indivíduos estão presentes na sociedade e de que forma seus direitos podem ser respeitados.

Os instrumentos como o teatro e a dança podem ser utilizados para ensinar as crianças surdas os aspectos e conceitos da língua de sinais, visto que são artes visuais-motoras, desde forma torna o aprendizado ainda mais dinâmico, e proporciona um significado muito mais intrínseco

para as crianças. Na arte visual motora a comunicação em língua de sinais é feita por meio das expressões corporais e estas práticas tornam o aprendizado muito mais agradável nas escolas.

O próprio ensino da arte tem como objetivo principal: a sensibilidade, a compreensão do que vem a ser o senso estético e desenvolvimento da criatividade, portanto podemos perceber como a arte é importante nas escolas e como seu ensino contribui de uma forma muito significativa na vida dos estudantes.

No âmbito da cultura surda encontramos elementos que fazem parte da vida dos indivíduos que se reconhecem como surdos, abordam aspectos relacionados às suas vidas e também sobre os diferentes grupos sociais envolvidos.

Estes são os principais elementos que constituem esta cultura: a visualidade; o linguístico ou seja a utilização da língua de sinais; a família; a comunidade surda que é composta por surdos e ouvintes; associações e organizações que favorecem na construção da sua identidade; as artes visuais que englobam o teatro surdo e as artes plásticas; Criações e transformações de materiais para utilização dos surdos. Ao aliarmos estes conceitos da cultura surda com atividades propostas pela arte visual motora podemos ter inúmeras possibilidades no ensino aprendizagem das crianças.

A arte contribui na expressão da identidade surda, desperta nos surdos a expressão artística, é importante também que os surdos tenham contato com a cultura surda e perceba que mesmo sendo surdo é possível desenvolver suas habilidades artísticas e promover a sua identidade por meio destas atividades artísticas. Segundo Caldas (2006):

Observar que os alunos surdos precisam de contato com a arte surda. Levar surdos ao contato com artistas surdos e com arte surda através de fotos, vídeos, pinturas, esculturas, teatro. Considerar que os olhos, as mãos, a expressão corporal e facial são sinais referenciais para os surdos. Despertar os surdos para a arte, a fim de que possam expressar sua identidade através da mesma. Ver a arte como forma de significação que produz certas características determinantes para a diferença e as construções históricas e culturais (CALDAS 2006, p. 42).

Um ponto importante também a ser observado é a relação entre os movimentos corporais presentes na dança ou no teatro e a própria língua de sinais, que para ser compreendida é necessário que os movimentos dos sinais sejam feitos da forma correta. Desta forma, sem que seja necessária a fala, o corpo promove esta comunicação, que se torna uma forma dinâmica de aprendizado nas aulas.

O professor deve sempre estar atento à aprendizagem de forma constante dos alunos, com a priorização da busca por novas criações e expressões artísticas. As artes visuais motoras podem ajudar tanto alunos surdos quanto ouvintes e no caso das crianças surdas estas podem ser seres humanos participantes do meio em que vivem ao contrário do só estarem inseridas nele.

A Criatividade em Arte

As aulas de arte têm o poder de proporcionar o desenvolvimento da capacidade intelectual e principalmente a criatividade nas crianças. Isso ajuda nos desafios e resoluções de eventuais problemas, traz um grande repertório cultural para os envolvidos e ainda aprimora o pensamento crítico e analítico e capacidades motoras. De acordo com a professora Ana Mae Barbosa (2007), grande parte das produções artísticas que são criadas, são feitas de forma coletiva e isto é muito importante para a aprendizagem das crianças, por meio da arte elas desenvolvem o raciocínio e expressam suas emoções e ideias.

O ensino das artes em geral contempla estas linguagens: artes visuais, teatro, dança e a música. Desta forma permitem que as crianças conheçam a manifestações culturais presentes na humanidade e também além de conhecê-las, as crianças também podem se expressar por meio destas mesmas linguagens.

A arte desenvolve a criatividade e permite que as crianças imitem o mundo ao seu redor, desta forma facilita a compreensão de como as coisas funcionam e de que forma estão organizadas. A criatividade no que diz respeito ao espaço escolar pode ser melhor explorada tanto nas áreas internas quanto externas da escola, isso potencializa o aprendizado. Oficinas também podem ser utilizadas e a criação de espaços lúdicos. Podem ser feitos também a promoção das mais variadas atividades artísticas, na dança, na música e um aspecto importante também é explorar a cidade como forma de aumentar ainda mais o potencial educativo.

O próprio desenvolvimento da criatividade tornou-se um objetivo educacional que influencia no planejamento de currículos, e gera diferentes questionamentos acerca do que vem a ser o pensamento criativo e de que forma podemos incentivar e promover o seu aprendizado. No processo de ensino a criatividade pode se manifestar em diversas áreas, sendo que mais constante naquelas que estão ligadas a criação artística.

As questões que envolvem o termo criatividade têm sido discutidas a bastante tempo, de maneira geral as principais considerações na área são feitas em termos sociais ou psicológicos e atualmente temos algumas tentativas de conceituação na área de ciências cognitivas. O conceito de criatividade também está relacionado com o domínio, talento ou até o conhecimento, que é adquirido por meio da educação, habilidades técnicas na área e as experiências vividas pelos indivíduos. De acordo com Fayga Ostrower (2010):

Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo.
Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado

em um contexto global. Nunca se trata de um fenômeno separado ou separável; é sempre questão de estruturas. Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nossa e com isso se reformula a realidade. (OSTROWER, 2010, p. 134).

O exercício da criatividade potencializa descobertas, atividades e inúmeras tarefas do cotidiano, busca soluções inovadoras e também serve como um incentivo à autorreflexão. Estas atividades proporcionam o desenvolvimento integral das crianças e abrem um leque de possibilidades no ensino nas escolas.

A Semelhanças entre o Processo Criativo e o Aprendizado da Língua Brasileira de Sinais

Ao fazermos uma análise sobre os conceitos do processo criativo podemos perceber semelhanças entre este e o aprendizado da LIBRAS. De acordo com Csikszentmihalyi (1996), os estudos acerca da realidade devem estar presentes não apenas no indivíduo mas também nos sistemas sociais.

... criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interação entre os pensamentos do indivíduo e o contexto sociocultural. Criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p. 23).

Neste sentido também encontramos na LIBRAS, além de uma língua, demonstra também a cultura surda que está inserida neste contexto social, ao ensinar língua de sinais nas escolas você também mostra é o dia a dia dos surdos, a comunidade surda, os direitos e deveres e sua relação com os ouvintes, é muito mais do que aprender uma língua é aprender uma cultura.

O processo criativo passa a ser resultado de um sistema social que julga este produto. Csikszentmihalyi (1996) propõe o modelo sistêmico que é composto pelo indivíduo (a experiência das pessoas e a bagagem genética), o domínio (cultura) e campo (sistema social). Esta estrutura vai determinar como funciona o processo de criação, entretanto segundo o autor as pessoas criativas não seguem rigidamente esta estrutura, mas adaptam de acordo com a ocasião.

Neste âmbito podemos também colocar o ensino da LIBRAS, o indivíduo vem a ser por exemplo os surdos e ouvintes com suas próprias experiências acerca dos mais diversos temas, o domínio vem a ser a cultura surda com toda as suas especificidades e o campo pode ser a escola, o bairro, a cidade, o meio ambiente nos quais as crianças estão inseridas, portanto com base neste modelo podemos estruturar o aprendizado da língua de sinais.

Segundo Csikszentmihalyi (1996) em vez de focarmos exclusivamente no indivíduo, podemos focar a atenção na comunidade porque esta possibilita a expressão da criatividade. Da mesma forma, para que a aprendizagem da LIBRAS seja feita de forma efetiva é necessário que a comunidade esteja envolvida com os surdos e respeite a sua cultura.

O processo criativo em camadas também é proposto pelo autor Csikszentmihalyi (1996), na qual a criação é feita uma camada de cada vez até chegar ao resultado pretendido. O ensino da língua brasileira de sinais também se dá da mesma forma. Nós aprendemos o alfabeto, as expressões e finalmente os diálogos que são utilizados no dia a dia,

então o mesmo método também é muito prático e didático para o ensino da LIBRAS.

Um conceito também importante do processo criativo é o trabalho em conjunto ou em equipe como é feito nas aulas de arte nas escolas, por exemplo. No aprendizado em LIBRAS é primordial que as crianças trabalhem em grupos de forma a aprimorar não só seu desenvolvimento pessoal e afetivo como também promover o respeito entre alunos surdos e ouvintes em salas de aula bilíngue. A questão principal é que os alunos surdos têm a mesma capacidade de aprendizado que os alunos ouvintes, o que difere um do outro é a forma como os conceitos são aprendidos e é isto que deve ser observado.

Nas aulas de arte, conforme foi mencionado, os alunos podem expressar as suas ideias, sentimentos e emoções. Estes conceitos também são vistos nas línguas de sinais, temos aí a importância do foco nas expressões faciais durante a conversa em LIBRAS, as expressões faciais auxiliam nas formas como os surdos vão entender o que a pessoa sente no momento da conversa, qual mensagem é dita. Os próprios movimentos tão presentes no teatro ou na dança por exemplos também são importantes na conversação em LIBRAS, o posicionamento dos sinais, os movimentos que são feitos para demonstrar as expressões, todos conceitos se bem empregados por alunos e professores em sala de aula podem facilitar o processo de ensino-aprendizagem.

As atividades criativas relacionadas com a cultura surda também podem propiciar nos alunos ouvintes o conhecimento acerca da comunidade surda, a curiosidade sobre os seus diversos elementos e despertar o interesse por conhecer o outro, para os alunos propicia o conhecimento sobre sua história, origens, a luta pelo reconhecimento, seus costumes, suas próprias histórias, as formas como cada uma conquista seu lugar na sociedade, os objetos e materiais que são transformados para a utilização dos surdos todas as associações que ajudam na construção da sua identidade nos diversos setores da sociedade, a cultura surda tão rica, uma comunidade que tem muito ainda a ensinar para todos nós.

Considerações Finais

A arte, jogos lúdicos e brincadeiras possuem diversos conceitos que são muito importantes no desenvolvimento cognitivo, afetivo e emocional tanto de crianças surdas quanto de crianças ouvintes, e quando bem utilizados se tornam ferramentas essenciais de aprendizado.

Os estudos sobre o processo criativo em arte podem ser utilizados em conjunto com a LIBRAS no ensino-aprendizagem de crianças surdas, para que isto é ocorra é necessário compreender as formas que a criatividade aflora nas crianças, a aquisição da língua de sinais como primeira língua e o desenvolvimento cognitivo na sala de aula.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2007

CALDAS, Ana Luiza P. **O Filosofar na Arte da Criança Surda: construções e saberes**. 2006.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1996). **Creativity: flow and the psychology of discovery and invention**. New York, HarperCollinsPublishers.

MARTINS, Maria H.P. **Somos todos diferentes: Convivendo com a diversidade do mundo**. São Paulo: Moderna, 2001.

ORTIZ, J. P. **Aproximação teórica à realidade do jogo**. In: MURCIA, J. A. M. Aprendizagem através dos jogos. Porto Alegre: Artmed, 2005.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**, 25^a ed. Petrópolis, Vozes, 2010.

QUADROS, Ronice. **Educação de surdos – A aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 1997.

VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

APRENDIZES DE CARTÓGRAFOS: UMA REFLEXÃO CARTOGRÁFICA

ANA CARMEN NOGUEIRA (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE – UPM)¹

Introdução

Cartografar é acompanhar processo, é criar conexões por múltiplas expressões. Cartografar é arriscar, inventar, afetar e deslocar. Não temos certezas, apenas incertezas. Como aprendiz de cartógrafa, doutoranda em processo, diante dos poucos meses que ainda tenho de pesquisa pela frente, recordo do filme “O paciente inglês” (The English Patient, 1996). O protagonista era cartógrafo, fazia parte de um grupo de geógrafos que faziam mapas do norte da África, um pouco antes de estourar a Segunda Guerra Mundial. Ele estava diante de um território que não conhecia e o sobrevoava, descobrindo rios, vales, escarpas, cavernas com pinturas rupestres. Ecos de outros tempos anunciam a reviravolta que estava por vir. Nada do que lhe aconteceu foi previsto. Pessoas, lugares, fatos e acontecimentos adentraram na sua vida, modificando completamente seu caminho.

Da mesma maneira, estou diante de uma pesquisa baseada em arte, fundamentada na metodologia da A/r/tografia, a partir de uma investigação qualitativa tendo como teóricos Belidson Dias e Rita Irwin (2013) e Léisa Sasso (2018). Na construção de um olhar cartográfico, na constante busca por identificar, documentar e descrever os complexos fenômenos transformadores baseados nas artes que ocorrem na intersecção entre expressão e reflexão, também recorro à Virginia Kastrup, Eduardo Passos e Laura Pozanno (2014).

A A/r/tografia e a pesquisa cartográfica consideram seus sujeitos como participativos e donos de suas próprias palavras, tendo uma experiência de partilha em um mundo comum, mantendo a riqueza da diversidade e da heterogeneidade. Jacques Zanidê Gauthier (2004) traz a constituição do grupo-pesquisador como atores e sujeitos da pesquisa qualitativa de criação coletiva e cooperativa de conhecimento denominada por ele como sociopoética.

A ideia inicial da pesquisa era trabalhar dentro do ateliê de pintura encáustica com um grupo-pesquisador para compreender o processo artístico e as possíveis transformações que essa técnica milenar poderia proporcionar. A encáustica é um médium feito com cera de abelha, resina extraída de seiva cristalizada de árvores coníferas e pigmentos. Além de uma técnica é também uma linguagem, capaz de abrir frestas para a inventividade e o bem viver no sentido de estar em harmonia e respeito mútuo com a natureza.

Assim como o cartógrafo do filme “O paciente inglês” que foi levado pelo turbilhão da Segunda Guerra Mundial, entramos em um mundo novo, um mundo do isolamento pela pandemia. Vivemos tempos difíceis, cheios de obstáculos e com grandes desafios, especialmente para desenvolver um projeto de pesquisa baseado em Arte e na A/r/tografia, sob o olhar de uma cartógrafa pesquisadora. A pesquisa dentro do ateliê de arte com a pintura encáustica tornou-se impossível devido ao isolamento físico que vivenciamos desde março de 2020. Ao mesmo tempo, as pessoas demonstram estar cansadas, desoladas e angustiadas, por tantas incertezas que se apresentam no momento presente e pelo próprio isolamento.

¹ Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura, <http://lattes.cnpq.br/1856392219059800>. E-mail: henrique.silvaa@gmail.com

Com o isolamento necessário, o ateliê fechou as suas portas, mas procurou frestas para chegar a quem precisa e necessita se expressar pela arte, favorecendo assim, a saúde física e mental. Assim, a proposta foi trabalhar no “entre espaços” no sentido da palavra japonesa *Ma*, que valoriza o não-tempo, o silêncio, intermediando o interno e o externo que nos habitam.

O grupo-pesquisador foi formado a partir de um convite feito pelas redes sociais o qual a pessoa interessada precisava responder a um e-mail para ser inscrita. Foram selecionadas 32 pessoas e cada participante recebeu material e orientações para o trabalho com a pintura encáustica.

Mas, antes de descrever o encaminhamento da pesquisa é preciso apresentar as metodologias adotadas no processo de construção de conhecimentos e expressão artística, perseguindo a questão: a encáustica, como técnica milenar tem a capacidade de facilitar a experiência do fazer artístico, provocando e instigando conversações e diálogos entre a materialidade e processos internos, derrubando barreiras e abrindo caminhos para a inventividade, autodesenvolvimento e melhora da autoestima e da atenção, mesmo em pessoas que tem pouca familiaridade com ela?

Pesquisa Baseada em Arte

A Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT) é um conjunto de normas técnicas instituído para trabalhos acadêmicos no Brasil. Dentro das instituições de ensino superior o uso de modelos de trabalhos acadêmicos científicos positivistas é predominante e muitas vezes não acolhe as necessidades das áreas artísticas.

Belidson Dias (2013) nos alerta que o modelo positivista não pode ser o único de construção de conhecimento, por isso a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) procuram “deslocar intencionalmente” maneiras de se fazer pesquisa ao “aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo” (DIAS, 2013, p.23).

A Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) trabalham a criação, como um ato de construção e inventividade na medida em que caminha na investigação. Dias (2013) acrescenta que essa metodologia visa os processos artísticos onde o conceito de vivificação fundamentado em Patti Lather é mais importante do que o de infalibilidade do positivismo.

A pesquisa com a arte, como qualquer outra forma de pesquisa, pode trabalhar com a produção de uma teoria, porém o seu diferencial, acredito, é a produção de ações: a criação poética de mundos e de formas outras de se estar no mundo, a invenção de sentidos mesmo que provisórios, a vivificação de cada momento, a construção de processos de subjetivação que oportunizem que constituamos nossa vida como uma obra de arte e que possamos chegar a ser o que somos. E somos cantigas vivas, devires singulares, pura potencialidade, somos história e somos o infinito. (DIEDERICHSEN, 2018, p.41)

Pesquisas que utilizam a metodologia baseada em arte tem o olhar sobre a experiência humana e artísticas aceitando todos os tempos verbais de expressão escrita e espaços desde que esteja dentro do que a investigação se propõe.

O professor Greg Gohen (UCLA) no evento *Interloquções Internacionais*, transmitido pelo canal do Youtube da Universidade Presbiteriana Mackenzie em 26 de outubro

de 2020, apresentou suas reflexões – algumas céticas, outras entusiasmadas – sobre a PBA. Para Gohen o que distingue a arte da ciência é o fazer. A arte faz pesquisa que é observada e experienciada pelo nosso corpo por meio de todos os nossos sentidos, enquanto a ciência conduz a pesquisa elaborando teorias e testando resultados. A pesquisa artística sendo uma prática não testa suas teorias para chegar a um resultado, mas faz de suas práticas a obra de arte. Nesse sentido o professor Greg nos diz que a PBA é essencialmente prática enquanto a ciência é uma série de teoria-prática-teoria. No entanto esse teórico tem dúvidas em relação ao lugar da arte na pesquisa e nos questiona “o que a arte tem a perder quando a transformamos em algo que ela nunca deveria ser: uma disciplina, um conjunto predeterminado de regras, uma série de questões e objetos institucionalmente restritos?” (GOHEN, 2020)

Questões bastante intrigantes! Gohen recorda que a partir dos anos 60 do século XX, a arte conceitual fez com que os artistas questionassem suas práticas e começaram a produzir conhecimento no lugar de objetos como pinturas e esculturas.

Pensando na produção de conhecimento e nos questionamentos e reflexões do fazer artístico que se ancoram dentro da PEBA temos a A/r/tografia, uma metodologia que quer compreender justamente como ocorre a inter-relação entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento.

A/R/Tography

A/R/T significa A de arte, R de researcher que é a palavra inglesa para pesquisador e T de teacher, que quer dizer professor. Graph quer dizer grafia, interpretação. Na A/r/tografia tanto a palavra como a imagem são privilegiadas.

Irwin (2008) ressalta que para Aristóteles havia três tipos de pensamentos: teoria (*theoria*), prática (*praxis*), criação (*poesis*). Entender essas três formas de pensamento abre possibilidades de construção de conhecimento tendo como base a arte. Assim, para nós pesquisadores de arte, ao unir *theoria*, *práxis* e *poesis*, “estaremos nos movendo por categorias mais complexas de intertextualidade e intratextualidade” (IRWIN, 2008 p. 90).

A/r/tografia valoriza as práticas do artista, do educador e do pesquisador – ela está ligada intimamente à pesquisa-ação e a vê como uma prática viva. É uma investigação ligada à prática e que se liga naquilo que o pesquisador sabe e faz.

A/r/tógrafos podem usar formas qualitativas de coletar dados das ciências sociais, história de vida, lembranças e fotografias, no entanto, também reconhece que as percepções também devem ser exploradas. Eles se envolvem constantemente com ideias, dados e processos artísticos como uma forma de criar novas compreensões através da produção de conhecimento. (IRWIN, 2013, p. 29)

Seria a A/r/tografia uma possível resposta aos questionamentos de Greg Gohen? Essa metodologia não se prende a regras, mas ao contrário, se abre a uma grande gama de produção de conhecimento. Irwin (2008) fala de A/R/T como mestiçagem, uma linguagem de fronteira e esse tipo de lugar de fronteira, o lugar da borda, é nesse lugar que há um terreno fértil para o novo.

Na ecologia, as bordas são o espaço limite entre territórios e sabidamente o lugar mais fértil e produtivo que podemos encontrar para a biodiversidade. É ali, na

borda, que se estabelece o campo de encontro entre ecossistemas distintos possibilitando a mescla e potencializando a vida, gerando maior resiliência ambiental e preservação de espécies. Além disso, uma borda sinuosa é sempre mais extensa que uma linha reta delimitante, ainda que conecte os mesmos pontos, o que também a faz mais criativamente potente. (VIVACQUA, 2011, p. 15)

Portanto, nós que vivemos no mundo da arte e da educação vivemos nas bordas, nas margens, nas periferias e estamos (re)pensando, (re)vivendo e (re)fazendo quem somos, onde vivemos e como habitamos, nos desdobrando em múltiplas identidades dentro desse terreno fértil de diferentes ecossistemas e biodiversidades.

Leísa Sasso (2018) nos apresenta a aventura da artista/pesquisadora/professora poetizando com seus alunos na periferia de Brasília. Para Sasso a A/r/tografia é uma metodologia que [re]considera a poética nas pesquisas acadêmicas. Essa metodologia se apresentou como uma libertação que incentiva a redação na primeira pessoa como forma de fusão entre as três entidades que a habitam: artista; pesquisadora; professora. A “A/r/tografia é entendida como uma metodologia e também uma abordagem e uma filosofia simultaneamente” (SASSO, 2018, p.69). As práticas adotadas na escola fizeram com que todos da comunidade escolar despertassem para um novo modo de estar e se relacionar com o mundo e com o outro.

A a|r|tografia como metodologia de pesquisa e como proposta de Educação Baseada em Artes ou filosofia de/para Educação tem a potência de ação das práticas artísticas que recriam a realidade e podem inserir, além da poética, também a crítica social e cultural da realidade na educação. (SASSO 2018, p.70)

Pensando em mestiçagem, periferia e bordas, o trabalho da a/r/tógrafa Leísa se mostra uma alternativa ao mundo paralelo da cidade de Brasília e ao mesmo tempo fortalece a ideia de que é nas bordas que encontraremos o terreno fértil da diversidade e da pulsão da arte. Sua construção coletiva engloba estudantes, professores e direção da escola. Uma curadoria que se inspira nas propostas pedagógicas das Primeiras Nações do Canadá que, segundo lhe relatou Rita Irwin, não dissociam a educação da arte e não aceitaram outra forma de educação.

A/r/tógrafos se esforçam para melhorar suas práticas, prestam atenção para a evolução dos problemas durante a investigação e se empenham em produzir conhecimento. Se o filósofo Aristóteles admitia a dualidade, ser ou não ser, o a/r/tógrafo se encontra na busca do *entre* o racionalismo e a poética. Sasso nos conta a fábula das três irmãs:

Quando se fará a [re]união das irmãs Prática e Poética, separadas no berço por sua terceira irmã a Teoria? A utilidade política da existência da Poética e da Prática seria o motivo de ciúmes da irmã Teoria que prescinde da ação? A ação inerente à prática e à poética foi adormecida por um venenoso sonífero, prevalecendo na educação, após esse terrível fato, apenas o aspecto reflexivo da teoria? Esse elixir foi paralisante o bastante a ponto de empobrecê-las, ou matá-las como atividades pedagógicas? A existência da poética relacionada a uma inutilidade sagrada e à necessidade de uma mediação teórica não estaria atendendo a interesses contrários ao seu exercício político? Conferir valor maior à teoria do que prática e à poética não seria a estratégia encontrada por *Dr. No* para atrasar a eclosão de ações poéticas e políticas de extensão imprevisível para a manutenção da ordem pré-estabelecida nas sociedades, e consequentemente nas escolas, universidades? (SASSO, 2018, p.78)

Estamos na busca desse entre espaços que podemos encontrar na concepção japonesa da palavra *Ma* □. “*Ma*, *Aida* ou *Kan* – e engloba semânticas como “entre espaço”, “espaço intermediário”, “intervalo”, entre outras”. (OKANO, p.150). Os silêncios entre uma palavra e outra seria o *Ma*. Segundo essa autora, para se conhecer o *Ma* é preciso entender os entre espaços, o lugar onde é habitado por um e pelo outro, ou nenhum nem o outro. O tempo da não ação, o espaço em branco na folha de papel, o silêncio, as pausas musicais, vida e morte, presente e futuro, interno e externo. O *Ma* seria toda potência de ser. Poderia ser aquele espaço do entre, o espaço das bordas, das periferias, pronto para brotar o novo.

Seria o *Ma* a mestiçagem apregoada por Rita Irwin? Existe uma necessidade no a/r/tógrafo de espaços de similaridade e diferença, de revolução e crescimento contínuo, nutrição e retenção. O a/r/tógrafo precisa viver nos espaços entre, como o vão do Masp que nos oferece a possibilidade de que algo aconteça naquele local, algo que não está programado, mas onde movimentos espontâneos acontecem. Esse é um exemplo de *Ma* no ocidente segundo Okano (2014, p. 160).



Figura 1: Manifestação no vão do MASP em 19 de maio 2019. Foto Ana Carmen Nogueira

Okano (2014) nos oferece outro exemplo de *Ma* nas pinturas *Shôrin-zu Byôbu* (Biombo das Árvores de Pinheiro) de Tôhaku Hasegawa (1539-1610), onde encontramos uma paisagem construída pelos espaços da neblina com árvores misturando figura e fundo, criando uma ambivalência característica do *Ma*.



Figura 2: Tôhaku Hasegawa (1539-1610). *Shôrin-zu Byôbu* (Biombo das Árvores de Pinheiro). (OKANO, 2014, p.154).

A imagem (Figura 3), retirada da tese de Leisa Sasso, nos diz que a A/r/tografia assim como o Ma vai além da dualidade. Arte e a escrita se completam, se unificam, se refutam e se salientam nos oferecendo novos modos de ver, ler e sentir.



Figura 3: Composição de Leisa Sasso e Yuri Paranhos, e “Charlie Charlie Challenge”, 2018.

A/r/t na mestiçagem precisa viver nas fronteiras, nas possibilidades, nos encontros da figura e fundo, no ser artista, pesquisadora e professora, precisa viver nas nossas práticas, questionando, experimentando, criando e poetizando. Arte, pesquisa e ensino devem ser vividos, experienciados. O novo conhecimento altera a nossa bagagem e essa bagagem pré-existente interfere no novo. Como bem coloca Irwin (2008, p.97) “o círculo não é quebrado; ação-reflexo-ação-reflexo e assim por diante”.

É nesse lugar que podemos ver pontos de contato da Pesquisa Baseada em Arte, A/r/tografia e a Pesquisa Cartográfica que nos traz Virginia Kastrup (2014). Todas olham para os processos, se preocupam com um problema, acreditam que o conhecimento se faz com a ação e o “estar junto com”, acionam planos de afetos, de imaginação, incertezas, produzindo experiências de partilha, oferecendo sentidos de pertencimento.

Cartografia

Pensando nesse ser a/r/tógrafo, o identificamos também como um ser cartógrafo que se coloca diante de um território desconhecido o qual pretende desvelar, produzindo conhecimento em uma construção coletiva, respeitando identidades e territórios. Para que isso seja possível é preciso acessar o “plano comum” (KASTRUP; PASSOS; POZANNO, 2014), construindo um mundo comum e ao mesmo tempo heterogêneo.

O plano é comum por ser um lugar que aceita singularidades heterogêneas como um grande rizoma, permitindo diferentes articulações, onde criamos diferentes sinapses, todos conectados, construindo um mundo comum. Laura Pozzana (2014) explica que a formação do cartógrafo se faz pelo corpo e não apenas pela teoria. O cartógrafo nasce pelo território que percorre, no seu modo de habitar a paisagem e pela maneira que se articula com os diferentes objetos, personagens que ali se encontram. Habitar um local é trocar significações com ele, é crescer com o lugar.

Explicitamos assim uma diretriz na pista para a formação do cartógrafo: o processo de formação se faz na abertura atenta do corpo ao plano coletivo de forças em meio ao mundo. O aprendizado e a transformação do pesquisador se fazem no acompanhamento dos efeitos das múltiplas práticas de pesquisa, práticas que dão acesso ao plano de onde emergem sujeito, objeto, campo, pesquisador, pesquisados, questões, textos, desvios e mundos. Essas práticas tomadas no tempo, por meio da repetição e da regularidade, produzem habilidades e rigor ético. Habilidade é tomada aqui como indica Varela (1996), como um *know-how*, um saber fazer, diferente de um *know-what*, um saber intencional ou um juízo racional. Dizemos que uma formação é acompanhada por processos de corporificação feitos por práticas compostas por afetos em trânsito. Eis um leme na formação. (POZZANA, 2014 p.48-49)

Desta forma nos vemos como pesquisadores em arte, a/r/tógrafos e cartógrafos em constante movimento de transformação, de construção de conhecimento do mundo pelo habitar, viver, poetizar, sempre na relação com o outro de forma participativa, heterogênea, coletiva, iniciando pequenas revoluções. Essas pequenas revoluções seriam como o *Ikigai* uma palavra japonesa que possui muitos significados, mas que para se compreender é preciso sentir os prazeres e sentidos da vida. “iki” (viver) e “gai” (razão) (MOGI, 2018, p.12).

Ao se ter a sensação de *Ikigai* sentimos que podemos construir uma vida feliz e ativa de forma integrada e representativa. Precisamos estar alertas às pequenas nuances das experiências vividas, atentos às qualidades sensoriais trazidas pelo nosso corpo, por nosso habitar no mundo. Assim, pesquisadores e sujeitos participantes da pesquisa se encontram em um plano comum.

Como traçar um plano comum envolvendo pesquisadores e pesquisados, com seus territórios e suas semióticas singulares? Como trabalhar com diferentes atores possibilitando espaço para seus respectivos protagonismos? Em outras palavras, como garantir o caráter participativo da pesquisa cartográfica? (KASTRUP, 2016, p.15)

Para refletir sobre as questões em relação ao ser uma cartógrafa, tenho em mente que a cartografia é uma investigação dos processos e requer de nós, aprendizes de cartógrafos, atenção. No entanto, essa atenção não se limita apenas à seleção de informações, mas a atenção cartográfica também deve ser flutuante, concentrada e aberta. E como isso ocorre em um grupo?

Grupo-pesquisador

A/r/tógrafos cartógrafos trabalham com produções de sentido, entrevistas, produções de arte, narrativas. A posição do pesquisador nessas pesquisas em relação aos sujeitos da pesquisa, nos esclarece Gauthier (2004, 127), é olhar os sujeitos da pesquisa como o “eu falante” dono de sua identidade e de consciência soberana. Pesquisador e pesquisados possuem uma relação de produção de conhecimento. O autor nos alerta que interpretar o lugar do outro “é alienar esse outro, tirando-lhe sua própria humanidade de sujeito falante”. (GAUTHIER 2004, 127)

A sóciopoética é um método de pesquisa qualitativa que traz um novo olhar ao papel do pesquisador em relação aos sujeitos envolvidos, retirando do pesquisador o papel de proprietário do saber para formar uma pesquisa coletiva junto com o grupo-pesquisador

em um ambiente de criação e afeto. Esse tipo de pesquisa busca sair do individualismo do pesquisador e ir para o coletivo do grupo-pesquisador, retirando assim nossas certezas e pré-conceitos.

O grupo-pesquisador é o centro do método sociopóético. É pela partilha e pela criação de conhecimento que o grupo-pesquisador se percebe e se sente pertencente ao mundo ao seu redor.

O grupo-sujeito, segundo Sartre (1960), origem filosófica dos grupos donos do processo de pesquisa-ação no sentido de Barbier (1998), próximo do *círculo de cultura* segundo Paulo Freire (Freire, 1987), pode ser chamado de *grupo-pesquisador*, numa concepção da pesquisa qualitativa que focaliza a pesquisa como processo, ou seja, como ela transforma o meio onde acontece, enfatizando as perguntas seguintes: *Quais os efeitos produzidos pelo processo de pesquisa entre os sujeitos? Quais, entre seus conhecimentos plurais (seus enunciados)?* Outra pergunta: *Quais os efeitos produzidos entre seus conhecimentos de um lado, e seus afetos, de outro lado?* Ou melhor, por que as coisas não são separadas assim, para quem trabalha com máquinas enunciativas: *O que acontece no entre-dois do saber e do sentir?* Isso, no grupo inteiro, que inclui o pesquisador acadêmico chamado de facilitador da pesquisa. (GAUTHIER, 2004, p.135)

Encontro aqui novos espaços do *entre* a serem descobertos, preenchidos, sentidos e refletidos. No oriente, o método budista de examinar a experiência humana é chamado de *meditação atenta*. Varela (2003) explica que a filosofia Madhyamika (caminho do meio) pode se aproximar do *entre-deux* de Merleau-Ponty, fundamental entre a ciência e a experiência, a experiência e o mundo. A atenção na filosofia budista significa que a mente está presente à experiência de cada dia, seu objetivo “é levar a pessoa a se tornar atenta, experienciar o que a mente está fazendo enquanto ela o faz, estar junto com a própria mente” (VARELA, 2003, p.40).

Em vista dessas aproximações, desse olhar diferenciado em relação ao grupo-pesquisador e o pesquisador acadêmico nas metodologias de pesquisa que sustentam a pesquisa doutoral, percebo que todas se tocam nas bordas e se frutificam. Em todas elas, com algumas diferenças de nomenclatura, os sujeitos da pesquisa são considerados co-pesquisadores uma vez que participam na escolha e reflexão do tema a ser estudado.

Temos aqui o comum entre os três pensamentos de pesquisa: A/r/tografia, cartografia e a sóciopoética, e colocamos como uma das bases de nosso trabalho no ateliê, a confiança.

A confiança, no sentido pragmático com o qual trabalhamos, ajuda-nos a discutir o aspecto ético da cartografia em sua conexão com o aspecto metodológico. O *ethos* da confiança tem o sentido de abertura ao plano da experiência e de aumento da potência de agir. A cartografia como método pressupõe uma descentralização nas práticas de pesquisa, em prol de um processo coletivo e compartilhado de produção de conhecimento. Em vez de um regime de suspeita em relação à experiência, no qual toda dimensão de vínculo é tratada sob a égide do controle e do juízo, a cartografia aposta na riqueza deste plano. Conta com a sua potência de criação, abrindo-se para ser articulada por ele. Eis o que encontramos na palavra confiança – *con fiar* – fiar com, tecer com, composição e criação com o outro/outrem (SADE, 2013 p.283).

Atenção, confiança, plano comum, experiência, poética, teoria, prática. Ações de encontro, descobertas, incertezas que nos levam a construir junto com o outro, novas maneiras de enxergar o mundo, abertura para possibilidades de bem viver.

Expedição cartográfica, ou primeiras considerações sobre o vivido

Nossa expedição cartográfica foi nomeada Ateliê Efêmero por ser um ateliê circulante. A ideia de um ateliê que se desloca no tempo e no espaço surgiu em função da pandemia global de COVID-19.

O grupo-pesquisador foi formado a partir de um convite:



Figura 4: Chamada no Instagram para fazer parte da pesquisa.

Foi criada uma chamada para a participação do Ateliê Efêmero nas redes sociais Instagram e Facebook; “*Que tal participar de meu projeto com um Ateliê Efêmero na sua casa? Este convite faço a você, para receber todo material em sua casa, sem custo para participar de 4 encontros online comigo durante um mês.*” Na chamada havia um link do blog do Ateliê com os requisitos e orientações da inscrição via e-mail para fazer parte do grupo de pesquisadores, como ter idade mínima de 18 anos; possuir tempo disponível para participação; ter acesso à internet por computador, celular ou tablet, e os aparelhos com câmera de vídeo e som; organizar um espaço dentro de casa com mesa, energia elétrica e boa iluminação.

Foram selecionadas 32 pessoas: 24 da cidade de São Paulo; 01 de Ribeirão Preto; 01 de São Luiz no Maranhão; 01 de São José dos Campos; 01 do Balneário Camburiú; 01 de Ilha Solteira; 01 de Paulínea e 02 de fora do Brasil: de Caracas/Venezuela e Selagius na Sardenha/Itália. Foram criados quatro carrinhos com equipamentos e materiais para o desenvolvimento da pintura encáustica para atender os participantes da cidade de São Paulo.



Figura 5: Carrinho com equipamentos do Ateliê Efêmero.

Os encontros eram individuais e cada participante recebeu o carrinho higienizado e com instruções para montagem de seu Ateliê Efêmero. Nossas aproximações com a pintura encáustica aconteceram em quatro (4) encontros via plataforma digital Zoom, de setembro de 2020 a abril de 2021, gravados para posterior análise e estudo.

A expedição trabalhou a imaginação, atenção e o processo criativo focando nas afinidades e nos territórios da arte. Os territórios da arte mapeados por Martins e Piscoque (2008) oferecem diferentes direções para o estudo da arte, como uma cartografia – um mapa com movimentos incessantes de descobertas, uma vez que aponta diferentes trilhas que descortinam novas paisagens. Esses territórios partem do princípio do rizoma e seus conceitos. O termo rizoma vem da botânica, um tipo de raiz que se espalha em diferentes direções, mergulhando no solo e voltando à superfície. Deleuze e Guattari (1995) utilizam esse termo em “Mil platôs” por entenderem que cada ponto pode se comunicar com qualquer outro, sem hierarquia. Para, Martins (2010) o rizoma de que tratam Deleuze e Guattari (1995) é uma proposta de pensamento em que há:

- conexão – qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo;
- heterogeneidade – qualquer conexão é possível, marcando um por elementos e ordenações distintas;
- multiplicidade – não há noção de unidade, há um arranjo de linhas que se definem por fora, pela desterritorialização, segundo a qual as linhas mudam de natureza aos se conectarem às outras;
- ruptura de hierarquização – não há uma única direção, pode ser rompido ou quebrado em qualquer lugar e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas;
- cartografia – pode ser mapeado, tal cartografia nos mostra que ele possui entradas múltiplas, isto é o rizoma pode ser acessado de infinitos pontos, podendo daí se remeter a quaisquer outros pontos em seu território (MARTINS 2010, p.190-191)

O pensamento rizomático nos leva a uma reflexão sobre a ação mediadora no Ateliê Efêmero e abre caminhos para uma melhor percepção do habitar o mundo e suas relações com diferentes territorialidades e enfrentamentos da vida diária. Os territórios não são impostos, são descobertos; são espaços e inquietações de múltiplos olhares despertados pelas culturas e experiências vividas e sentidas por cada indivíduo do grupo-pesquisador.



Figura 6: Dupla de foto, à esquerda no meu ateliê à direita foto tirada por Georgia em seu Ateliê Efêmero.

No primeiro encontro foi realizada a apresentação do ateliê, ferramentas, equipamentos e materiais; Breve história da pintura encáustica; Segurança no uso dos equipamentos e materiais; Apresentação da pesquisa de doutorado, seus objetivos, suas

perguntas; Apresentação da proposta do Diário de bordo; Entrevista com a/o participante, seus desejos, suas dúvidas, suas vontades e quereres.

A partir desse primeiro contato via Zoom, criamos laços e descobrimos qual o caminho, qual a pesquisa cada participante queria fazer e percorrer. Assim, no segundo encontro seguimos caminhando juntos e olhando a pintura encáustica pelo olhar do participante-pesquisador. Sanei dúvidas, apresentei diferentes técnicas, ofereci novas perspectivas. Quem escolhe o caminho é o participante-pesquisador. A pesquisadora-propositora sempre fica na escuta e na atenção para que haja possibilidade de novas descobertas e experiências estéticas.

No terceiro encontro questionamos o contato com a encáustica, quais as dificuldades, alegrias e surpresas. O participante-pesquisador escolhe seu percurso, faz algumas propostas e a pesquisadora-propositora auxilia na construção do caminho.

No quarto dia percorremos o que foi descoberto, verificamos as dúvidas e preocupações que surgiram. Acompanhamos o desenvolvimento do último trabalho buscando compreender como está o entendimento do participante-pesquisador com o médium.

Em todos os encontros o foco principal é descobrir a pintura encáustica pelo olhar do sujeito da pesquisa. É ele que traça os caminhos, faz as conexões, levanta as dúvidas e abre possibilidades.



Figura 7: Diário de bordo entregue para cada participante.

Dentre as 32 pessoas selecionadas, duas desistiram no início da jornada. O mapa desenhado pelos 30 participantes do grupo-pesquisador ainda está em processo de abertura, pois existem muitas dobras a serem abertas, muitos territórios a serem descobertos. Nos Diários de bordo existem inúmeras reflexões, pensamentos que ainda estão guardados como tesouro da expedição feita por nós durante os sete meses de contato intenso. Além dos Diários temos 360 horas de gravações dos encontros e o Diário de bordo da pesquisadora a ser aberto e analisado.

Considerações em processo...

Trilhar este caminho pelas metodologias é sempre um momento de rever e ampliar questionamentos. Agora é o momento de pensar, refletir sobre os processos vivenciados durante esses encontros. É o momento de entender as forças desveladas e potencializadas, compreender o que foi partilhado e o que foi construído. Tudo está em constante

evolução e modificação. É caminhando que se desenha o caminho.

Como cartógrafa em formação me encontro desenhando mapas, descobrindo trilhas, cavernas, falésias. Muitas vezes me vejo à beira do precipício, mas sei que não estou só. Meu grupo me acompanha, quer saber por onde ando, o que já foi desenhado e descoberto. Algumas vezes recebo mensagens de descobertas e novos caminhos feitos por eles e isso me alimenta e me dá a certeza de que essa pesquisa não é minha, mas é nossa e esse fazer junto é a beleza de ser uma a/r/tógrafa cartógrafa. Belezuras do estar sempre atento ao que nosso corpo sente e vive. Sei que o trabalho é grande, a quantidade e a riqueza do material colhido nos traz um grande desafio. Por isso, sigo no espírito do *ikigai*; começando pequeno, nos libertando, procurando harmonia e sustentabilidade, tendo alegria nas pequenas coisas e estando atenta ao aqui e agora.

Referências

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In.: **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed: 34, v.1, 1995.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Edufsm, 2013. p. 6-12.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina Ratto. **Pesquisar com a arte: devir-pesquisa, devir-arte**. Tese (doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

EVENTO INTERLOCUÇÕES INTERNACIONAIS: Greg Cohen. **Direção e produção: PPGEAHC – Mackenzie**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020. Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akJrgsiv_Vw>. Acesso em: 09 jul 2021.

GAUTHIER, Jacques Zanidê. A questão da metáfora, da referência e do sentido em pesquisas qualitativas: o aporte da sociopoética. **Revista Brasileira de Educação [online]**. 2004, n. 25 [Acesso 9 jul. 2021], pp. 127-142. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782004000100012>>. Epub 09 Out 2006. ISSN 1809-449X.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. IN: BARBOSA, Mae; AMARAL, Lilian (Orgs). **Interterritorialidades: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Senac, 2008. p.87-104.

_____. “A/r/tografia: uma introdução”. In DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Edufsm, 2013. p. 27-35.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo. “Cartografar é traçar um plano comum”. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Sílvia (Orgs). **Pistas do método da cartografia**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MARTINS, M. C. e PICOSQUE, G. Proposta curricular do Estado de São Paulo para a disciplina de Artes: Ensino Fundamental – Ciclo II e Ensino Médio. In: FINI, M. I. (Coord.) **Proposta Curricular do Estado de São Paulo: Arte**. São Paulo: SEE, 2008.

MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G.; TELLES, M. T. **Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo**. São Paulo: FTD, 2010

MOGI, Ken. **Ikigai: Os cinco passos para encontrar seu propósito de vida e ser mais feliz**. Astral Cultural, 2018, edição do Kindle. p. 12.

OKANO, M. **Ma – a estética do “entre”**. Revista USP, [S. l.], n. 100, p. 150-164, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i100p150-164. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

POZZANA, Laura. **“A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade”**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (Orgs). *Pistas do método da cartografia*. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SADE, C.; FERRAZ, G. C.; ROCHA, J. M. **O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir**. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 25, n. 2, p. 281-298, 29 ago. 2013.

SASSO, Leísa. **Educação em visualidades no “Chicão”: Centro Educacional São Francisco do Distrito Federal**. 2018. 414 f. il., Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

TREPTOW MARQUES, M. C.; MARTIN GENTINI, A. G. **A sociopoética como método para pesquisa qualitativa em Educação Ambiental**. *REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, [S. l.], v. 23, 2014. DOI: 10.14295/remea.v23i0.4566. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/4566>. Acesso em: 13 jul. 2021.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VIVACQUA, Flavia. **Maximizando Bordas. In: Na Borda – nove coletivos e uma cidade**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. p.15-18.

CARTOGRAFÍAS ENTRE GESTOS. FOTOGRAFÍA, PRÁCTICAS SOCIOESTÉTICAS Y PERFORMATIVIDAD.

ZAIRA SABRINA ALLALTUNI¹. INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN PRODUCCIÓN Y ENSEÑANZA EN EL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO (IPEAL), FACULTAD DE ARTES (FDA), UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP).

Introducción

Este artículo se desprende de una investigación en curso titulada *La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía*, que se desarrolla en el marco de una beca doctoral financiada por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), bajo la dirección de la Lic. Guillermina Valent y la codirección de la Mag. Silvina Valesini (IPEAL, FDA, UNLP).

Esta investigación pone el foco en la construcción performativa de visualidades que se producen en la mediación entre las prácticas fotográficas y las prácticas socioestéticas desarrolladas en el espacio público, durante el periodo 2012-2018. Las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) son acontecimientos complejos, colectivos y conviviales (Dubatti, 2012), que se caracterizan por su condición efímera. Por eso nos interesa retomar dicha categoría para abordar las experiencias producidas en las manifestaciones, movilizaciones y acciones que ponen en el centro de la escena las tensiones políticas y sociales locales a través de sus representaciones visuales. Y que alojan una diversidad de prácticas de límites difusos que conviven en la fotografía contemporánea argentina, entre las cuales resultan significativas las producciones de los colectivos fotográficos que se sitúan en los bordes entre lo artístico, lo periodístico y lo social. En particular, nos interesa el caso del Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs, M.A.F.I.A, que implementa algunas condiciones singulares vinculadas con la organización, producción y autoría colectiva; así como con la circulación y difusión de las fotografías en redes sociales, y en su página web. Este colectivo de fotógrafxs realizó su primera cobertura colaborativa en una manifestación en la ciudad de Buenos Aires en el año 2012. Desde entonces la mayoría de sus producciones parten del registro de prácticas socioestéticas en el espacio público en Argentina y en otros países. Entre sus series fotográficas podemos mencionar las siguientes: Por la educación pública, Arde, G20 y Señores jueces: Nunca más.

A partir de la reflexión sobre las fotografías de este colectivo fueron surgiendo algunos de los siguientes interrogantes: ¿Pueden las representaciones fotográficas configurar cartografías? ¿Cuáles son y cómo se producen los gestos que revelan las imágenes? Y finalmente: ¿Cómo estos gestos dan cuenta de los acontecimientos performativos desarrollados en el espacio público? En esta línea, este trabajo plantea la construcción de una posible cartografía entre los gestos que reconocemos a partir de la selección de un conjunto de fotografías de la serie “Señores Jueces: Nunca Más” (M.A.F.I.A, 2017). Y

¹Licenciada y Profesora en Artes plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (FDA, UNLP). Doctoranda en Artes (FDA, UNLP). Becaria doctoral UNLP. Docente en la cátedra Grabado y Arte Impreso (FDA, UNLP). Editora asociada en la revista académica METAL, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina (IPEAL, FDA, UNLP). Integra el proyecto de investigación acreditado “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto” (FDA, UNLP). Correo electrónico: z.allaltuni@gmail.com

nos animamos a aventurar que dichas producciones que enlazan las gestualidades individuales del acontecimiento, constituyen finalmente una gestualidad estético-colectiva de la resistencia. Para ello nos proponemos analizar la construcción poética-formal de las gestualidades de las personas que participan en las manifestaciones, a partir de una reflexión que indaga en cómo la representación de los gestos en la imagen fotográfica reconfigura los gestos que se desprenden de las prácticas socioestéticas.

Desarrollo

Cartografía, performatividad y fotografía como agente de medialidad.

Para Suely Rolnik (1989), es posible distinguir una noción de cartografía que trasciende al mapa entendido como la representación de un todo estático. Se trata de aquella que permite cartografiar también los paisajes psicosociales, que se van delineando “mientras se desintegran ciertos mundos, pierden su sentido, y se forman otros: mundos, que se crean para expresar afectos contemporáneos, en relación a los cuales los universos vigentes se tornan obsoletos”. (1989, s. p.). De esta manera postula la tarea de lx cartógrafx como creadora de sentidos que se encuentran implicados en los vaivenes de su tiempo, así como con los lenguajes que generan las cartografías. Y agrega que éste: “(...) no está dissociado de su cuerpo vibrátil: por el contrario, es a través de ese cuerpo, asociado a sus ojos, que procura captar el estado de las cosas (...)” (1989, s. p.).

En línea con estas palabras, resulta interesante ensayar un vínculo entre la tarea de lx cartógrafx y el hacer de lx fotógrafx como una experiencia que se encuentra mediada por el cuerpo, ya que -como afirma Philippe Dubois (2008)- la fotografía no puede ser pensada por fuera del acto que la hace posible/visible. En este sentido recuperamos la perspectiva que desde allí traza Paula Bertúa (2020) cuando plantea que si en la fotografía existe algo del orden de lo performático, esto se encuentra más cercano al gesto que al actuar o al hacer, en tanto:

La fotografía, asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad. Una medialidad sin fin que hace visible el gesto como tal, es decir, como una res gesta que soporta y exhibe sus distintos elementos, en este caso, físicos y químicos: los procedimientos, las superficies de fijación, las formas, los tamaños y los colores que informan la materia fotográfica. (p. 92)

Por lo tanto, la fotografía puede ser concebida como un agente de medialidad que pone de manifiesto los gestos a través de un conjunto de recursos propios que le otorgan visibilidad. En relación con ello resulta significativo pensar cómo estos recursos configuran a las imágenes de una manera particular. Nos interesa indagar en dichas maneras desde una dimensión performativa, lo cual nos habilita a relativizar la noción de documento desplazando el foco de la fotografía como registro mimético. La irreductibilidad del referente da cuenta de ciertos problemas y tensiones asociados con la concepción de registro como una mera comprobación de un ente preexistente. Abordar al registro desde su condición performativa nos asiste complejizando su función en cuanto a su vínculo con el referente y con “lo real”. En esta perspectiva es que la producción de una imagen puede ser comprendida como “pura performatividad que introduce lo múltiple, lo impuro, lo divisible”. (Bertúa, 2020, p. 89) Si consideramos que la fotografía trama relaciones

complejas que despliegan modos de existencia singulares vinculados con otros modos de existencia, nos parece pertinente preguntarnos: ¿Qué construyen las imágenes? ¿Qué agencias políticas/sensibles posibilita la representación performativa de gestos individuales/colectivos? ¿Cómo se producen esas agencias visuales? ¿De qué manera nos permiten relacionarnos con lo existente?

Gestos entre prácticas fotográficas y prácticas socioestéticas.

Marie Bardet (2018) expresa que los gestos convocan modos de relación, los cuales trascienden las meras formas corporales o los movimientos de distintas partes del cuerpo. Esto supone una trama relacional compleja que según la autora articula los gestos de pensar y mover. Desde esa concepción en el artículo denominado “Saberes gestuales” agrega que *pensar entre gestos* implica concebir el cuerpo como:

(...) una dimensión móvil del pensamiento, como una ocasión para establecer una continuidad entre materialidad e inmaterialidad en la que resultan manifiestos otros modos de pensar, de hacer y de habitar. (2018, p. 20)

En este sentido, es que nos planteamos reflexionar sobre una selección de fotografías de la serie “Señores jueces: Nunca más”. La producción fue realizada por M.A.F.I.A en el año 2017, mediante el registro colaborativo de una manifestación masiva de personas en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Dicha manifestación surgió como una forma de repudiar un fallo dictado por la Corte Suprema de Justicia de la Nación, que había declarado aplicable el beneficio de la ley conocida como 2x1 en causas por delitos de Lesa Humanidad. El 2x1 es una ley -formalmente la 24.390- que existió en Argentina entre 1994 y 2001, y tenía como objetivo reducir la población carcelaria. Por lo que pasados los primeros dos años de prisión preventiva sin condena, se debían computar dobles los días de detención.



Figura 1: Señores Jueces: Nunca Más (2017) M.A.F.I.A. Fuente: <http://somosmafia.com/wp/>

De acuerdo con Paula Bertúa (2020) es posible entender a la fotografía como materia sensible con potencialidad de agencia. A partir de ello resulta significativo indagar en cómo la selección que presentamos en este trabajo de las imágenes de M.A.F.I.A (Figuras 1, 2 y 3), destacan los gestos individuales empleando determinados elementos formales propios de la fotografía. Entre ellos consideramos que el contraluz y los tipos de encuadres propuestos son los que permiten articular lo que se muestra y no se muestra, lo que está dentro y fuera de campo; poniendo en el centro de la escena no sólo los gestos, sino las relaciones que constituyen las gestualidades colectivas. Unas relaciones y unos gestos que se construyen en torno a un elemento de fuerte contenido poético y simbólico en el imaginario popular argentino: el pañuelo blanco. En relación a esto, Gustavo Buntinx (2008) se refiere a los orígenes del pañuelo señalando que aquellas telas blancas eran “El pañal que guardaban como recuerdo de sus hijos y que flameó por primera vez sobre sus cabezas en una peregrinación oficial a Luján” (p. 255). En dichos pañuelos, las Madres ²bordaron los nombres de sus hijxs desaparecidxs, y con ellos salieron de sus casas para encontrarse y resistir en la plaza de mayo.

Las personas retratadas por M.A.F.I.A aparecen manifestándose en el espacio público y en medio de la muchedumbre, con acciones sencillas en las que interpretamos modos de resistencia. De esta forma, en la Figura 1, unx manifestante coloca el pañuelo blanco sobre la cabeza de otra persona con una actitud alegre y amorosa. Y en la Figura 2, caminan de la mano por la calle una persona y unx niñx con el pañuelo en lo que reconocemos como una acción cotidiana y serena. La captura de estos gestos pueden ser considerados como hechos que se instalan en el espacio público reivindicando las luchas en defensa de los derechos humanos violados durante la dictadura militar argentina. A su vez, la representación del vínculo entre las personas evoca lazos que han sido simbolizados mediante el uso del pañuelo por el colectivo de madres y abuelas de plaza de mayo.

² Madres de Plaza de Mayo es una asociación argentina formada durante la dictadura militar encabezada por Jorge Rafael Videla en Argentina. El grupo está compuesto por mujeres que desde el año 1977 demandan justicia por sus hijxs desaparecidxs. Fuente: <https://madres.org/>



Figura 2: Señores Jueces: Nunca Más (2017) M.A.F.I.A. Fuente: <http://somosmafia.com/wp/>

Los pañuelos son relocalizados y puestos en acto en el escenario de la realidad contemporánea produciendo una (dis)continuidad espacio-temporal con el pasado reciente. Desde una mirada relacional y situacional podemos decir que las gestualidades representadas activan, en palabras de Bertúa (2020), “distintos devenires tramados por sus propios regímenes de existencia e historicidad” (p. 96). Estos no se limitan a sus condiciones de producción, sino que en el caso de las producciones de M.A.F.I.A se expanden hacia sus circulaciones y recepciones, un asunto que no se elaborará en profundidad en este trabajo pero que se propone como continuidad necesaria. Las fotografías se difunden por las redes sociales³ del colectivo, tanto en facebook como en instagram, lo cual es un aspecto que otorga un nuevo conjunto de problemas a la hora de reflexionar sobre la imagen digital en contextos virtuales, ya que convoca otras posibles reconfiguraciones espacio-temporales que no se reducen a la producción de las representaciones. Y que a partir de esas circulaciones y recepciones articulan nuevas significaciones y relaciones entre las gestualidades de las imágenes, configurando cartografías en el reconocimiento de continuidades formales y recuperaciones simbólicas.

³ Página web de M.A.F.I.A: <http://somosmafia.com/wp/>
Redes sociales: <https://www.facebook.com/holamafia/>
<https://www.instagram.com/somosmafia/?hl=es-la>

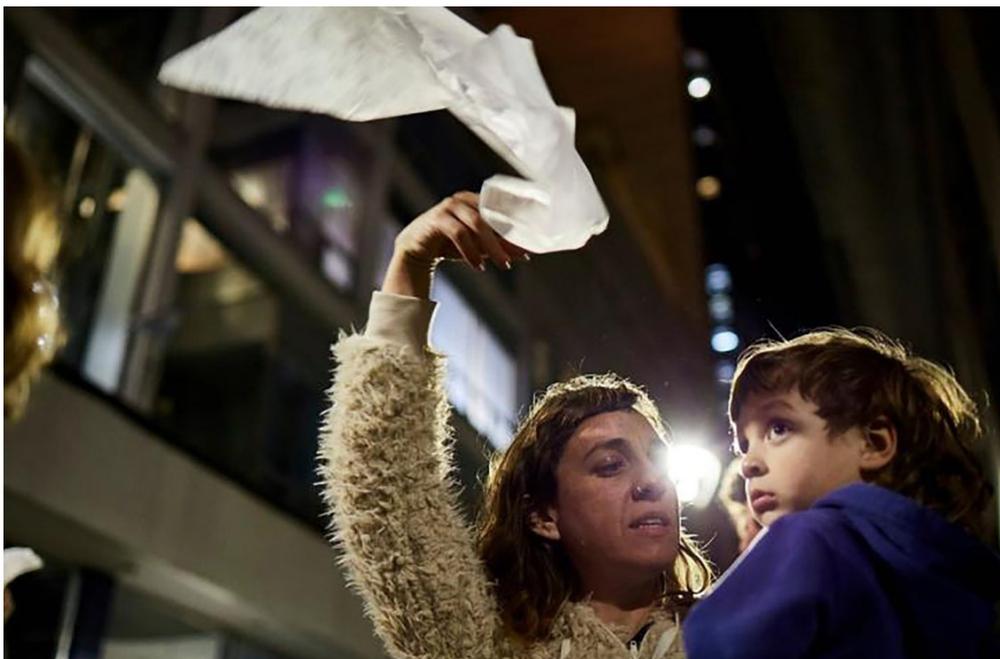


Figura 3: Señores Jueces: Nunca Más (2017) M.A.F.I.A. Fuente: <http://somosmafia.com/wp/>

Consideraciones finales

Las representaciones fotográficas de M.A.F.I.A nos permitieron indagar en la construcción de una posible cartografía a partir de las gestualidades individuales y colectivas que se producen entre las prácticas fotográficas y las prácticas socioestéticas. Teniendo en cuenta la continuidad entre materialidad e inmaterialidad -y viceversa- que supone *pensar entre gestos*, consideramos relevante continuar reflexionando sobre los sentidos que se expanden desde/en/con los cuerpos. En este marco, entendemos que la condición de fugacidad de las prácticas socioestéticas registradas por las fotografías de M.A.F.I.A, dan cuenta de experiencias que se constituyen a partir de gestualidades y acontecimientos temporal y espacialmente irrepetibles. Acerca de ésto Eleonora Fabiao (2019) señala:

La efimeridad también exige la rearticulación de los vectores temporales, ya que lo efímero no es lo que acaba de pasar (desaparecer), sino lo que, porque pasa, persigue cada segundo del presente con su potencial retorno. (Fabiao, p. 50)

Desde una perspectiva performativa, este potencial retorno de lo efímero tiene resonancias en las resignificaciones espacio-temporales de las gestualidades individuales que se enlazan colectivamente. En este sentido, recuperamos las palabras de las autoras Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019) cuando mencionan que: “Las artes performativas son también actos (o actuaciones) performativos que implican cuerpos diversos y que posibilitan la creación de realidades” (p. 14) Siguiendo esta línea de pensamiento entendemos que la fotografía como medio complejo habilita determinados regímenes de sensibilidad con la posibilidad de producir agencias en resistencia. Dichas agencias afectivas/políticas son las que se inscriben en las representaciones visuales de M.A.F.I.A constituyendo las cartografías contemporáneas locales. Las cuales lejos de presentarse como realidades estáticas nos invitan a seguir repensando sobre ¿Qué realidades y vínculos construyen las imágenes?

Referencias

- ALLALTUNI, Z. (2018) **La mirada fotográfica colectiva**. Entrevista a M.A.F.I.A. En METAL Num 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina. La Plata: Papel Cosido. FDA. UNLP.
- BARDET, M. (2018) **Saberes gestuales**. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6357638>
- BERTÚA, P. (2020) **Escrituras en la sombra: la fotografía como gesto**. Recuperado de: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/77780>
- BUNTINX, G. (2008) **Desapariciones forzadas/ Resurrecciones mítica**. (Fragmentos). En El Siluetazo, compilado por Longoni, A. y Bruzzone, G. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 253-284.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007) **Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticos**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- DUBOIS, P. (2008) **El acto fotográfico y otros ensayos**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- HANG, B. & MUÑOZ, A. (2019). Prólogo. **En El tiempo es lo único que tenemos**. Actualidad de las artes performativas. Caja Negra. Editora. Buenos Aires.
- ROLNIK, S. (1989) **Cartografía sentimental**. Recuperado de: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>

COLISEU E MARACANÃ – PATRIMÔNIOS E ENTORNOS

GABRIELLE CRISTIANE FULCHERBERGUER¹

DOUTORANDA DO PROGRAMA EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA DA UNIVERSIDADE
PRESBITERIANA MACKENZIE – UPM SOB ORIENTAÇÃO DO PROF^o DR. MARCOS RIZOLLI.

Introdução

A importância e resignificação que os patrimônios seguem adquirindo com o passar dos anos se constituiu da ideia de patrimônio no que se refere a construção dos estados nacionais, período em que muitos Estados, após a revolução francesa, propuseram-se a conservar os bens que possuíam e que fossem potencialmente capazes de firmá-los enquanto instância suprema:

A noção de patrimônio é, portanto, datada, produzida, assim como a ideia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa, e foi precedida, na civilização ocidental, pela autonomização das noções de arte e de história. O histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação. (FONSECA, 2009, p.37).

A partir do momento que o valor de conservação é atribuído aos patrimônios, muitos passaram a adquirir qualidade de monumentos históricos. Para a condução da preservação surgiram Assembleias e Comitês, que transferiam os bens do clero e da Coroa para a nação.

[...] na França em revolução, a postura da reação assume outra dimensão e outro significado, político. Ela agora não visa apenas à conservação das igrejas medievais, mas, em sua riqueza e diversidade, à totalidade do patrimônio nacional. (CHOYA, 2017, p. 97)

A valorização atribuída aos patrimônios como monumentos históricos, surge como aponta Françoise Choya (2017, p. 212) em caráter de “ambivalência da expressão “valorização” como um fato inédito na história das práticas patrimoniais: o antagonismo entre dois sistemas de valores e dois estilos de conservação”. Uma sob o conceito de identidade, memória e história e outra da aceção de rentabilidade “e de um vão prestígio, agora dominante [...]”. Dentro desta perspectiva, a valorização dos monumentos históricos passa a ser conduzida a partir da conservação, restauração ou mesmo da reutilização para que assim possam ser transformados em produto econômico.

Ainda sobre a valorização dos patrimônios, Giulio Carlo Argan (2005, p. 83), argumenta que “em toda a sua história, a cidade resulta composta pelo entrelaçamento de temporalidades diversas.”

Portanto, é necessário que os historiadores da arte considerem o estudo científico de todos os fenômenos vitais da cidade com inerente à sua disciplina, a conservação do patrimônio artístico como metodologia operacional inseparável da pesquisa científica e a intervenção no devir da cidade como o tema fundamental de sua ética disciplinar. (ARGAN, 2005, p. 83)

¹ Gabrielle Fulcherberguer atualmente é Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie sob a orientação do Professor Dr. Marcos Rizolli. Integra o corpo Docente do Centro de Comunicação e Letras da UPM, na Faculdade de Publicidade e Propaganda, lecionando em disciplinas que abrangem o conhecimento das mídias tradicionais e digitais com foco numa comunicação transmídia. E-mail: gabrielle.fulcher@gmail.com.

O autor trata que a importância do “valor histórico de um monumento consiste no fato de que existe e se vê, ou seja, se dá como sujeita a avaliação estética” (ARGAN, 2005, p. 227), que as cidades, seus centros históricos, formadas por patrimônios e monumentos como forma de expressar a arte de uma época, conserva e transmite o caráter de uma cidade vinculados ao valor simbólico ou mítico que possuem, sendo assim, reconhecidos em consonância por todos.

A partir das reflexões dos autores aqui citados dentre outros que serão apontados, este artigo se propõe discutir o trato dado aos dois patrimônios que são objetos deste estudo: Coliseu e Maracanã, incluindo as atrações em seus arredores, a partir de um estudo cartográfico, tomando como ponto de partida as informações disponibilizadas nos sites das agências de turismo oficiais do governo e assim ponderar sobre os processos de ressignificação que estes patrimônios ganharam ao longo do tempo.

Coliseu

O Coliseu é um monumento mundialmente conhecido e isso demonstra sua importância ao ser visto como patrimônio cultural da Itália, além de ser considerado pela UNESCO como uma das Sete Maravilhas do Mundo Moderno.

“Enquanto o Coliseu se mantiver de pé, Roma permanecerá; quando o Coliseu ruir, Roma cairá e se acabará o mundo”, profecia feita pelo monge inglês Venerável Beda, e que nos remete ao significado que teve para Roma o Anfiteatro Flaviano, o Coliseu, chamado também de “colosso”, palavra que alude suas proporções grandiosas. Utilizado para vários espetáculos durante o Império Romano hoje é um dos principais pontos turísticos de Roma. A capital italiana atrai e exerce fascínio, sobretudo, por carregar consigo a história materializada.

Sua construção foi iniciada no ano 72 d.C., por ordem do imperador Flávio Vespasiano, que decidiu erguê-lo no local do antigo palácio de Nero, seu antecessor no comando do império. As obras levaram oito anos para serem concluídas e Vespasiano havia falecido antes de vê-las finalizadas. Quando tudo ficou pronto, Roma era governada por Tito, seu filho E, por essa razão foi o responsável por realizar os jogos inaugurais do anfiteatro, em 80 d.C.

A concepção da criação estabelecia um símbolo de poder além de oferecer entretenimento à população através da política conhecida como “*panem et circenses*”, a “política de pão e circo”, medida que se crê ter sido criada de modo a manipular as massas, considerando que a recreação oferecida dispersaria a atenção dos indivíduos por assuntos que tratassem de política, e que aguçassem seus sentidos aos prazeres da comida, ação representada pelo “pão” e quanto à distração retratada pela simbologia ao “circo”. Tudo acontecia através das apresentações dos espetáculos de gladiadores, animais selvagens e execuções nas quais eventualmente eram servidos alimentos para a plateia de forma gratuita.

De tamanho magnífico, a princípio, o *Coliseo* romano continha três andares compostos por oitenta arcadas, com cerca de sete metros de altura, encimados por um ático que os diferenciavam. Capaz de hospedar cinquenta mil espectadores para os seus mais variados espetáculos, ainda assim Alexandre Severo e Giordano III ampliaram o anfiteatro com mais um andar, com capacidade de receber noventa mil pessoas.

Para a construção havia as paredes do anel externo que continham medidas de cinquenta e dois metros e, para tal, estimam-se que foram utilizados cem mil metros cúbicos

de mármore travertino, sendo que quarenta e cinco mil foram usados apenas na área externa. Os blocos de mármore ficavam presos por presilhas de ferro e presume-se que foram consumidas mais de trezentas toneladas de ferro em sua estrutura.

O Coliseu possuía um telhado retrátil que abrigava o público do sol, com exceção da arena que nunca ficava sombreada. Homens habilidosos trabalhavam no topo da estrutura, manipulando o chamado *velarium*, que ficava preso a duzentos e quarenta mastros aos quais expandiam-se à enorme cobertura retrátil conforme a mudança da luz solar.

O anfiteatro teve o seu subterrâneo escavado há pouco mais de um século e foi totalmente aberto ao público recentemente, em junho de 2021. Ele ficava abaixo da arena de lutas, tinha cobertura de madeira sobre a qual era despejada areia e servia de bastidores para o espetáculo. Neste labirinto, no piso inferior, conhecido como hipogeu, existiam salas, elevadores e jaulas onde se concentravam os gladiadores e os animais antes de entrarem em cena. Estes, explorados nas apresentações, percorriam um arremesado caminho do subsolo até a arena. Inicialmente, eles eram transferidos para pequenas jaulas, que eram suspensas por um rústico elevador movido à tração humana até um corredor. Sequencialmente, os animais subiam alguns lances de escada para, então, emergirem na arena através da abertura de um alçapão.

No início, os gladiadores que lutavam nos jogos eram soldados em treinamento. Com o tempo, escravos, criminosos ou prisioneiros de guerra assumiram esse papel. Existe também uma versão sustentada pela Igreja Católica de que o Coliseu foi usado para sacrifícios de cristãos perseguidos pelos romanos no reinado de Diocleciano, na tentativa de o imperador restaurar a unidade do império e reabilitar as antigas tradições religiosas. Isto porque cristãos eram vistos com desconfiança, pois se negavam a participar de cerimônias de culto aos deuses romanos ou ao imperador.

A audiência que comparecia aos espetáculos do Coliseu vestia suas melhores roupas e lenços que simbolizavam a torcida para seus gladiadores favoritos, algo que nos faz lembrar as torcidas de ludopédio. Os patrícios tinham melhor visão da arena, visto que os primeiros dois setores eram designados a este público. Quanto à plebe, mulheres livres e escravos ficavam no terceiro setor do anfiteatro. O Coliseu ainda inspira a construção dos estádios de futebol devido as suas características que incluem rampas de acesso e os setenta e seis portões que serviam de entrada e saída da arena.

Maracanã

O Estádio do Maracanã é tido como o templo sagrado do futebol brasileiro, que é uma das maiores paixões da nação brasileira, e possui o poder intrínseco que os patrimônios carregam consigo, ou seja, o poder do “sagrado”. O autor Nestor Garcia Canclini (2019, p. 192) esclarece que estes patrimônios possuem papel importante na produção de valor, de significados que geram a identidade de um grupo, de uma nação “o que vai além da compreensão e da explicação do homem e o que ultrapassa sua possibilidade de mudá-lo”.

A questão sobre a construção do “templo” começou quando o Brasil era uma opção viável para receber o maior dos campeonatos mundiais, pois a Europa estava espedaçada pelos conflitos, consequência da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, o país precisava de um estádio à altura das exigências necessárias para a realização da Copa do Mundo de 1950, ideia que seria retomada após a guerra. Assim começava a concepção

do Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro, que ainda, naquele período, era a capital do Brasil. Na época, o prefeito do Distrito Federal do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth, em 1945, recebeu a proposta para a construção do novo estádio carioca, e então, o prefeito da cidade, Mendes de Moraes, sugeriu sua construção no terreno do antigo Derby Club, no bairro da Tijuca, às margens do rio Maracanã.

O Derby Club foi fundado em 1885, seu primeiro presidente foi o Dr. Paulo de Frontin, que dedicou seus préstimos ao clube por quarenta e sete anos, até que no ano de 1932 o Derby Club juntou-se ao Jockey Club, detentor do Hipódromo da Gávea. A união destas duas instituições de turfe deu origem ao Jockey Club Brasileiro. O prado que pertencia ao Derby levava o nome de Hipódromo do Itamaraty, isto porque foi edificado em terrenos que tinham pertencido à Condessa de Itamaraty. Atualmente, na área do Hipódromo, concentra-se um dos *campus* da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. No local onde funcionava o Derby Clube temos localizado o Estádio do Maracanã.

A origem do nome do estádio provém da ave Maracanã-Guaçu. A palavra “maracanã” vem do tupi “*maraka'nã*” e significa “semelhante a um chocalho”. Diversas espécies de aves, como o papagaio Maracanã-Guaçu, que emite um som semelhante ao de um chocalho, povoavam a região do rio Maracanã. Seu nome científico é “*Ara severus*” e são da mesma família dos nossos conhecidos papagaios. O nome popular “*maracanã*” que recebe o nome científico de “*primolius maracanã*” é empregado para denominar as várias espécies de araras. Atualmente, grande parte do rio Maracanã foi canalizado e está poluído, por conta disso os papagaios já não são avistados na região.

A construção do estádio trouxe muita polêmica na época:

(...) Alguns argumentavam que, dado o pouco tempo até a competição, seria melhor ampliar os campos existentes. Outros alertavam sobre os riscos da aventura de uma obra daquela dimensão à beira-mar, nos arenosos terrenos da cidade. Muitos atacavam, claro, a sangria de dinheiro público que a aventura exigiria. (DELMA, 2013, p. 142)

A escolha foi contestada pelo vereador Carlos Lacerda, que preferia a construção em Jacarepaguá. Na época, o *Jornal dos Esportes*, comandado pelo jornalista Mário Filho, publicou diversos conteúdos de apoio à construção do estádio na Tijuca. O jornalista esportivo era considerado um dos mais influentes do país e lutou muito para apoiar a ideia da construção do Maracanã no local onde era o antigo Derby, como assim ocorreu.

O fato é que as obras do Maracanã foram iniciadas em 19 de janeiro de 1948; o estádio teria a capacidade para receber cento e cinquenta e cinco mil pessoas. A equipe de arquitetos contava com Pedro Paulo Bernardes Bastos, Raphael Galvão, Antonio Dias Carneiro e Orlando Azevedo (este último já havia trabalhado em edificações para o governo de Mussolini, na Itália). Seria então realizada uma obra de singular magnitude:

Obra equivalente a cerca de 43 edifícios de 8 pavimentos. A área coberta do estádio atingirá 150.000,00m²; altura total 24 metros; marquise de cobertura em todo o perímetro do estádio com balanço – 30,00 metros; limite de visibilidade de 74 metros. O acesso será feito por meio de rampas com um desenvolvimento máximo de 230 metros e inclinação de 10%. O escoamento total será feito em 18 minutos. Para se ter uma ideia das proporções da obra, basta dizer que ela é equivalente a cerca de 43 edifícios de 8 pavimentos, com área de 30m² por pavimento, e constituirá a mais vultosa obra erigida no Rio de Janeiro, enriquecendo extraordinariamente o patrimônio esportivo da cidade e do país. (...)

Cento e cinquenta e cinco mil pessoas nele encontrarão acomodação confortável – 240 bilheterias, 90 varejos de cigarros, 58 bares, 45 *bonbonnières*, 98 dependências sanitárias e 15 guichês à disposição do público. Consumidos na construção 464.950 sacos de cimento, 45.757 metros cúbicos de areia e quase 55.000 de macadame – mais de dez milhões de quilos de ferro, 193.000 pregos e quase um milhão de tijolos (...). (DELMA, 2013, p. 265)

O maior estádio do mundo daquela época foi inaugurado em 16 de junho de 1950. O jogo foi entre as seleções carioca e paulista. São Paulo venceu com o placar de 3 a 1, mas o primeiro gol da história do Estádio foi marcado pelo carioca Didi, que jogava no Fluminense e na Seleção Brasileira. O estádio foi inaugurado ainda incompleto, com algumas partes da estrutura inacabadas, com andaimes presentes em boa parte da armação, pilhas de tijolos, que apresentavam pouca segurança e quase nada de conforto, porém isso não impediu que o evento acontecesse.

Na Copa do Mundo de 1950, o Brasil era o favorito para levantar a taça de campeão mundial de futebol. Um mês depois da inauguração do maior estádio do mundo, o Maracanã registrou um dos dias inesquecíveis de sua história. A final entre Brasil e Uruguai fez os quase duzentos mil torcedores presentes ficarem em silêncio. O maior público do estádio havia se calado ao ver o Brasil ser derrotado pelos visitantes por 2 a 1. Tal episódio ficou conhecido como “maracanazo”. Em espanhol, “azo” é um sufixo aumentativo geralmente empregado para atribuir a qualidade de algo grandioso.

O tempo foi passando, o estádio recebendo importantes jogos e campeonatos, até que em 1966 o jornalista que muito influenciou a sua construção, Mário Filho, aos 58 anos, foi vítima de um ataque cardíaco. O escritor Nelson Rodrigues, seu irmão, homenageou-o utilizando a expressão de “o criador de multidões”, pela influência que ele teve na popularização do futebol no país, então, oficialmente a arena recebeu o nome de Estádio Jornalista Mário Filho.

No Maracanã continuou-se recebendo históricas competições e dias de glória. Em 19 de novembro de 1969, o jogador Edson Arantes do Nascimento, popularmente conhecido como Pelé e, por ser o maior goleador da história do futebol brasileiro, marcava seu milésimo gol em uma disputa contra o Vasco, com vitória do Santos por 2 a 1, em uma partida do Torneio Roberto Gomes Pedrosa.

Assim, a nação brasileira reconhece o futebol como uma tradição louvável e prestigiada e o patrimônio é o altar desta celebração, como observa o antropólogo e professor Canclini (2019, p. 60) ao afirmar que o patrimônio cultural é um “conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo”.

Memória e identidade: aspectos políticos e econômicos, sociais e culturais

Quando nos referimos à importância do Coliseu e do Maracanã para seus países é imprescindível pensarmos sob a óptica de patrimônio, de acordo com o contexto da construção dos estados nacionais, na representação de uma Nação. Para Stuart Hall (2004, p. 49), nação é uma entidade política – o Estado – é um “sistema de representação cultural” que contém a história, memórias e imagens que são os grandes referenciais para a formação da identidade de uma nação. É também o resultado de estruturações da coletividade através dos tempos em um determinado espaço, que tem seu vínculo direto com a memória e a formação de uma identidade que deve ser tratada como material a ser preservado.

Neste sentido, podemos reforçar algumas reflexões já pontuadas nessa pesquisa como importantes registros históricos e que se referem ao Coliseu e ao Maracanã. A

relevância destes registros do passado ao transpô-los ao presente, como um elo do povo e da nação à qual estes pertencem, diante dos significados que cada um destes patrimônios carrega, assim, como no presente, onde continuam tendo papel de protagonismo na sociedade, traz um significado que transcende gerações e épocas. Esse elo entre indivíduos que formam uma nação é um sentimento que sempre esteve vivo entre os povos no sentido de concretizar sua unidade nacional, como acrescenta Le Goff (2019, p. 76) que faz menção a Chabod² ao se referir que “a ideia de nação, como é natural, é especialmente querida dos povos que ainda não estão politicamente unidos”.

Nesta perspectiva, diversos momentos ocorreram/ocorrem no passado/presente do Coliseu e do Maracanã, cuja função principal a que foram concebidos não teve um único papel. As arenas serviram de palco para visitantes mundiais ilustres, shows importantes, populares e tradicionais, espetáculos de ícones da cultura local ovacionados por seus povos e que continuam marcando o registro histórico como lugares de memória.

Le Goff (2019, p. 26) afirma que “o que importa é mostrar, na primeira perspectiva, através de alguns exemplos, o tipo de relação que as sociedades históricas mantiveram com o seu passado e o lugar que a história ocupa no presente”. E continua a discorrer que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história”, que é “organizar em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.” (LE GOFF, 2019, p. 28-29)

Reestruturação focada na mercantilização

Restauração do Coliseu

Nos tempos modernos o Coliseu ganhou o significado de cenário mais famoso de Roma entre os turistas, ao mesmo tempo em que, com o aumento do tráfego, era praticamente uma rotatória, senão a maior da Europa, apenas na década de 1970, que o tráfego de carros foi finalmente banido. O Anfiteatro Flaviano é classificado pela UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* como Patrimônio da Humanidade e faz parte da lista das Sete Maravilhas do Mundo Moderno.

Já em pleno século XXI, precisamente em 21 de janeiro de 2011, a agência de notícias *Associated Press* informou que o governo de Silvio Berlusconi (político neoliberalista e na época Primeiro Ministro da Itália), havia estabelecido um acordo com Diego Della Valle, empresário dono da marca de sapatos *Tod's* e também um dos principais acionistas do grupo *RCS MediaGroup* que atua em cinco áreas: jornais, revistas e livros, emissoras de rádio, internet e televisão digital e por satélite, sendo o grupo proprietário de um dos grandes jornais italianos, o *Corriere della Sera*. O investimento para a restauração do Coliseu trata de um acordo com investimento em torno de vinte e cinco milhões de euros em um contrato inicial de quinze anos, com possibilidade de prorrogação. Em troca do financiamento para a reforma do Anfiteatro Flaviano, a *Tod's* gerirá em exclusivo os alugueres e direitos de imagem do Monumento dentro e fora da Itália, podendo inserir seu logotipo nas entradas e nos andaimes, e construir um “centro de serviços” na área arqueológica mais protegida do mundo.

² Frederic Chabod é historiador e político italiano.

O fato é que as obras da área externa foram concluídas e os subterrâneos do Coliseu foram totalmente abertos à visitação. A última novidade divulgada pela mídia mundial é a reconstrução de uma nova arena com previsão de término em 2023. A cobertura terá piso removível de madeira retrátil que permitirá a ventilação e iluminação do hipogeu, área que hoje está a céu aberto, proporcionando, daqui a alguns anos, a contemplação do Anfiteatro do ponto de vista da arena, além da possibilidade de promover eventos culturais na nova área.

Grandes debates entre políticos, sociedade, historiadores e arqueólogos italianos ainda causam controvérsia devido à aprovação do Parque Arqueológico do Coliseu, que aconteceu em julho de 2017 pelo Conselho de Estado, principal instância da Justiça Administrativa da Itália, com o objetivo de centralizar a administração de uma área que também engloba o Monte Palatino e o Fórum Romano, adjacentes ao Coliseu.

Reconstrução do Maracanã

Muita bola rolou no Maracanã até que novamente o Brasil se candidatou e foi aceito para ser sede da Copa do Mundo de 2014. Antes do evento, o estádio já havia passado por algumas reformas, mas não por algo tão grandioso de modo a atender as exigências da FIFA e, assim, ser um dos locais a receber as partidas da Copa do Mundo e ter na sua agenda o jogo da final.

Em quase três anos, cerca de quinze mil pessoas trabalharam para construir o novo Maracanã. Porém, foi necessário desconstruí-lo para reconstruí-lo. Cadeiras foram retiradas, toneladas de cimento destruídas pelas britadeiras. O conforto e os jogos com alto grau de transmissão eram quesitos primordiais, tanto para atender a plateia dentro do estádio, quanto para aquela que estava sintonizada através da mídia.

Mesmo tombada pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a retirada da antiga marquise aconteceu, pois os engenheiros responsáveis pela obra detectaram “um tipo de cloreto de cálcio que havia se desenvolvido em toda a estrutura da marquise e cuja remoção se revelou impossível” (BUENO, 2014, p. 54), condenando suas vigas e estrutura.

O novo Maracanã passou a ter mais de setenta e oito mil assentos entre arquibancadas e cadeiras, dezessete elevadores, doze escadas rolantes, além de duzentos e noventa e dois banheiros e sessenta bares, com uma estrutura metálica em torno de cinco mil toneladas. O projeto da cobertura consistiu na instalação de um anel, com sistema de uma rede de cabos pré-tensionados conectados e uma estrutura composta por uma membrana de vidro revestida com massa de teflon:

O gramado do Maracanã é iluminado por trezentos e noventa e três refletores de dois mil watts cada. Eles asseguram uma iluminação sem sombras, com visibilidade perfeita de qualquer área do campo.

Gramado composto por 340 rolos de grama com 1,2 metro de largura, 18 metros de comprimento cada, totalizando 9.000 metros quadrados de área plantada. O Maracanã ganhou quatro novos telões de alta definição, com 98 metros quadrados cada um, fixados na estrutura metálica da cobertura. Além dos telões, 360 monitores de 46 polegadas (...). (BUENO, 2014, p. 73;78)

Ocorreu que pela segunda vez o Brasil sediou a Copa do Mundo e, novamente em solo brasileiro, teve o sonho da vitória adiado. O Brasil não passou para a semi-final e

tem registrado em sua memória uma derrota amarga contra a seleção Alemã, que venceu com resultado de 7 gols, sofrendo apenas 1 gol e levou o título por ter obtido o melhor desempenho na competição em um jogo contra a Argentina, com placar de 1 a 0, registrando sua história no Estádio do Maracanã.

Nesta peleja foram investidos no Estádio Jornalista Mário Filho mais de R\$ 1,2 Bilhões contra um orçado de R\$ 700 Milhões, para um estádio que já foi o maior do mundo quando recebia mais de cento e cinquenta mil espectadores e atualmente recebe uma média de oitenta mil.

Estudo cartográfico da comercialização dos valores artístico, cultural e memorial

O interesse político e econômico que os governos atribuem aos patrimônios históricos e ao espaço urbano em que estão contidos, no sentido de tornarem-se mercadoria, nos faz refletir sobre a relevância do turismo a partir do apontamento feito pela historiadora Françoise Choay (2017, p. 226) destacando que a “valorização do patrimônio histórico representa um empreendimento considerável”, impulsionado em grande parte pelo valor que os patrimônios históricos e culturais têm sobre as economias. Analisando dados, na Itália, o turismo correspondeu a 13% do PIB e a 7,9% no Brasil, considerando o período anterior à pandemia causada pela Covid-19. Importante destacar que tanto Roma quanto o Rio de Janeiro são cidades que movimentam fortemente esta indústria turística.

Ao analisarmos os processos de restauração a que foram submetidos o Coliseu e o Maracanã, ponderamos sobre os valores artístico, cultural e memorial que estas modificações acarretaram a estes patrimônios. Neste sentido, o autor Giulio Carlo Argan (2005, p. 220) traz a discussão em torno do fato histórico ligado diretamente aos patrimônios e à relação que possuem ao contexto urbano, que a todo tempo é “interpretável, suscetível de atribuição de valor, objeto de juízo” e de “serem continuamente reavaliados, reinterpretados pela comunidade urbana”.

Quando pensamos sobre a experiência do viver e do sentir em torno destes patrimônios, refletimos sobre o elo de memória voltado ao passado em relação à constituição de uma comunidade ou nação e, no presente, pela busca do vivenciar a experiência memorial, tendo os patrimônios, portanto, como veículos. Assim, a partir desta projeção por parte dos indivíduos, com os patrimônios históricos e culturais como pontos centrais, constituem-se as cidades turísticas e suas atrações, as quais iremos traçar neste estudo cartográfico, em Roma, a começar pelo Coliseu e, no do Rio de Janeiro, pelo Maracanã, tendo como base, citado anteriormente, os sites das agências de turismo oficiais de ambos os locais supracitados. Para podermos visualizar e analisar a cartografia do turismo nas cidades de Roma e Rio de Janeiro e examinarmos as áreas onde estão localizados o Coliseu e o Maracanã, utilizamos a plataforma digital *Google Maps* com a qual pontuamos utilizando o recurso “salvar” cada um dos pontos turísticos.

Ao consultarmos o site oficial da *Agenzia Nazionale del Turismo Italiana*, nos deparamos com diversas informações organizadas por tipo de roteiro subdivididos em categorias e com opção de navegabilidade por cidades e que abrange: “Terra e Natureza”, “Saúde e Atividade” e “Cultura, Arte e História”, sendo este último pertinente a nossa pesquisa, pois optamos por escolher a cidade de Roma a partir das informações dos pontos turísticos da cidade, conforme demonstrado na Figura 1.

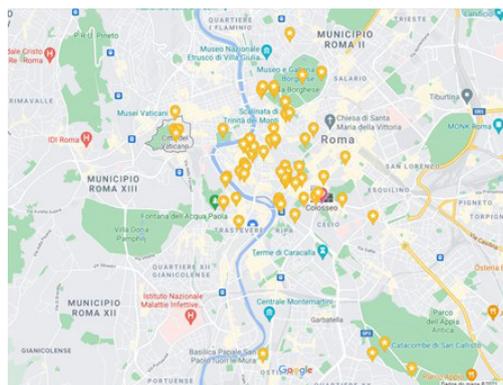


Figura 1: Mapa dos Pontos Turísticos de Roma. Fonte: Google Maps, 2021.

No que se refere ao Rio de Janeiro, navegamos pelo site oficial da Prefeitura da cidade, percorremos o menu “Turismo” e, na sequência, o tópico “RioTur” e então acessamos os “Pontos Turísticos” cuja listagem a ser consultada contempla quase que em sua totalidade os pontos turísticos do Rio de Janeiro e marcamos cada um deles no *Google Maps*, de acordo com a Figura 2.

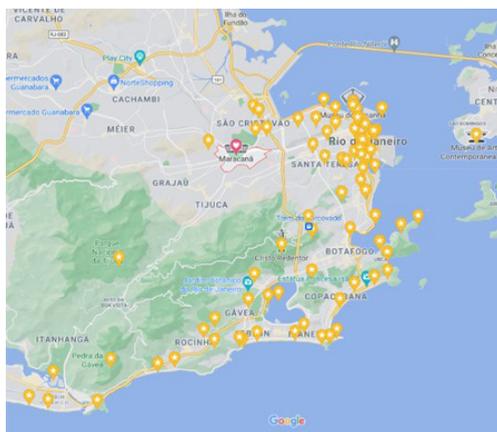


Figura 2: Mapa dos Pontos Turísticos do Rio de Janeiro. Fonte: Google Maps, 2021.

Quando analisamos as Figuras 1 e 2 é possível constatar a expressiva quantidade e distribuição destes pontos turísticos que incluem patrimônios históricos, naturais e instituições culturais, representados nos mapas pelos ícones de localização em cor amarela. Desta maneira, conseguimos notar o valor que estas cidades carregam consigo e o quanto se tornam símbolos do imaginário social e cultural de suas regiões. Ao refletirmos sobre a menção que Argan faz ao citar o autor Marsilio Ficino é possível refletir que “a cidade não é feita de pedras, mas de homens”. (ARGAN, 2005, p. 228) São os indivíduos que atribuem um valor às pedras e a todos os homens, não apenas aos arqueólogos ou aos literatos.

É importante destacarmos que Roma tem sua data de fundação no século VII a.C. Já o Rio de Janeiro data do século XV d.C., portanto, Roma é uma cidade que possui alto prestígio oriundo do patrimônio histórico e artístico e a importância que possui para a sociedade em âmbito mundial. O Rio de Janeiro também é constituído de patrimônios históricos ricos e relevantes para a sociedade brasileira, mas também por admiráveis patrimônios naturais e instituições culturais que foram nascendo e crescendo junto com a evolução da cidade. Neste sentido, Argan fundamenta que:

o plano diretor de uma cidade histórica consta sempre de um projeto de arrumação e de adaptação do existente e de uma previsão de futuros desenvolvimentos, que também podem não ser apenas extensivos ou dimensionais. (ARGAN, 2005, p. 81)

Uma questão intrigante ao analisarmos a cartografia turística destas cidades são os diversos patrimônios históricos que os circundam, quase que sobrepondo-os, além de estar próximo as margens do rio Tibre, no caso do Coliseu e, no caso do Maracanã por estar próximo à Baía de Guanabara. Por outro lado, ao observamos o Maracanã, percebemos sua localização mais afastada do conglomerado turístico da cidade do Rio de Janeiro, estando o Estádio muito mais próximo das zonas periféricas. Nesta perspectiva, a historiadora Françoise Choay nos auxilia com a seguinte reflexão:

Acesso: proporcional ao número dos visitantes, à renda dos ingressos e do consumo complementar, a rentabilização do patrimônio passa, cada vez mais, pela facilitação do acesso. O monumento deve estar sempre à mão, o mais perto possível dos caravancarás, que no mais das vezes desfiguram os sítios, o mais perto possível dos veículos, individuais ou coletivos, que requerem estacionamentos e seus complementos: daí a necessidade de empreendimentos imobiliários consideráveis, atualmente tão mal disciplinados tanto no meio urbano como meio rural. (CHOAY, 2017, p. 218)

Podemos avaliar que o Maracanã se encontra em desvantagem de visitaçào em relação a grande parte de outros pontos turísticos que se concentram ao seu redor, se não fosse pela possibilidade de mobilidade que oferece, conforme a Figura 3.

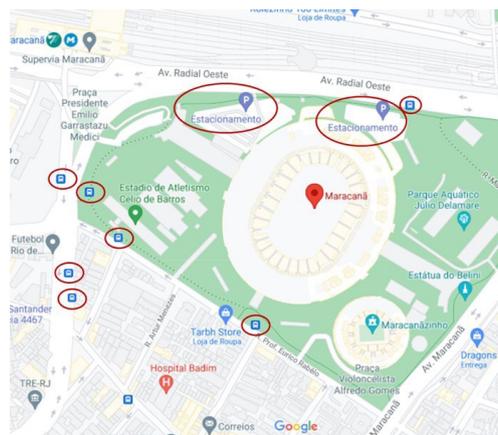


Figura 3: Mapa do Maracanã e Arredores. Fonte: Google Maps, 2021.

Por outro lado, o Coliseu concentra-se em uma área que se apresenta em um Parque Arqueológico, com diversos interesses turísticos devido aos patrimônios ali localizados e cercado por uma rede de transporte público, conforme destacado na Figura 4.

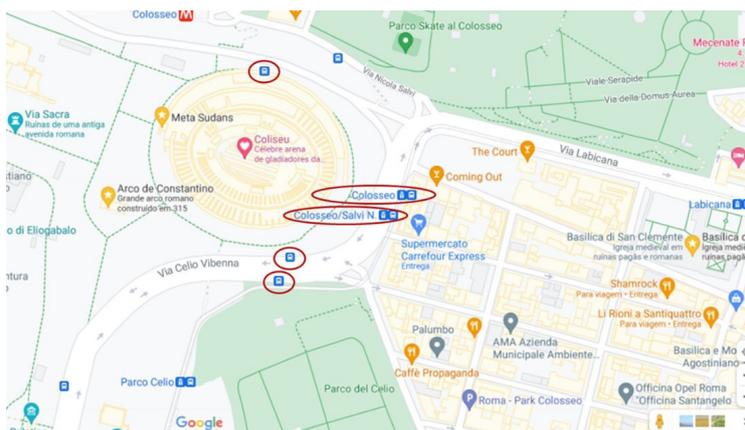


Figura 4: Mapa do Coliseu e Arredores. Fonte: Google Maps, 2021.

Considerações Finais

Com base na pesquisa descritiva e exploratória que foi realizada, conseguimos entender as circunstâncias as quais foram idealizados o Coliseu e o Maracanã em seus diferentes momentos históricos. Podemos concluir que o objetivo para a construção de ambos teve como foco a apresentação e realização de jogos.

Se atualmente seus valores vão além do histórico e do cultural, possuindo significativa relevância econômica para seus países, é importante destacar que estas duas arenas foram e continuam sendo palco de grandes espetáculos, que fazem parte da memória de seus povos fortificando o elo de nação e da memória daqueles que ali estiveram ou foram representados de alguma forma e por isso concluímos nossas reflexões com o pensamento de Choay:

Com efeito, quer se trate das funções econômicas e dos recursos de entretenimento oferecidos pelo patrimônio na sociedade de lazer, quer se trate de valores cognitivos, pedagógicos e artísticos, nenhuma das motivações institucionalmente reconhecidas ou reivindicadas permite interpretar o fervor com o qual o culto patrimonial é celebrado e se difunde no mundo inteiro. (CHOAY, 2017, p. 237)

Referências

- BUENO, Eduardo. **Maracanã Século 21: 1950 - 2014**. Porto Alegre: Buenas Ideias, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2019.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2017.
- DELMA, Maria Fernanda (Coord.) **Maracanã: a saga do mais famoso templo do futebol mundial**. Rio de Janeiro: O Globo, 2013.
- FONSECA, Maria Cecília Londres, **O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política federal de Preservação no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- GOOGLE MAPS. Disponível em: <<https://goo.gl/maps/szgd17Ars5rUmVgW6>>. Acesso em: 16 de mai. de 2021. Rio de Janeiro, BR
- GOOGLE MAPS. Disponível em: <<https://goo.gl/maps/WJK9MwVBmw2D5WG55>>. Acesso em: 16 de mai. de 2021. Roma, IT
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2019.

ITALIA Agenzia Nazionale Turismo. **Mapas**. Disponível em: <<https://enit.it/wwwenit/it/>>. Acesso em: 16 de mai. de 2021.

MARTINS, André. **Cresce a participação do Turismo no PIB nacional**. Ministério do Turismo, 2019. Disponível em: <<https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/cresce-a-participacao-do-turismo-no-pib-nacional>>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

PREFEITURA RIO. Pontos Turísticos. **Confira a lista atualizada dos pontos turísticos para visitação na Cidade do Rio**. Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibir-conteudo/?id=12433409>>. Acesso em: 16 de mai. de 2021.

IMAGINÁRIO PÓS- MODERNO NAS REDES SOCIAIS: DA ESTÉTICA INTERTEXTUAL DOS MEMES

PATRICIO DUGNANI (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹
FRANCISCO MITRAUD (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)²

Introdução

O artigo pretende observar o uso da imagem como uma linguagem privilegiada na Pós-modernidade e como ela se faz presente nas redes sociais na forma de memes. Memes são mensagens que tendem a ser curtas e dotadas de um tom carregado de humor e ironia. São conteúdos que se constituem com grande frequência pela soma de uma imagem (que pode, ou não, ser manipulada através de computação gráfica) e um texto curto e jocoso, baseados com grande frequência em elementos da cultura pop. Costumam circular pela internet, principalmente, por redes sociais como WhatsApp, Instagram, Facebook, etc.

Desde que o termo foi criado por Richard Dalkins (2001), em 1976, o tema memes tem recebido incontáveis reflexões teóricas, como em Recuero (2007) Shifman (2020), Santana (2018) e Chagas (2018, 2021), apenas para citar alguns poucos autores³. Porém, vivemos um momento inusitado – a pandemia de corona vírus. Por isso, um recorte temporal do uso dos memes se impõe e se justifica pelo fato de que, uma linguagem paródica e irônica, trata o tema da pandemia do coronavírus com ar de riso e deboche. Tendo em vista esses fatos, nesse artigo serão analisados os memes que tratam dessa questão.

Eles circulam pela internet de maneira constante e com grande recorrência, principalmente, na atualidade, os que tratam da pandemia. Essa circulação é transmitida, e podemos afirmar, impulsionada, bem à maneira dos meios digitais. Não são veiculações feitas de maneira centralizadas e de fluxo unidirecional, como faziam (e ainda fazem) as grandes emissoras, oriundas de um tempo, onde o uso dos meios de comunicação de massa (TV, rádio, cinema), eram hegemônicos. Na verdade, circulam por ações coletivas, típicas dos meios digitais, do uso da Internet e das redes sociais: por compartilhamento (DUGNANI, 2020). Sendo assim, os memes são transmitidos, principalmente, na mesma dinâmica de um boato: boca-a-boca. Porém, o boca-a-boca distribuído através dos meios digitais, da Internet e das redes sociais, ganham um alcance global, diferentemente do boato transmitido apenas pela fala como meio de comunicação. O boca-a-boca na era dos meios digitais é estendido para além dos limites biológicos dos sentidos humanos, concordando com McLuhan (2016), assim como ocorre com qualquer informação transmitida por esses meios, inclusive os memes.

Tomando os memes como uma forma de trocar informação extremamente usada nas redes sociais, e não obstante tratar-se de processo constituído por múltiplos elementos, repleto de complexidade, que enseja e permite vários olhares e reflexões, o foco desse

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica. Professor do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador do Grupo Linguagem, Sociedade e Identidade: estudos sobre a mídia – LISEM - (CNPQ). E-mail: patricio.dugnani@mackenzie.br

² Doutor em Comunicação e Práticas de Consumo. Professor do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador do Grupo Linguagem, Sociedade e Identidade: estudos sobre a mídia – LISEM - (CNPQ). E-mail: franciscosilva.mitraud@mackenzie.br

³ O termo Memes no Google Scholar retorna milhares de produções acadêmicas.

trabalho é analisar as principais estratégias de composição da mensagem, a partir da seleção de imagens e textos de revezamento e ancoragem (BARTHES, 1990), particularmente, para tratar de um tema revestido de dramaticidade, como é o caso da pandemia do covid-19. Para isso, fazemos uma seleção de memes, vinculados ao período pandêmico e seu contexto, no campo da crítica política, com uso da ironia e intertextualidade.

Essa seleção de memes será realizada por meio de uma observação da constância e temática dos conteúdos, orientado por uma metodologia exploratória e teórica, onde o objeto de estudo, os memes, serão analisados como documentos e registros que revelam a *episteme* do pensamento e do discurso da Pós-modernidade. Entende-se *episteme*, nesse momento, como a somatória de discursos que são capazes de revelar as características de uma determinada época, no caso desse artigo, a Pós-modernidade. Essa visão metodológica se apoia na Arqueologia do Saber, criada por Michael Foucault (1990), e no desenvolvimento desse método, proposto por Giorgio Agamben, no livro *Signatura Rerum* (2019), onde o filósofo italiano propõem uma análise de fenômenos sociais e culturais partindo-se do “conceito de paradigma, a teoria das assinaturas e a relação entre história e arqueologia” (AGAMBEN, 2019, p. 07).

Sendo assim, o método de análise se dará de acordo com os princípios citados acima e apoiado também na leitura crítica sobre o método foucaultiano que Inês Lacerda realiza em “Foucault e a Crítica do Sujeito” (2000) e ainda nas visões de Gilbert Durand (2002) e Michel Maffesoli (2008), as quais entendem o imaginário, para além de uma constituição social, cultural e coletivo, mas como “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. (MAFFESOLI, 2008, p. 75).

Outro aporte teórico, que dará sustentação as reflexões desse artigo, será direcionado para a relação entre Pós-modernidade e intertextualidade. Nesse sentido, a discussão sobre a estética da Pós-modernidade se apoiará nas observações de Linda Hutcheon (1991 e 1985), e a análise de imagem pós-moderna, pelo viés formal e do uso da intertextualidade.

O conceito de intertextualidade será pautado pelas ideias de Roland Barthes (2004 e 1990), entendendo intertextualidade como um cruzamento de textos, discursos, de diferentes épocas ou referências culturais, estratégia que é intensamente usada na expressão pós-moderna (MITRAUD; DUGNANI, 2020).

Estabelecidos nossos fundamentos teóricos-metodológicos, nossa análise se volta para o entendimento da relação entre expressão estética e comunicação na Pós-modernidade, a partir do nosso objeto de estudo, os memes. O meme é um conteúdo, uma informação, uma mensagem, um texto, porém dotado de elementos estéticos e criativos que o aproxima de uma reflexão artística. Como tal, estabelece múltiplas inter-relações entre os conteúdos transmitidos, os meios de comunicação, a própria criação estética, diversos campos semânticos tão diversos, como política, o cotidiano, áreas científicas como a saúde etc. Todo esse panorama nos aproxima de forma inequívoca com as reflexões presentes no eixo temático **Cartografias Contemporâneas: expressões múltiplas.**

Do Imaginário

Nesse momento dois conceitos básicos precisam ser desenvolvidos, antes que seja possível refletir sobre a estrutura dialógica e expressiva, que vai, segundo Barthes (1990), dos signos denotados, dos significantes, da parte material, do campo expressivo, ou seja, do óbvio; até os signos conotados, dos significados, da parte imaterial, do campo do conteúdo: ao obtuso. Os dois conceitos são o imaginário e a Pós-modernidade.

O imaginário, para essa reflexão, ganha um sentido duplo: ao mesmo tempo compreende-se como imaginário, o coletivo de imagens, de representações, que se constitui em um determinado período, que para Foucault (1990) e Agamben (2019) significa as *epistemes*, os discursos que constituem os paradigmas culturais de uma sociedade de acordo com sua época.

Mas também, partindo de uma visão antropológica, o imaginário pode ser visto, segundo Durand (2002), como uma coletânea de imagens motivadas e mutáveis que se constituem em torno de convenções e acordos que se constituem socialmente – “protocolo motivador” (DURAND, 2002, p.64), e que povoam a imaginação humana. Essa coletânea Durand (2002) denomina como sendo regime. Ou seja, o imaginário humano se constituiu por classificações, denominadas regimes.

Uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos *Regime*. (DURAND, 2002, p.64)

Maffesoli (2008) concorda com Durand (2002), mas busca localizar o imaginário como sendo sempre coletivo. Além disso, entende o imaginário dotado de uma singularidade, à maneira de Walter Benjamin (2000) que ultrapassa o indivíduo em direção à coletividade. Penetra nesse coletivo, se constituindo, de acordo com o autor francês, num “estado de espírito” (MAFFESOLI, 2008) da comunidade, uma verdadeira argamassa social que ajuda a estabelecer vínculos entre os indivíduos.

Para mim, sem tentar precisar a posição de Gilbert Durand, só existe imaginário coletivo. Por isso, falei na idéia de aura, de Walter Benjamin. O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. (MAFFESOLI, 2008, p. 76)

O imaginário, para Maffesoli (2008), ganha um tom metafísico, quase místico, de representação mental, mas que não atinge o concreto, permanece no âmbito da abstração, no nível da percepção: ambíguo e imensurável, misterioso e imponderável.

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável [...]. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. (MAFFESOLI, 2008, p. 75)

Finalmente, Maffesoli (2008) afirma, diferentemente do que se pensava, a imagem não constitui o imaginário, o fato da existência de um imaginário é que produz um conjunto de imagens que orbitam em torno de um regime.

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí fora. (MAFFESOLI, 2008, p. 76)

Levando em consideração essas proposições, será possível observar que os memes, como imagens que constituem e são constituídas por regimes de imaginários, se organizam em torno de temas recorrentes, relativos à sua época. Ou seja, o imaginário dos memes, partindo da observação da arqueologia do saber de Foucault (1990) e das assinaturas de Agamben (2019), representam os paradigmas, os discursos, as *epistemes* que compõem os regimes que constituem o coletivo das imagens na Pós-modernidade. O regime pós-moderno do imaginário se constitui coletivamente e representa o pensamento, tanto cognitivo como estético, da contemporaneidade. Por isso é importante entender agora, qual é esse pensamento, principalmente o estético, que compõem o imaginário da Pós-modernidade.

Da Pós-modernidade

A Pós-modernidade se apresenta historicamente, assim como se organiza a sua conceitualização, de maneira múltipla, incerta e polêmica.

Eagleton (1999), concordando com Lyotard (2000) entende a Pós-modernidade como sendo um período em que o pensamento contemporâneo que coloca em xeque as noções clássicas que compunham o imaginário humano até a modernidade: ciência, razão, identidade, etc.

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON, 1998, p. 07)

Embora seja possível encontrar concordância nesse ponto, a própria denominação do período, parece não agradar diversos autores diferentes. Afinal a Pós-modernidade é chamada, também, de Hipermmodernidade por Lipovetsky (2004), Modernidade tardia ou líquida para Bauman (2001), e Neobarroco para Calabrese (1988). Por isso, se torna um período polêmico.

Contudo, mesmo não havendo concordância na nomeação do momento contemporâneo, em alguns pontos, principalmente quanto ao efeito estético, é possível encontrar algum consenso. Por isso, nesse artigo, utilizamos a nomenclatura Pós-modernidade para classificar a linha de pensamento que povoa o imaginário da sociedade na atualidade.

Linda Hutcheon (1991) investigando a estética na Pós-modernidade, mesmo focada na linguagem verbal, bem como Calabrese (1988), observa algumas características estéticas comuns que compõem o coletivo de imagens. Dentre essas características, que serão verificadas em relação à constituição dos memes nos capítulos seguintes, se destacam: o uso da intertextualidade, da citação, da paródia, do humor, e da ironia na produção estética pós-moderna.

A paródia tem existido em muitas culturas, mas, aparentemente, não em todas; a sua onnipresença, hoje, parece-me pedir que se reconsidere, quer na definição formal, quer as funções pragmáticas da paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 42)

A ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização. A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia, no sentido utilizado por Kenneth Burke (1967, 1), que permite ao decodificador interpretar e avaliar. (HUTCHEON, 1985, p. 47)

A intertextualidade, que de certo modo conjuga as estratégias da citação e da paródia, será entendida nesse texto, a partir do conceito criado por Barthes (2004), como sendo o cruzamento de textos. O cruzamento de diferentes referências culturais de períodos diferentes, e que, muitas vezes, não guardam uma relação direta. Essa falta de relação direta entre as diferentes citações é que, geralmente, produzem o efeito de humor, bem como, a contradição determinada pela ironia que se torna comum na produção estética pós-moderna.

[...] a arte pós-moderna (que é ao mesmo tempo auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico) que percebi que as abordagens formalista e pragmática por mim utilizadas nos outros dois estudos precisariam ser ampliadas com o objetivo de incluir as considerações históricas e ideológicas exigidas por essas irresolutas contradições pós-modernas, [...] (HUTCHEON, 1991, p. 12)

Ou seja, partindo da ideia de colagem, de cruzamentos intertextuais entre diferentes textos de culturas e períodos diferentes, bem como o uso bem-humorado dessa estratégia: o uso constante da paródia e da citação produzindo um efeito irônico, tanto em sua materialidade plástica, como na constituição dos significados, apontam para as características muito comuns encontradas nos memes.

Por esta definição, a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1985, p. 54)

Fatos que fazem dos memes, uma produção ligada ao período pós-moderno, e que se encaixa perfeitamente na nova dinâmica imposta pela introdução do uso dos meios digitais, da internet, das redes sociais.

Essa nova dinâmica reverte a produção de conteúdo, que outrora, nos meios de comunicação de massa clássicos, era mais unilateral, indo de poucos emissores para muitos receptores (a massa). Mas que, agora, se organiza num fluxo de produção de conteúdos mais ramificado, que possibilita a participação, a criação coletiva e o compartilhamento muito mais amplo de uma fatia muito maior da sociedade (DUGNANI, 2020).

Com essa nova dinâmica, os memes se tornaram um tipo de mensagem que faz muito sentido para os indivíduos que compõem a sociedade pós-moderna, tornando-se, assim, um excelente difusor do imaginário que, segundo Maffesoli (2008), cria o estado de espírito de uma época: o imaginário da Pós-modernidade.

Do imaginário dos memes na Pós-modernidade

Em uma pesquisa realizada pela Diretoria de Análise de Políticas Públicas da Fundação Getúlio Vargas, descobriu-se que o Brasil é o 4º país com mais comentários sobre a pandemia de Corona vírus nas redes sociais. Porém, o que mais interessa, para esse artigo, sobre esses comentários é que cerca de 34% das menções se caracterizaram pelo estilo irônico, humorado e jocoso dos memes (UNINTER, 2020). Esses dados demonstram o grande volume que essa forma de expressão, típica do universo virtual, apresenta na ocupação dos conteúdos das redes sociais.

O Brasil é o quarto país que mais comenta sobre o COVID-19 (novo Coronavírus) no mundo. O dado é de estudo feito pela Diretoria de Análise de Políticas Públicas da Fundação Getúlio Vargas sobre o comportamento dos brasileiros nas redes sociais em relação à nova doença. De acordo com a pesquisa, em todo o mundo, 3,3 milhões de menções ao Coronavírus foram feitas na rede social *Twitter*. No Brasil, houve um aumento de citações a partir do dia 26 de fevereiro, quando o primeiro caso foi confirmado no país. Apesar da grande disseminação do assunto, um dado chamou a atenção dos pesquisadores: 34% das menções eram imagens consideradas engraçadas pelos internautas, conhecidas como ‘memes’. O número ultrapassou os tuites de notícias, que somavam 17%. (UNINTER, 2020)

Como dito em nossa introdução, o termo meme foi criado em 1976 por Richard Dalkins (2001), e se caracteriza como sendo um conteúdo que se utiliza frequentemente da soma de linguagem visual, e verbal: ou seja, de imagens e textos curtos. Caracteriza-se, também, pelo uso comum de um tom jocoso e bem-humorado, funcionando, muitas vezes, como uma sátira aos costumes, à política, ou qualquer expressão cultural da sociedade.

Os memes se constituem, geralmente, pela soma de imagens e por textos, que se constituem como legendas da imagem. As imagens costumam ser retiradas, normalmente, do ambiente pop da cultura de massa, ou de produtos midiáticos veiculados em meios de comunicação de massa, os quais circulam, constantemente, pelo ambiente virtual das redes sociais.

Cada evento tem o potencial de ser absorvido em múltiplas conversas, sendo re-enquadrado e ao mesmo tempo reembalado e recirculado, redefinido conforme se transforma em um *meme*, por um lado, ou traduzido em conteúdo a ser difundido, por outro. Tudo isso significa que os estudos da Comunicação precisam estar atentos aos muitos níveis diferentes de Comunicação que possam estar ocorrendo ao mesmo tempo, exigindo ferramentas mais sofisticadas para uma análise *cross-media*. (JENKINS, 2016, p. 216)

O texto normalmente é criativo e autoral e não necessita, obrigatoriamente, ter relação de originalidade com a imagem. Ou seja, o texto se propõe, de maneira irônica, bem à moda do humor paródico da Pós-modernidade a gerar através da graça, uma crítica a diferentes assuntos ligados às relações sociais humanas. Segundo Amaral (2019), esse uso de legendas falsas, ou seja, que não tem relação direta com a imagem apresentada, a não ser pelo tom anedótico, se constitui como sendo uma ação comum na produção de conteúdo das redes sociais na internet, e se dão de forma constante e em larga escala.

Utilizar imagens antigas com legendas falsas relativas à atualidade tornou-se comum, à semelhança de editar imagens para desinformar sob a forma de informação séria e as fazer circular em redes de informação em larga escala para possibilitar a disseminação de informação através de partilhas constantes em *media* sociais (Vosoughi, Roy, & Aral, 2018). (AMARAL, 2019, p. 104)

Além dessa estrutura verbo-visual, uma das questões mais interessantes quanto aos memes é seu potencial de difusão e potencial de engajamento representado pela quantidade de compartilhamentos que ocorrem, principalmente, a partir de notícias impactantes, ou fatos políticos relevantes (mas preferencialmente irônicos, ou sarcásticos) manifestados, em sua maior parte, nas redes sociais.

Os memes que são utilizados nesse artigo, foram selecionados, partindo do recorte temático já mencionado (crítica política, uso da ironia, uso da intertextualidade), e que inundaram as redes sociais, em 2020, e que foram motivados por um daqueles comentários

equivocados do Presidente da República Jair Bolsonaro na época da vacinação contra o Covid-19. Em tom de sarcasmo o presidente disse: “Lá no contrato da Pfizer, está bem claro nós (a Pfizer) não nos responsabilizamos por qualquer efeito colateral. Se você virar um jacaré, é problema seu” (ISTOÉ, 2020).

Por causa do comentário, muitos internautas passaram a criar memes, que ainda circulam em 2021 sobre esse comentário. Contudo, o volume de memes foi tanto, que a jornalista Akanksha Arora, do jornal virtual de origem indiana, R. Republicword.com, chamou de “mefest”, ou seja, festival do meme. Esse é um fato que mostra o potencial de alcance dos memes e a velocidade de seu compartilhamento, pois o jornal indiano, um dia após o comentário, já estava escrevendo sobre os memes produzidos pelo comentário do presidente do Brasil. Outro exemplo interessante, do potencial globalizante do meme, é a sátira feita, nesse mesmo formato, pela deputada, do partido democrata, Alexandria Ocasio-Cortez (TOUEG, 2021), onde ela aparece verde e com diversos olhos, ironizando o comentário (Fig. 1).

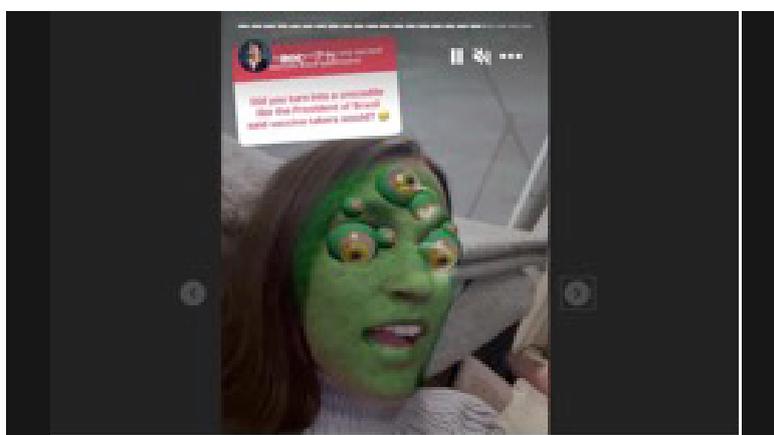


Figura 1: Meme feito por congressista dos E.U.A., sobre o comentário do presidente brasileiro
Fonte: <https://www.bluebus.com.br/deputada-dos-eua-tira-sarro-de-bolsonaro-ao-tomar-a-vacina/>

A partir dessa quantidade de memes disparados pelos internautas, sobre o comentário de Jair Bolsonaro sobre a vacina de Covid-19, pretende-se destacar exemplos daqueles que podem demonstrar as categorias de: crítica política, uso da ironia, uso da intertextualidade.

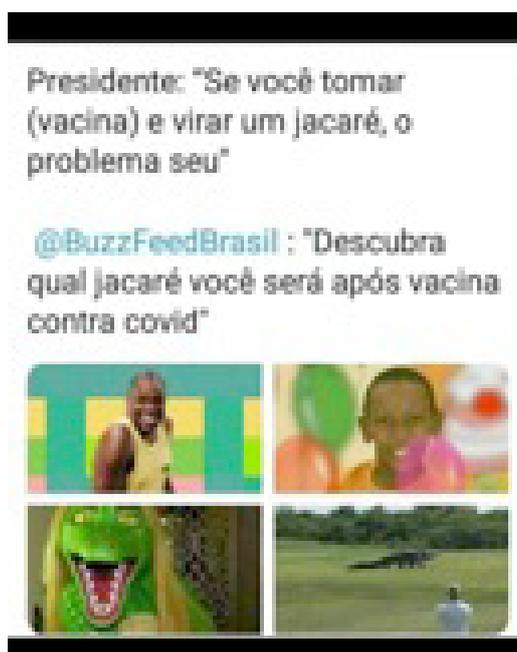


Figura 2: Meme sobre comentário do presidente Jair Bolsonaro
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/512706738834848906/>

Na figura 2, fica evidente o uso do meme para fazer uma crítica política, satirizando, com razão, o comentário indiscutivelmente desnecessário, de uma autoridade maior da república brasileira, além do uso da ironia como estratégia, pois prevê que seja verdadeira, que seja possível, a transformação de pessoas em jacarés, após a vacinação. A ironia é uma constante nesse tipo de suporte de informação.

Levando em consideração a intertextualidade, a partir da visão de Barthes (2004), como sendo o cruzamento de discursos culturais, ou cronológicos distintos, vejamos como os memes abaixo fazem esse tipo de cruzamento, característica comum na estética pós-moderna: a citação, a paródia, ou a intertextualidade propriamente dita (HUTCHEON, 1991 e 1985).

No primeiro meme observamos a intertextualidade no resgate através de uma citação do personagem Wally Gator, criado por Hanna-Barbera, em 1962 (Fig. 3). A figura representaria uma pessoa vacinada que se transformou em jacaré, inclusive com o rosto preocupado. Esse processo traz uma representação do passado e da cultura de massa, que não tinha nenhuma relação direta com o comentário do presidente, mas que funciona como representação e sátira sobre a aquela questão, da vacina transformar pessoas em jacarés. Destacamos aqui também a função ambígua do texto. Fora do contexto pandêmico, na visão de Barthes (1990) teríamos um texto de ancoragem, que fixa um sentido claro, ou seja, após tomar a vacina um jacaré descansa, o que não seria estranho no mundo da ficção e dos desenhos animados. Contudo, diante da circulação das notícias e do clima causado pelas declarações presidenciais, o texto ganha caráter de revezamento, ao jogar com um sentido que, a princípio não seria claro, e que agora manifesta-se com vigor: após tomar a vacina, alguém transformado em jacaré, repousa.

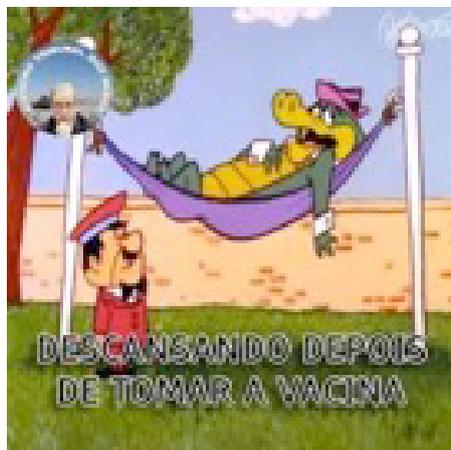


Figura 3: Meme sobre comentário do presidente Jair Bolsonaro
Fonte: <https://gramho.com/explore-hashtag/Tup%C3%A3o>

Na figura 4, ocorre uma dupla citação, uma dupla intertextualidade: primeiro a Cuca, como personagem do folclore brasileiro, em segundo, a representação da Cuca, criada para uma das versões adaptadas para TV da obra de Monteiro Lobato, O Sítio do Pica-Pau Amarelo. Note-se, aqui, que o processo de intertextualidade não é exclusividade da Pós-modernidade, mas é usada com uma frequência muito constante. Reitera-se também o sentido conotado reforçado pelo uso do texto de revezamento.

Com esses exemplos é possível observar o uso da intertextualidade, bem como da crítica política que é frequente na constituição dos memes, lembrando-se que existem uma quantidade imensa de memes que tratam dessa questão, que não foi possível apresentar, por causa da limitação de páginas para o artigo.



Figura 4: Meme citando a Cuca. Fonte: <https://capricho.abril.com.br/comportamento/teste-em-qual-especie-de-jacare-voce-vai-se-transformar-depois-de-tomar-a-vacina/>

Uma última questão, a título de conclusão do capítulo, é uma característica dos memes, bem como de toda produção visual nas redes sociais: é um certo ar de descuido, e uma impressão de amadorismo na composição plástica. Veja-se, por exemplo, a linha branca grosseira que contorna a Cuca na figura 4, além da colagem malfeita da injeção de plástico, que foge de uma representação mais realista, até mesmo por sua dimensão. Essa estética do descuido acompanha a produção dos memes, bem como muitos vídeos da plataforma Youtube. Esse ar de descuido nessas peças, muitas vezes ampliam sua função de humor, dão um ar absurdo e grosseiro. No entanto, essa composição caricata e deformada, aumenta a expressividade dessas composições visuais, seguindo um exemplo utilizado por um movimento artístico da vanguarda moderna, ainda no século XIX, o Expressionismo.

Considerações finais

Concluindo essa argumentação, mas sabendo que não se esgota aqui esse tema, embora esse artigo possa servir de reflexão sobre o potencial dos memes na comunicação digital das redes sociais, pretende-se primeiramente, afirmar que esse modelo, usado mundialmente, destaca-se pela quantidade de comentários produzidos no Brasil. Além disso, essa estrutura verbo-visual de comentários, serve como uma ferramenta, não somente de humor, mas de crítica política, sendo uma grande arma contra alienação, mas que, infelizmente, ao contrário também pode contribuir bastante com esse processo, produzindo e disseminando boatos, ou *fakenews*, que se transformariam em verdades convenientes, descoladas de qualquer pensamento racional ou científico, ou seja, a pós-verdade (PRIOR, 2019).

Nesse sentido, conhecer a estrutura estética dos memes e reconhecer seu uso, como uma ferramenta eficiente de comunicação, pode ser uma estratégia para desenvolvimento de

senso crítico, de atuação ativa na participação política, ou para desenvolver processos mais equilibrados de misturas de culturas, através de uma comunicação intercultural (FERRARI, 2015). Ou seja, como dito, pode ser uma grande contribuição para os sistemas de comunicação, ou uma grande decepção, tornando-se, assim, mais um entretenimento que visa distrair a atenção do receptor, para questões fundamentais que afetam o nosso mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AMARAL, Inês. (2019). **A imagem na era da cultura digital e das narrativas alternativas**. In Lopes, P. & Reis, B., **Comunicação Digital: media, práticas e consumos**. Lisboa: NIP-C@M & UAL. (pp. 99-113). Disponível em <http://hdl.handle.net/11144/3977>. <https://doi.org/10.26619/978-989-8191-87-8.5>
- ARAÚJO, Inês L. **Foucault e a Crítica do Sujeito**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- ARORA, Akansha. **Netizens Start Memefest After Brazil Prez Bolsonaro's 'crocodile' Remark On COVID Vaccine**. Disponível em: <https://www.republicworld.com/entertainment-news/whats-viral/netizens-start-memefest-after-brazil-prez-bolsonaros-crocodile-remark-on-covid-vaccine.html>.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Retórica da imagem**. In: O Óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Edições Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: COSTA LIMA, Luís. (org). Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz & Terra, 2000.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHAGAS, Viktor. **A febre dos memes de política**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 01, janeiro de 2018.
- CHAGAS, Viktor. **Meu malvado favorito: os memes bolsonaristas de WhatsApp e os acontecimentos políticos no Brasil**. Revista Estudos históricos. vol.34, no.72 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2021
- DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Coleção: O Homem e a Ciência, vol. 7. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DUGNANI, Patricio. **Pós-modernidade e comunicação: dos meios de massa aos meios digitais**. Comunicação & inovação (ONLINE), v.21, p.129 - 146, 2020. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/6201.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FERRARI, M. A. **Comunicação Intercultural: Perspectivas, Dilemas e Desafios**. In: MOURA, C. P; FERRARI, M. A. (orgs.). Comunicação, Interculturalidade e Organização: faces e dimensões da contemporaneidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **A Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISTOÉ. **Bolsonaro sobre vacina da Pfizer: 'Se você virar um jacaré, é problema seu'**. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/bolsonaro-sobre-vacina-de-pfizer-se-voce-vice-um-jacare-e-problema-de-voce/>.

- JENKINS, Henry. **Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora**. Intercom. v. 39, n. 1 (2016). Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/236>.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, Jean-Francois. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. **Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS, v. 8, n. 15, p. 74-82, 10 abr. 2008.
- MCLUHAN, Marshal. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. Cultrix: São Paulo, 2016.
- MITRAUD, Francisco. e DUGNANI, Patricio. **Fronteiras borradas na pós-modernidade: os trappers, retratos do contemporâneo**. Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 1-XX, set./dez. 2020.
- PRIOR, H. **Mentira e política na era da pós-verdade: fake news, desinformação e factos alternativos**. In P. Lopes & B. Reis (eds.), *Comunicação Digital: media, práticas e consumos* (pp. 75-97). Lisboa: NIP-C@M & UAL. (2019). Disponível em <http://hdl.handle.net/11144/3976>. <https://doi.org/10.26619/978-989-8191-87-8.4>. Acesso em janeiro de 2021.
- RECUERO, Raquel. **Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 32, abril de 2007.
- SANTANA, Juliana Prates et all. **De que criança(s) estão falando?: Análise dos memes veiculados no Brasil no período da pandemia do coronavírus**. Sociedad e Infancias, Vol. 4, 2020.
- SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge (EUA): MIT press , 2014.
- UNIINTER. **Brasileiros compartilham mais memes do que notícias sobre o Coronavírus**. 2020. Disponível em: <https://www.uninter.com/noticias/brasileiros-compartilham-mais-memes-do-que-noticias-sobre-o-coronavirus>. Acesso em 2021.
- TOUEG, Gabriel. **Deputada dos EUA tira sarro de Bolsonaro ao tomar a vacina**. (2021). Disponível em: <https://www.bluebus.com.br/deputada-dos-eua-tira-sarro-de-bolsonaro-ao-tomar-a-vacina/>.

MAPA DE UM IMAGINÁRIO ARTÍSTICO PÓS-MODERNO

FRANCINE CUNHA (IFRJ – RESENDE; INSTITUTO DE ARTES – UNESP)¹

Ponto de Partida

O mundo é um território que por si só se divide em áreas de terra, mar, em diferentes formas de relevo e vegetação. Ainda assim, a divisão dos territórios tornou-se em algum momento uma questão também para o homem que quis ele mesmo dividi-lo separando-o, desta vez em zonas, em coordenadas, em países e assim sucessivamente. A territorialização do mundo pelo homem comum, porém, permanece em sua condição primeira: onde vive, o que conhece e o que representa. Essa visão territorializada do mundo é um vasto campo de criação. É aí onde reside a crença e a arte. Segundo Kant (2001), ao homem é negado dar forma ao universo e às suas complexidades, pois podemos captar seu conteúdo, gerado pelos sentidos e orientados pela ciência, mas a forma é um mistério. Dessa maneira se abre à imaginação humana um campo de possibilidades às quais a forma é minimamente surreal.

Aqui interessa as versões do mundo e do universo interpretados pela arte. O campo ilimitado da criação a partir de uma visão pessoal possibilitou processos criativos que geraram universos paralelos (dimensões fantásticas), reflexões e críticas sociais, culminando no aprofundamento da análise do *lugar* do artista no processo de construção do imaginário do sujeito pós-moderno. Aquilo que aparece como “lugar” aqui pode ser entendido também como o “papel” dos artistas, ou seja, a atuação daquele que se coloca entre o conteúdo (científico) e o imaginário (cultural ou artístico) e assim reproduz discursos impostos como realidade ou verdades (mapas, diagramas, retratos, registros), e por outro lado, utiliza das mesmas ferramentas da linguagem para gerar provocações e debates sobre o entendimento do ser sobre o mundo. A questão que se coloca, então, é: “Onde” está o artista que cria o imaginário dos sujeitos pós-modernos? Este artigo pretende “localizar” o artista, refletindo sobre sua atuação na contemporaneidade e usando como pano de fundo a metáfora dos mapas.

Nosso ponto de partida começa pela obra *Anywhere is my land* (1968) de Antonio Dias. Nesta obra o artista divide em vários quadrados regulares, paralelos e simétricos um espaço negro com vários pontos brancos - uma imagem que remete a um mapeamento do céu noturno. Ao criar essa espécie de diagrama do infinito, o artista afirma que a arte é onipresente. Oito anos depois, em 1976, Antonio Dias também produziu a obra *O País Inventado*, uma ilustração daquilo que o artista assume como sendo seu país: a própria arte, representada por uma bandeira na qual falta uma parte. Estes trabalhos poderiam integrar o movimento do Situacionismo surgido na metade do século XX (BARBOSA 2016, p.142) por questionarem a ideia de território e usar a linguagem da geografia para serem expressados. As obras de Antonio Dias, porém, para além da questão da reflexão sobre os territórios físicos, falam da relação que o sujeito passa a ter com a ideia de lugar na contemporaneidade. Assume a concepção de que “lugar” é mais do que espaço.

¹Francine Cunha: Professora de História da Arte do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio de Janeiro - Campus avançado Resende, artista plástica e doutoranda no Programa de Artes Visuais no Instituto de Artes - Unesp - SP. E-mail: francine.lima@ifrj.edu.br.

Segundo Hall (2006, p.59), para o sujeito moderno quando se trata de seus contemporâneos:

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.

Isso muda a partir do momento em que se começa a pensar a uma distância daquilo que seria “moderno” e se aproximar mais daquilo que se chamaria “pós-moderno”. Na pós-modernidade, o sujeito assume uma condição de “celebração móvel” (HALL, 2006), admitindo que pode trocar de opinião, de “lugar”, questionando os paradigmas. Para Didi-Huberman (1998, p.172) isso é viável, pois as leituras que fazemos das imagens que nos apresentam devem ser sempre um exercício de crítica,

Uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia dos teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, para não ‘trancrevê-lo’, mas para construí-lo.

Essa crítica também se aplica a história da Arte, neste sentido, este estudo se inicia tomando como princípio uma revisão histórica proposta por alguns teóricos que aqui se apresentam, refletindo sobre suas ideias e analisando propostas artísticas que também tomam como princípio a reflexão sobre o mundo e as relações sociais.

A crítica, porém, não costuma ser uma prática cotidiana (e essa ideia, mesmo aqui, também não é uma crítica). Para o homem regido por um senso comum o planeta tem a forma que ele habita, o território pelo qual circula e interpreta, o restante é dado a ele na forma do imaginário. Se nos propomos a estudar as cartografias, por exemplo, diríamos que os continentes, os mares e a superfície do planeta tem uma forma e esta pode ser fotografada por um satélite. A nós, no entanto, essa realidade chega traduzida em dados, mapas e imagens. A poucos é dada a possibilidade de vislumbrar essa realidade presencialmente criando um campo de experiência inigualável. Ou seja, não é possível confirmar todas as informações que se recebe, porém, se aceita a informação como é dada. Segundo Nunes (2016, p.24) isso acontece porque a maioria dos dispositivos de comunicação, surgidos antes da internet, estavam baseados em um sistema unilateral, onde a interação era praticamente nula. Poderíamos dizer que isso ratifica uma cultura do acreditar sem questionar, e que usando os meios “certos” é possível levantar um grande grau de credibilidade da informação. O artista conhece bem esses meios.

Arte em Trânsito

Tomemos como exemplo um Mapa Mundi do século XV. Consideremos o contexto, de acordo com Claro (2012, p.82):

As terras conhecidas (Ásia, Europa e África) ficavam distribuídas em forma de “T” e cercadas pelos três mares (Mediterrâneo, Helesponto e o Mare Indicum). O paraíso terrestre estava sempre ao norte e no topo, Jerusalém (cidade Sagrada) no centro. Os continentes ficaram associados aos herdeiros de Noé. A Ásia habitada pelos descendentes de Sem ficava a leste. A Europa, habitada pelos descendentes de Jafé, ficava ao norte, e a África, habitada pelos descendentes de Cam, ficava

ao sul. Esta configuração também procurava dar conta da totalidade do espaço e do tempo concedido ao homem pelo criador. O “T” evocava a cruz, remetendo a Cristo - epicentro da salvação.

Um mapa como este, descrito na citação, circulava nos meios elitizados e dos quais provinham as decisões, o poder. Deste modo, não havia diálogo, o meio era unilateral e vertical, uma informação vinda de cima para baixo, sem direito de resposta. Esse imaginário de um mundo cristão e de um continente condenado (a África, continente destinado aos descendentes de Cam, o filho amaldiçoado pelo pai de acordo com a história cristã) determinou e determina as relações de poder no mundo ainda hoje. O cartógrafo, era o profissional destinado a reproduzir esse discurso por meio das imagens nos mapas. Nesse período, no entanto, a própria profissão de cartógrafo poderia estar nas mãos de um artista - o profissional da imagem. Segundo Gombrich (1978, p. 396), até o início do século XIX nenhum artista necessitava perguntar-se por que viera ao mundo, havia sempre uma tarefa a fazer.

A questão sobre a unilateralidade da comunicação se prolongou até fins do século XX, ou será que ainda permanece? É possível que se considere que muitos veículos de comunicação proveram informações que foram tomadas como documentos, isto é, como prova da verdade. Em 1934, por exemplo, uma fotografia tornou-se prova da existência do “monstro do Lago Ness” publicada no jornal em uma manchete bastante difundida. Tempos depois descobriu-se que os subterfúgios para que a fotografia fosse produzida não passavam de recursos técnicos e manipulações, mas por um momento foi uma prova. Ainda hoje, muitas informações são dadas como provas: diálogos em mensagens, vídeos e fotografias, apesar de conhecermos as possibilidades de recursos de manipulação.

Em 2020, a agência de design russa Visual Science produziu em formato de vídeo, imagens do coronavírus em 3D. A agência é conhecida por este tipo de produção e tornou-se uma referência, a imagem, no entanto, é um desenho digital, baseado em imagens microscópicas, mas ainda assim, um desenho, que foi feito com propósito de ajudar a encontrar a solução para o problema da Covid-19. Consideremos a partir disso que o arte ainda é determinante para criar o imaginário contemporâneo e ao mesmo tempo é necessária a atuação dos profissionais da imagem para se conseguir avançar mesmo nas questões científicas que envolvem o futuro da humanidade.

Pontos de Parada

A justificativa para a capacidade de trânsito do artista entre o real e o fictício seria por especializar-se em linguagem e assim apropriar-se dela, usá-la em sentido amplo, reconhecer seus mecanismos e assim expressar, refletir, provocar e confundir seus interlocutores. Numa perspectiva cartográfica a “verdade” indicaria uma rota e a massa deveria segui-la, mas o artista atravessa esse caminho e propõe outras possibilidades. Isso é possível porque há várias “camadas” de intervenção entre o artista e o receptor, “camadas” que se definem nas entrelinhas das concepções lógicas da semiótica e que determinam intenções de um discurso. Segundo Todorov (1968, p. 91) a lógica moderna afeiçoou de certa maneira o juízo de que a literatura não se opõe à ciência e que por isso não é verdadeira e nem falsa, simplesmente não se submetem à prova da verdade. Tomando a literatura como uma

linguagem poética, também podemos aplicar essa máxima a favor da arte, também por ser uma linguagem poética. Podemos atribuir a esse não questionamento das linguagens poéticas uma “camada” de superficialidade que lhe é concedida pela sociedade, ao ser considerada uma proposta que não se insere no contexto do exato, as linguagens ganham uma licença, a chamada licença poética pra estar em todos os lugares. Apenas nos momentos (ou países) mais dramáticos a arte sofreu uma intervenção violenta, como a censura ou a destruição de patrimônios, por exemplo. E nestes casos não se pode negar que viram nas linguagens sua a sua potência.

De acordo com Flusser (2002, p.59), a arte nunca é inocente. Essa interpretação está em sua reflexão sobre a fotografia:

...Eis como as fotografias são recebidas: enquanto objetos, não têm valor, pois todos sabem fazê-las e delas fazem o que bem entendem. Na realidade, são elas que manipulam o receptor para comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja conscientizada. Assim, as fotografias vão formando um círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. Contemplar tal universo visando a quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo.

Considerando as ideias até aqui apresentadas observar-se-á alguns exemplos de obras artísticas da contemporaneidade, visando analisar sua “camadas de superficialidade”. A base para esta seleção de obras artísticas encontradas em “lugares” (linguagens) diferentes parte de um princípio único: o *fake*.

Fake é a palavra hoje usada para descrever o ponto entre o real e o fictício. Segundo NUNES (2016) o pesquisador italiano Massimo Canevacci, em um encontro em 2013 definiu *fake* como uma “mistura transitiva” entre falso e verdadeiro. Em 2020 a agência Reuters publicou um relatório no qual insere uma análise sobre a questão das fake news. O Brasil aparece em 1º lugar no ranking como país que mais propaga este tipo de notícia, e podemos reconhecer que implícita a esta ideia também está o reconhecimento de que grande parte da população brasileira acredita nas notícias *fake*, e portanto, repassa. O relatório menciona que, em média, apenas metade da população se preocupa com o impacto das notícias *fake* no mundo (56%) e cita ainda que essa preocupação esteve relacionada a momentos de tensão em alguns países. Mas o fato é que o *fake* não está presente apenas nas notícias, ou na mídia em geral, e a arte pode nos mostrar isso.

Nossa primeira parada é no livro *Cidades de papel* de John Green (2008), a trama se desenvolve tendo seu desfecho em uma localidade: a cidade de Agloe, estado de Nova York, uma cidade fictícia que era encontrada em mapas oficiais. Segundo o autor do livro, essas cidades falsas existiam nos mapas para evitar ou identificar cópias, ou seja, que cartógrafos fizessem seus mapas a partir de outros e não a partir dos próprios estudos. Diz Green (2013, p. 263):

Descobri o que eram as cidades de papel quando me deparei com uma durante uma viagem no terceiro ano de faculdade. Meu colega de viagem e eu ficamos subindo e descendo um mesmo trecho desolado de uma rodovia em Dakota do Sul, procurando por uma cidade indicada no mapa – pelo que me lembro, o nome era Holen. Até que resolvemos encostar o carro e bater à porta de alguém. A senhora simpática que atendeu já tinha respondido aquela pergunta antes. Explicou que a cidade pela qual estávamos procurando só existia no mapa.

O questionamento da cartografia contemporânea, evidenciando suas estratégias *fake*, por meio da poética (literatura) não é exclusividade do autor. Essa questão também foi abordada pelo cinema e pelas artes visuais nos últimos anos.

No filme *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019) a existência de uma cidade (de mesmo nome do filme) passa a sofrer uma série de ataques a partir do momento em que sua localização simplesmente desaparece de uma plataforma de mapeamento digital de rotas e cidades. O filme traz a reflexão a respeito do apagamento indeterminado de comunidades inteiras para fortalecer interesses políticos e econômicos. Esses temas estão nas disputas indígenas e caiçaras a muito tempo, mas há poucas plataformas de divulgação que tratam da questão, sendo esta tratada muitas vezes de forma marginal.

Por último, pode-se citar o trabalho do artista Simon Weckert (*Google Maps Hacks*, 2020) que caminhou pelas ruas de Berlim com um carrinho de mão com 99 smartphones. Um aplicativo de localização entendeu o fato, e conseqüentemente seus usuários que eram levados inclusive a evitar a rota, como uma condição de congestionamento no local. Os aplicativos de localização muitas vezes usam o discurso da utilização de satélites para identificação de rotas e de condições do trânsito, mas o artista comprovou que as informações vêm por meio da captação de sinais de celular, o que pode gerar leituras *fake* dos dados de trânsito.

Todas essas obras partem de um princípio que nos leva a uma reflexão: até que ponto pode-se confiar em um mapa? E mais, entendendo que um mapa é um instrumento de registro científico, poderíamos nos perguntar: é permitido a apropriação de uma linguagem científica para criar uma ação a partir do imaginário? Para entender melhor essas questões, podemos fazer uma reflexão mais ampla, na qual a nossa existência e percepção do mundo são colocadas em pauta.

Atalhos

Nem toda obra que trata do imaginário e do real se dá em um campo de controle total do artista. Além da linguagem científica há artistas que se apropriam da mídia, às vezes usando a mesma de forma indireta. Criando situações que demandam outros profissionais (repórteres, policiais) para conferir fatos que na verdade são obras. Um exemplo é o artista Juan Cabana que cria figuras escultóricas hiper-realistas de seres imaginários, como múmias de sereias e as coloca nas praias, sugerindo que as mesmas saíram do mar. Em razão disso, houve jornalistas que na tentativa de uma manchete sensacionalista fizeram reportagens sobre as peças divulgando o fato como real, a partir do momento que se soube a que se tratava de uma obra de arte, as reportagens foram retiradas da mídia para que o respectivo canal não fosse desacreditado. Isso é possível pelo cenário, assumido como condição de *índice* pelo artista: a praia, os destroços normalmente deixados pelo mar, a condição da diversidade da vida marinha a qual os cientistas admitem ainda serem em sua maioria desconhecida, as lendas que alimentam o imaginário popular. Tudo isso reforça, além da capacidade técnica hiper realista de Cabana, os *indícios* de um ser real e não imaginário.

O cenário, somado ao discurso e ao clima social, facilitam o campo de atuações de obras *fake*. Outra tentativa foi a do artista Artur Barrio, que em 1970 deixou 14 trouxas ensanguentadas na beira de um rio em Belo Horizonte. Investigadas (pela polícia que foi chamada inclusive), verificou-se que as trouxas traziam em seu conteúdo pedaços de carne animal, porém, inicialmente pensou-se que eram de pessoas. Embora o fato de pessoas terem sido mortas, esquartejadas e terem seus pedaços abandonados na beira de um rio tenha sido descartada, a intenção do artista em fazer uma menção ao assassinato dos desaparecidos durante o período da ditadura militar teve êxito. Anos depois, na década de 1990, uma investigação jornalística descobriu um cemitério de desaparecidos políticos - o cemitério de Perus, atualmente renomeado Colina dos Mártires na zona norte de São Paulo. Dado como local convencionalmente destinado ao enterro de indigentes, o cemitério abrigava também uma vala com ossadas de desaparecidos políticos, que não constava na planta oficial do local (de novo um mapa como documento questionável).

O pressuposto da verdade torna-se o estopim para mentira, na arte como na vida. Não é à toa que artistas são considerados importantes aliados em mentiras políticas levadas a sério, como é o caso de diretores de cinema que se colocam à frente de campanhas políticas e pela provocação e cortina de fumaça sugerem realidades improváveis e negacionistas. Segundo a jornalista americana Michiko Kakutani (2018, p.111):

O escritor James Carrol observou certa vez que a linguagem está para os humanos como a água está para os peixes: Estamos imersos na linguagem. Pensamos em uma linguagem. Vivemos em uma linguagem.”(...) É por isso que os regimes autoritários ao longo da história se apropriaram da linguagem corriqueira na tentativa de controlar não apenas a forma como as pessoas se comunicam, mas também como pensam.

A apropriação da linguagem corriqueira (e publicitária) pelos políticos, porém, é mais antiga do que a própria apropriação da linguagem pelos artistas. É apenas no final da revolução industrial, com um vasto “lixo” gerado pelo consumismo é que os artistas passam a fazer uso da apropriação. No início com colagens, com objetos e até chegar na linguagem. Até chegar nisso a arte era apenas mimese, simulação da realidade, mas sempre interpretada como um campo específico. A simbiose entre arte e realidade fora do campo da representação se deu mais a partir da arte conceitual. Os artistas produziam slogans, páginas de revistas, textos e diagramas que se confundiam com a “realidade” ou poderíamos dizer também “verdade” que era atribuída ao texto.

Buscando uma Chegada

A partir da reflexão aqui apresentada, poder-se-ia afirmar então que não importa o que é real e o que é imaginado, pois para a arte essa divisão torna-se um limbo e, mais do que isso, o fantástico e o real não são antagônicos na contemporaneidade. Isso é possível justamente pelas características da própria ideia de contemporâneo. Para Agamben (2009, p. 62-63), o sujeito:

... Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

A obscuridade (no sentido daquilo que está oculto) é representada na bandeira de Antonio Dias na obra *O País Inventado*, aquilo que não vemos, o que devemos completar. O que não é dado, mas sugerido. A realidade chega traduzida em dados, mapas e imagens, permitindo a uma categoria de artistas (designers, arquitetos, ilustradores, etc.) alimentarem o nosso imaginário. Tudo isso porque ao artista é dado por si mesmo a permissão para transitar entre estes mundos: o mundo como realidade e o mundo como fantasia. Mais uma vez a obra de Antonio Dias ilustra essa metáfora em *Do It Yourself: Freedom Territory* (1968): obra realizada no chão com algumas marcações em cruz que nada direcionam, não há entrada e nem saída, tudo é espaço para circulação, mostrando que o *lugar* do artista está no percurso que ele realiza e que aparece nas suas representações, o território de criação, porém, permanece livre.

Outra ideia abordada é a de que o *fake* na arte não corrobora a ideia de *fake news*. Isso porque, cabe ao artista a própria evidência da verdade. Mostrar a estrutura reforça a genialidade artística e a potência da obra, ao mesmo tempo que garante a reflexão sobre a crítica da realidade em si e dos recursos de manipulação. Já as *fake news* se fazem na sordidez, é por meio do reforço da mentira que ela se solidifica, recruta seguidores e garante seus impactos danosos.

Por fim, o panorama apresentado teve como fio condutor uma revisão histórica e conceitual da ideia de “verdade” apresentada em diferentes meios, tendo como base uma seleção de obras poéticas que tem como estratégia o *fake*, e algumas delas tratam também de um debate sobre a cartografia. Essa revisão tem sido uma proposta contemporânea que se fundamenta justamente nos trabalhos dos artistas, refletindo sobre as relações de poder, as mídias, a decolonialidade - temas trazidos aqui entre outras questões. Tendo se norteado por este princípio e por estes temas, o que se fez também foi uma viagem que entrecruzou conceitos, obras e ideias, num caminho que se permite, enquanto fala da cartografia, também usá-la como pano de fundo, usando sua linguagem e tendo como referência um mapa mental que percorre diferentes concepções.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CLARO, Regina. **Olhar a África: fontes visuais para sala de aula**. São Paulo: Hedra Educação, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KAKUTANI, Michiko. **A morte da verdade: notas sobre a mentira na era Trump**. Trad. André Czernobai, Marcela Duarte. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. 5ª Edição. Trad.: Manuela Pinto e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

NUNES, Fábio de Oliveira. **Mentira de Artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo**. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

REUTERS INSTITUTE. **Digital News Report 2020**. Disponível em <https://static.poder360.com.br/2020/06/DNR-2020-Exec-Sum-EMBARGOED.pdf>. Acesso em 31/07/2021.

TODOROV, Tzevetan. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

PROCESSO DE CRIAÇÃO – O DESENHO COMO MEDIAÇÃO DO REAL E DO IMAGINÁRIO

EDUARDO HÖFLING MILANI (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE – UPM)¹

Introdução

A humanidade desde tempos imemoriais buscou representar simbolicamente o mundo, em especial por meio de expressões artísticas, uma das suas primeiras manifestações. Existe uma universalidade de latência criadora, uma vez que todo ser humano tem potencial imaginativo. Ao mesmo tempo, a expressão artística sempre se mostrou uma forma de comunicação e sua criação decorre do olhar comprometido do sujeito, marcado pelo ambiente cultural.

Platão (428 a.C.-347 a.C.) apontava o ato de criar como uma força transcendental, fora do controle do indivíduo. Já Sigmund Freud (1856-1939) destacava o trabalho criativo como resultado da sublimação de impulsos reprimidos, ou seja, uma vez refreada a libido, ocorria um desvio dessa energia para trabalhos mentais. De qualquer modo, o potencial criativo é inerente ao ser humano, com sua eterna capacidade de apreender a realidade e suas possíveis interpretações.

Destaca-se neste estudo a importância do desenho que, com seus signos históricos e sociais, possibilita significar o mundo. Assim, essa expressão artística alcança as mais diversas áreas de atuação – ciências, artes, indústria, publicidade etc. – nas diferentes épocas da história, por seu caráter imediato em plasmar uma ideia e pela baixa demanda de materiais. Precede a maioria dos projetos artísticos e permeia os processos criativos que se sucedem. Ou seja, situa-se na gênese da criação e figura no passo a passo rumo à construção de uma obra.

Há ainda a intenção de inferir como a percepção age no contexto da elaboração das imagens que o artista constrói, desde a coleta e a filtragem das informações até a forma com que ele transmite, por meio das técnicas, esses conhecimentos e experiências.

Como se sabe, o uso da perspectiva e da axonometria mudaram o modo como vemos o ambiente que nos cerca, sendo aplicadas nas obras pictóricas as regras fundamentais da representação do espaço, da profundidade e do volume. Interessa aqui, portanto, a atividade gráfica do desenho e a sua representação, as relações entre percepção e concepção. Para tanto, houve uma seleção de material de cultura massa, no caso, anúncios da revista Claudia, e intervenções gráficas foram executadas, focalizando as imagens arquetípicas do mito da guerreira no imaginário popular. O objetivo é trazer à luz novas acepções na representação da imagem da mulher, recorrendo a conceitos que se tornaram essenciais na observação dos arquétipos utilizados, que estão presentes no fundamento de elaboração de obras artísticas e, principalmente, de campanhas publicitárias.

Essas ideias se desenvolveram mediante o processo de pesquisa teórica e prática, para explorar e ampliar os limites de suposições pessoais, ao examinar o modo e o motivo do desenho: a percepção e a experiência, o visível e o invisível, o real e o imaginário.

¹ Artista, arquiteto e professor. Possui graduação (1982) e mestrado (1995) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e é doutor em Educação, Artes e História da Cultura pela mesma instituição (2020). Membro fundador do grupo de pesquisa Linguagem, Sociedade, Identidade: estudos sobre mídia. E-mail: ehmilani@gmail.com

Percepção e Representação

A percepção é nosso primeiro contato com as coisas. Existe uma relação sensível antes de se ter um pensamento elaborado. Ver é estar capacitado a ter percepção das formas das coisas e do mundo, pela imagem que estas produzem na retina e que, em seguida, são transmitidas ao cérebro. Trata-se de uma conexão fática, autoevidente, de uma apreensão ao que está dado. É claro que nossa percepção não capta o mundo real, apenas percebemos o ambiente que nos cerca de forma ordenada porque os estímulos externos que chegam até nós são codificados por nossos sentidos. Em consequência, vibrações viram sons e fótons transmutam-se em imagens.

A partir daí, recorremos aos signos para nos expressarmos, criando representações, embasadas em uma conexão lógica ou mental, pensada. O desenho, como representação, atribui sentido a sensações e pensamentos através de formas, traçados e cores. Ao mesmo tempo em que se pretende indicar graficamente o mundo real, utilizando essa expressão artística, manifestamos o imaginário. Por meio do desenho, vemos e percebemos e as imagens que construímos falam por nós.

Segundo a artista e teórica Fayga Ostrower, em *Criatividade e processos de criação* (2012), a imagem ainda não é forma até ser percebida como forma, até o momento em que é capturada pelos nossos sentidos e encaixada em um padrão. Seria uma tendência ordenadora da percepção, característica de todos nós. O tempo todo procuramos semelhanças com o que conhecemos, ocorrem operações mentais instantâneas de comparações, diferenciações etc., e selecionamos certos aspectos que nos importam intuir mais do que outros.

Nesse contexto, durante o processo criativo, a percepção se afigura como seu elemento inaugural, uma vez que designa o ato pelo qual tomamos conhecimento do objeto exterior, do outro, da própria realidade. No momento em que algo se revela ao sujeito, ele prontamente o observa e o percebe em correspondência com sua forma, dentro do que é humanamente acessível, pois há um limite para nossos sentidos. Esse algo externo introduz-se em seu campo da consciência, transformando-se em fenômeno. O estudo dos fenômenos, daquilo que aparece à consciência, é papel da fenomenologia. Esse método filosófico busca chegar ao fenômeno, desvelar o sentido deste que se mostra, para alcançar aquilo que realmente é, ou seja, a sua essência.

Duas versões do conceito de fenomenologia da percepção e semiótica respaldam este estudo, para o entendimento de como ocorre o diálogo com as referências reais e de que maneira estas se transformam em novos conceitos por meio dos desenhos: a de Charles Peirce e a de Carl Gustav Jung.

Segundo Lúcia Santaella, na obra *A teoria geral dos signos* (2004), Peirce (1839-1914) voltou-se para a experiência ela mesma.

Como entidade experienciável (fenômeno ou phaneron), considerou tudo aquilo que aparece à mente. Sem nenhuma moldura preestabelecida, sua noção de fenômeno não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar ou localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o “mundo real”. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência... Enfim, qualquer coisa (SANTAELLA, 2004, p. 7).

Já na fenomenologia de Jung (1875-1961), como assegura Luiz Paulo Grinberg em *Jung: o homem criativo* (1997), há a sugestão de uma organização entre a razão e a fantasia, e essa fusão permite uma visão mais profunda e especulativa que os resultados dos desenhos proporcionam.

“Experiência Pura”, ou seja, a maneira como o indivíduo experimenta a si mesmo e ao mundo anteriormente a qualquer teoria. O mundo externo, tal como o enxergamos, está intimamente ligado à nossa percepção, à nossa presença nele como observadores conscientes. São necessários tanto o polo objetivo da realidade, comandado pela razão, quanto o polo subjetivo, expresso pela linguagem mítica da fantasia, dos sonhos e da imaginação (GRINBERG, 1997, p. 48).

Ao se executar graficamente o que percebemos, surge a representação e seu efeito é de uma construção de aspectos provenientes do referente real e de outros de ordem cultural ou de comunicação. Ou seja, é possível reconhecer na representação as marcas pessoais de uma percepção da realidade consoante vivências e experiências. Ressalte-se que em todas as formas de representação uma coisa se encontra invariavelmente no lugar da outra. Qualquer representação gráfica, por mais fidedigna à realidade, é sempre uma interpretação e, por isso, uma tentativa de tradução do mundo concreto. Conseqüentemente, o resultado da representação restará influenciado pelo repertório do observador.

Desse modo, impunha-se especular uma metodologia para a análise reflexiva da observação, ideação e atividade de desenho no processo de criação. O estudo de análise e prática se dá, neste projeto, tomando como território temático o mito da mulher guerreira nas publicações de revistas impressas brasileiras de grande circulação para uma possível abordagem de sua representação em uma outra linguagem, a do desenho. O percurso se desenvolve a partir de uma seleção de peças e de uma avaliação estrutural da composição dessa expressão gráfica: normalmente uma fotografia como protagonista, um título, um texto enxuto e a assinatura da marca. Desmontando-se a peça, o enfoque se fixa na fotografia e seus elementos não verbais complementares. Abre-se então um momento contemplativo, antes de se dar o primeiro passo, de observar e desenhar essa imagem tal qual ela nos aparece. É interessante destacar que a realidade no caso presente não é a captada por um olhar direto, como na observância de um modelo-vivo em ateliê ou no esquadramento da natureza in loco, mas, sim, aquela filtrada nos impressos, pois a fotografia em si já se apresenta como um recorte de representação da realidade, uma base imagética do real. Trata-se da progressiva substituição da experiência direta do mundo pela interposição de mediações, através de mídias, como as revistas nesta pesquisa. Logo, os trabalhos são executados usando apropriações nas quais se faz novas intervenções. Seria o uso da imagem de outras imagens, de elementos de peças publicitárias já publicadas como referência para o desenho, a fim de fomentar várias reflexões operacionais e teóricas sobre o fazer artístico na publicidade.

Vale salientar que imagens não são figuras, mas, sim, concepções. A escolha dos aspectos por relevância pessoal geralmente é valorativa, visando a algum tipo de ordem. Então, esses aspectos são configurados em uma forma e toda essa combinação imediata adquire um sentido. Assim, foi percorrida a distância da forma percebida à forma pensada.

Milton Glaser, prestigiado artista, ilustrador e designer gráfico norte-americano, aponta em *Drawing is thinking* (2008):

Desenhar pode ser considerado uma forma de meditação. Meditação envolve olhar o mundo sem julgamento e permitir o que está a sua frente se tornar compreensível. De fato, a arte talvez seja a melhor maneira que temos para experimentar a verdade ou o que é real. (GLASER, 2008, p. 11, trad. do autor).

“Mais que fazedor, o homem é um ser formador”, segundo Ostrower (2012). Ele relaciona e associa acontecimentos que vê, ouve e sente, interpretando e compreendendo de acordo com sua experiência de vida. Essa experiência e capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados faz do homem um ser criativo. A artista plástica assevera que a criatividade é uma característica atinente ao homem e está intrinsecamente ligada ao contexto cultural em que o indivíduo vive: “Criar e viver se interligam”. Assim como o próprio viver, analisa a artista, o criar é um processo existencial.

Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. Nunca se trata de um fenômeno separado ou separável; é sempre questão de estruturas. Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nova e com isso se reformula a realidade toda. Por essa razão, o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si (OSTROWER, 2012, p. 134-135).

Para que, entretanto, o homem possa explorar o seu potencial criativo, é necessária a técnica. Nesse contexto, o objetivo do presente trabalho é explorar as possibilidades de significados denotativos e conotativos gerados pela documentação da experiência artística. Perceber possibilidades para os significantes possíveis do mito selecionado.

John Dewey, em *Arte como experiência* (2012), aponta que o trabalho artístico perpassa todo o organismo humano, iniciando-se no devaneio e na produção imaginativa. Porém, necessita de ordenação, ou seja, requer que o artista domine conhecimentos específicos, de natureza técnica, relacionados ao fazer artístico. O filósofo, no desenvolver de sua teoria, comenta sobre a tomada de consciência no processo da experiência estética. Ela consiste em ter o conhecimento de todo processo de elaboração da obra de arte – da imaginação à técnica.

Não é possível separar entre si, em uma experiência vital, o prático, o intelectual e o afetivo, e jogar as propriedades de uns contra as características dos outros. A fase afetiva liga as partes em um todo único; “intelectual” simplesmente nomeia o fato de que a experiência tem sentido; e “prático” indica que o organismo interage com os eventos e objetos que o cercam (DEWEY, 2012, p. 138).

O início do processo de criação se dá, no caso do desenho, com os materiais em mãos e uma entrega a um fluxo operacional onde existe o domínio das ferramentas já incorporadas por anos de experiência.

Assim como Dewey (2012) cita o devaneio no início do processo de criação, vários artistas se referem ao estado criativo como uma espécie de transe, um *fluir* contínuo do tempo, controlado como instrumento de trabalho para a construção de uma obra.

O psicólogo Csikszentmihalyi elaborou, em seu livro *Flow: the psychology of happiness* (2002), o conceito de *flow*, que pode ser traduzido como “estado de fluxo” ou “experiência de fluxo”. Esse conceito de *fluir* foi desenvolvido na década de 1970 para designar as experiências ótimas de fluxo na consciência.

Seria a motivação intrínseca do artista que o leva a um estado de transe criativo quando não há conflito entre pensamentos e ações. Na experiência de fluxo, um sentimento de autorrecompensa e de fluidez pode ser alcançado quando uma pessoa está tão envolvida em uma atividade que perde a autoconsciência, chegando até mesmo a alhear-se da noção de tempo. Ao se atingir tal estado ou sensação na realização de uma atividade, é possível dizer que se está em estado de fluxo. Esse foi um dos termos cunhados por Csikszentmihalyi no decorrer do desenvolvimento de sua Teoria do fluxo.

As etapas estão assim elencadas: primeiro, a experiência de fluxo geralmente ocorre quando enfrentamos tarefas que temos a chance de completar. Em segundo lugar, devemos nos concentrar no que estamos fazendo. Em terceiro e quarto lugares, a concentração geralmente é possível porque a tarefa realizada tem objetivos claros e fornece feedback imediato. Em quinto lugar, atuamos com um envolvimento profundo, mas sem esforço, o que remove da consciência as preocupações e frustrações da vida cotidiana. Já em sexto, experiências agradáveis permitem que as pessoas exerçam um senso de controle sobre suas ações. No sétimo lugar, a preocupação com o eu desaparece, mas, paradoxalmente, o sentimento de si mesmo surge mais forte depois que a experiência do fluxo acaba. Finalmente, a sensação da duração do tempo é alterada; as horas passam por minutos, e os minutos parecem horas. A combinação de todos esses elementos provoca uma sensação de prazer profundo que, de tão gratificante ao vivenciá-la, as pessoas sentem que vale a pena gastar energia simplesmente para poder senti-la (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 49, trad. do autor).

De modo semelhante a esse estado de flow, Milton Glaser afirma que “num lugar para o fluxo da execução da obra de arte, o ateliê é a segurança do abrigo que permite o devaneio para a imensidão das possibilidades da fantasia”.

Segue-se, então, o fluxo criativo com os materiais dispostos e a referência do anúncio escolhido, selecionado da revista Claudia, Ano 56, de maio de 2017, páginas 10 e 11 (Fig.1). Desenvolve-se aí um diálogo com a peça, que é uma montagem de fotografias com aplicação de elementos gráficos, para especular os significados arquetípicos utilizando a linguagem expressiva do desenho. Um estágio de tal comunhão é atingido que, por meio do desenho, opera-se de maneira prazerosa. Os traços evoluem e captam de forma rápida a percepção imediata, porém, exigem ações cada vez mais complexas, qualificando o artista para subseqüentes provocações. Uma nova vida expressiva nasce e se anima.

Bachelard afirma em *A poética do espaço* (1993):

Abrangemos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso interior. (...) O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha (BACHELARD, 1993, p. 31)..



Figura 1: Original selecionado da revista Claudia. Arquivo do autor



Figura 2: Desenho de Eduardo Milani, primeira leitura estrutural. Arquivo do autor.

Faz-se necessário reiterar que a realidade pode ser observada por sucessivas aproximações e escolhas. Assim, é possível optar por critérios de reprodução ou exclusão de elementos percebidos. É nesse contexto que se resolve o conflito entre a análise lógica e o pensamento criativo. Na verdade, a representação da realidade deve ser aberta a alterações e manipulações, no sentido de permitir que, ao desenhar, o observador vá interrogando e organizando o que vê conforme seu desejo.

Criar é poder relacionar com precisão. Ou, melhor ainda, criar é relacionar com adequação. O referencial dos limites permite que nos relacionamentos se use o senso de proporção, avalie-se a justeza no que se faça. Se por algum motivo tivéssemos que estabelecer uma única qualificação condicional para o que é criativo, essa qualificação seria a da adequação, não seria a inovação nem a originalidade. Seria a maneira justa e apropriada por que se corresponderiam às delimitações de um conteúdo expressivo e as delimitações de uma materialidade (os meios para configurar) (OSTROWER, 2012, p. 63).



Figura 3: Desenho e colagem. Arquivo do autor.



Figura 4: Desenho, pintura com aquarela líquida (ecoline). Arquivo do autor.

A representação se dá, portanto, entre fenômenos objetivos e subjetivos que determinam o resultado final do desenho. Aparentemente, não temos a certeza de que, quando desenhamos, o fazemos baseados de fato no que vemos, naquilo que está diante dos nossos olhos, ou se, pelo contrário, desenhamos o que os nossos sentidos "pensam ver". A verdade e a ilusão na imagem traduzem uma dicotomia de representação.

Meu interesse mais antigo na ambiguidade vem do fato de que nossos mais profundos sentimentos são raramente elevados à nossa consciência. Eu sou fascinado pelo fato de que os estudos de neurobiologia corrente sugerem que pode não haver uma realidade aí fora até que o cérebro a crie. O que é mais atraente para mim é que você se torna ciente ou consciente de que está olhando algo apenas pelo mecanismo de tentar desenhá-lo. Quando olho algo, eu não o enxergo se não tomar uma decisão interna de desenhá-lo. Ao se desenhar em um estado de humildade, fornece-se um caminho para a verdade emergir (GLASER, 2008, p. 11, trad. do autor).

No caso do presente estudo, avaliar peças referentes à revista feminina é um tipo de busca pela real intenção por trás daquela representação. Essa procura pela alma da peça publicitária, que contém ainda um repertório estético animado, pode ser sugerida segundo James Hillman (1993). No texto *Anima Mundi*, o psicólogo propõe uma noção ampliada da realidade psíquica – diferentemente daquela na qual os seres humanos são considerados sujeitos particulares animados e os objetos públicos inanimados – para, com isso, tornarmo-nos capazes de devolver a alma ao mundo, sentindo e imaginando por meio do coração, considerado este sim o órgão da percepção e propulsor de uma reação estética em face das patologias do mundo destituído de alma. A proposta de Hillman é de não enquadrarmos a imagem em interpretações e significados preestabelecidos, mas ter como base a premissa *stick to the image*/ficar com a imagem. Ou seja, a ideia é escutar a imagem para ver o que ela está falando, já que as imagens têm alma e a imaginação pode falar por si mesma sem emprestar termos conceituais.

Hillman nos faz perceber os arquétipos como as estruturas básicas da imaginação. Afirma que a natureza fundamental dos arquétipos só é acessível à imaginação e apresenta-se como imagem. Ou seja, os arquétipos personificam-se no imaginal, assumindo a forma de imagens, alcançáveis por meio da criatividade. De acordo com o autor, o mundo se revela em formatos, cores, atmosferas. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui”. Elas nos observam independentemente do modo como as observamos,

independentemente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Para Hillman, tudo possui alma e a nossa observação do mundo deveria ser semelhante à do poeta, que percebe o redor não coalhado de objetos vazios, mas como uma fonte inesgotável de imagens com falas próprias, que se revelam para a imaginação por meio do devaneio. Adentraríamos, assim, um universo imaginal e essa experiência imaginativa nos levaria a um mundo “almado”.

Nesse contexto, não é novidade o uso cada vez maior de conceitos da psicologia na publicidade. Para oferecer experiências agradáveis ao seu público-alvo, é fundamental mergulhar no universo do imaginário. Portanto, no caso de peças publicitárias, mostra-se determinante observar os arquétipos utilizados, esse conjunto de ideias comuns partilhadas entre todas as pessoas, existentes no inconsciente e funcionando como instintos moldadores do comportamento desde a origem da espécie humana.

São inúmeras as imagens e incontáveis os símbolos que todo ser humano tem em seu imaginário e que dão sentido às mais diversas histórias que permeiam nossas vidas e que são passadas de geração em geração. Entre os vários arquétipos femininos, o objeto de análise deste trabalho são as imagens arquetípicas do mito da mulher guerreira, encontradas nas propagandas veiculadas na revista feminina *Claudia*. O arquétipo da guerreira está vinculado à coragem e luta, como no caso das Amazonas, mulheres que abandonavam tudo para guerrear, exibindo um comportamento de acentuada independência. A imagem arquetípica apresenta formas de fácil identificação pelo cérebro, pois estas lhe parecem familiares. Isso provoca uma reação no consumidor, de identificar-se na imagem arquetípica. Assim, os arquétipos servem para atender às nossas necessidades conscientes e inconscientes e influenciam o tempo inteiro nossas decisões.

O presente trabalho intenta especular, por meio do desenho, as transformações na representação da imagem da mulher ocorridas nos anúncios publicitários. Houve uma grande evolução ao retratar o sexo feminino. Apesar de a publicidade em geral ainda mostrar visões distorcidas da mulher, uma maior consciência toma espaço nas campanhas nacionais e internacionais, celebrando a chamada mulher moderna. Buscou-se representar uma imagem mais próxima da mulher real, em rejeição a um sexismo recorrente, a fim de reivindicar o reconhecimento de sua força, seu protagonismo e sua participação ativa nas sociedades contemporâneas, em vez de contribuir com a manutenção dos velhos estereótipos.

Considerações Finais

Os sujeitos percebem o ambiente por meio sensorial, e a visão se constitui em um dos sentidos mais importantes nesse processo de percepção. É através dela que as pessoas formulam as imagens que ficam armazenadas em sua memória, conforme as próprias experiências em um fluxo contínuo do tempo, e que servirão de modelo prévio quando da interação com o real. De uma forma simplificada, um esquema ocorreria nesse processo: primeiro a visão, depois a percepção e finalmente a representação. Porém, algumas dessas etapas podem ser, na verdade, simultâneas.

Relacionamos conhecimentos adquiridos sobre os mais diversos assuntos e estes influenciam a execução de uma obra. O artista, ao representar o que se mostra a ele, desenvolve formas de expressão de acordo com as suas capacidades singulares, as suas imagens

mentais e, inclusive, as técnicas representativas associadas à sua própria época. E quanto maior o cabedal de conhecimento, mais fortemente a intertextualidade ocorrerá.

Portanto, a percepção durante o processo criativo se afigura como seu elemento inaugural e o desenho se mostra como modo elementar de produzir marcas, representações imagéticas. Essas representações se dão entre fenômenos objetivos e subjetivos que determinam o resultado da imagem construída. Assim, a busca por formas simbólicas originais abrange intuição e impulsos inconscientes, conhecimentos e afetos, imaginação e memória, somados à realidade que se habita e ao contexto cultural. Todos esses componentes urdidos por diversos processos práticos e conceitos teóricos, entabulando diálogos com uma pluralidade de linguagens.

Nesse sentido, além de enfatizar o desenho como um modo de organizarmos visualmente o entorno, já que a realidade é uma afluência de informações para a qual damos forma e significado através da representação gráfica, também é possível, na verdade, considerar essa expressão artística, que comunica mediante imagens em que se deixa digital própria, como uma maneira de imprimir um registro de nossa humanidade. visualmente o entorno, já que a realidade é uma afluência de informações para a qual damos forma e significado através da representação gráfica, também é possível, na verdade, considerar essa expressão artística, que comunica mediante imagens em que se deixa digital própria, como uma maneira de imprimir um registro de nossa humanidade.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. **Flow: The Psychology of Happiness**. London: Ebury Publishing. p. 49, ed. do Kindle. 2002.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes. 2012.
- GLASER, M. **Drawing is thinking**. New York: Overlook Duckworth, Peter Mayer Publishers Inc. 2008.
- GRINBERG, L. P. **Jung: o homem criativo**. São Paulo: FTD. 1997.
- HILLMAN, J. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel. 1993.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes. 2012.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Pioneira. 2000.

IREADY MADE OU NÃO-OBRA?

GIULIA FANTINATO CORTEZ (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹

Introdução

O artigo proposto a seguir busca debater o conceito da técnica conhecida por ready made no mundo, perante as polêmicas advindas desde o momento de sua maior divulgação por meio do artista Marcel Duchamp e de sua obra “A Fonte”, que em 1917 criou uma diferenciação no mundo das artes por sair da clássica fenomenologia tipológica.

[...] Em meados dos anos 10, tinham saído de uma fenomenologia tipológica de meios tradicionais, tanto da pintura, como da escultura. Duchamp saiu dela nos mesmos anos 10, em constituições explicitamente objetuais instituindo ou compondo elementos existentes, isto é, ready made (CRISPOLTI, 2004, p. 150).

Após ter seu centenário completo em 2017, faz-se necessária uma revisão e atualização dos conceitos sob perspectiva do novo século. Em consequência dessa efeméride, é possível encontrar novos panoramas e opiniões acerca da maneira como a obra é vista atualmente. Através dessas fontes formais, descobrimos um meio de acesso ao julgamento e crítica no período atual.

Há exatos cem anos, em 1917, o francês Marcel Duchamp (1887-1968) apresentou para o Salão dos Artistas Independentes de Nova York um objeto intitulado "Fountain" ("Fonte") (RANGEL, 2017, online).

A questão cartográfica presente na obra de Duchamp não é explícita, o artista não trabalhava com mapas. Porém, é necessário analisar essa fundamentação de maneira mais profunda e interpretativa. A forma como Duchamp transforma objetos que são parte da paisagem urbana em obras de arte dentro de um contexto de estúdio (HOUSEFIELD, 2002).

Dentre algumas experiências citadas, que possibilitaram as práticas locativas contemporâneas, estão: as proposições Situacionistas da década de 1960, equiparadas, por vezes, de maneira leviana, a um experimento precursor das mídias locativas; as investigações cartográficas de Marcel Duchamp; o uso do grid na pintura moderna, em especial na obra de Piet Mondrian; a desmaterialização da arte nas experiências do minimalismo e da land art que, gradativamente, deslocam a produção estética do objeto artístico para o campo processual (POLICARPO, 2019, p. 145).

Quando tratando-se do tópico que refere-se às associações cartográficas, a obra “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo” é uma dessas exemplificações com o posicionamento das configurações dos mecanismos da noiva e dos celibatários junto de montes onduliformes, os quais são sustentados através de cabos elétricos que suscitam uma temática de paisagem modernista (HOUSEFIELD, 2002).

Para pensar acerca da questão, faz-se necessária uma contextualização do momento social que circundava o artista. Gilberto Velho (VELHO, 1977) discute que a arte é manifestação social e que por conta dessa fato deve ser observada como tal.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). São Paulo, Brasil. giuliefantinatocortez@gmail.com

Segundo Tomkins (1996, p.16) “Henri-Robert-Marcel Duchamp nasceu em Blainville às duas horas de uma tarde quente e seca de verão. A data era 28 de julho de 1887”. A cidade de Blainville fica na região da Normandia, na França. Duchamp foi contemporâneo de momentos históricos importantes, a Grande Guerra (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (DE ALENCAR ARARIPE, 2011). Tais vivências são grandes fatores de impacto em termos historiográficos e também sociais. Dessa forma, Duchamp estava inserido em um contexto situacional francês e tal circunstância influencia diretamente em suas obras, de maneira cartograficamente indireta.

A paisagem parisiense reverberou grandemente na obra do artista, desde Fonte (1917) e seu formato convexo que recorda a Basílica do Sagrado Coração, até mesmo ao tratar-se de La bagarre d'Austerlitz (1921) com suas formas semelhantes ao monumento parisiense Coluna de Vendôme (HOUSEFIELD, 2002).

As formas arredondadas da fonte ecoam as de um monumento particular da paisagem parisiense, a Basílique du Sacre-Coeur. Com seu início em 1871, a basílica não foi consagrada até 1919, embora sua forma fosse reconhecível muito antes de Duchamp selecionar sua fonte em 1917 (HOUSEFIELD, 2002, p.489).

De tal maneira e através dessas observações, é possível notar a influência da paisagem francesa da obra de Duchamp, de maneira que relaciona-se ao extremo com as questões cartográficas.

É por meio de tais análises em termos de mapeamento e de reverberações da questão dentro da obra do artista que este artigo tem como propósito dialogar acerca dos temas que cercam o realizar do ready made de Duchamp com a paisagem que o suscitou, mesmo que de forma indireta.

Como objetivo proponho uma busca por saber as reverberações do ready made na arte contemporânea e conseqüente tentativa de compreender a influência no período. A problematização do ready made ou suposta não-obra deve-se ao fato de a obra ter sido recebida com controvérsia pela crítica. Alguns atribuíram o projeto à um acesso de genialidade do autor e disseram ter feito questionar toda a proposta do universo das artes. Mas também existiu uma parcela que negou a sua existência como obra artística por ser uma figura retirada do uso comum. O ready made de Duchamp trouxe questionamentos acerca do fazer artístico e do espaço da obra. Segundo Rangel (2017, online), a obra de Duchamp “[...] no entanto, não foi aceita. Material e visualmente, a peça não se diferenciava de um objeto comum”.

Nomes como Jean Clair, diretor do Museu Picasso em Paris, culpam a arte de Duchamp e a responsabilizam por uma certa tragédia artística. O próprio Clair faz isso em Marcel Duchamp et la fin de l'art. Mas ao mesmo tempo em que temos essa visão, é possível obter expressões como de Arthur Danto, que foi professor emérito na Universidade de Columbia e crítico de arte da Revista The Nation, que discorda da opinião de Jean Clair em seu artigo: Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea.

Eu ousaria dizer que Jean Clair contabiliza seus amplamente debatidos ataques a l'art contemporain entre as "tímidas tentativas de resistência". O que quero dizer com isso é que Duchamp tornou possível para os artistas hoje usar materiais "abjetos"

para produzir experiências do tipo que Beuys evidentemente acreditava que só poderiam ser desencadeadas pelo uso de gordura e feltro” (DANTO, 2008, online).

Com o passar dos anos foi possível notar uma reflexão sobre os seus motivos e objetivos. Surgiram diversos autores, como Danto, e obras literárias que repensaram o legado de Duchamp sob nova perspectiva.

Assim como o artigo de Danto, podemos encontrar escritos semelhantes em termos de propostas com *DUCHAMP A Biography* (2014) de Calvin Tomkins e *Dialogues With Marcel Duchamp* (1971) de Pierre Cabanne. Também é importante compreender questões históricas e, para isso, devemos contar com o auxílio de nomes renomados como o de Enrico Crispolti (2004).

Ready made ou não-obra?

Henri-Robert-Marcel Duchamp foi majoritariamente reconhecido por conta da arte dos objetos, do objet trouvé ou ready made. Tal método é intrínseco ao artista, tanto Duchamp como o ready made rodeiam-se e perpetuam-se por meio da história da arte. Segundo Housefield (2002, p. 477) “grande parte da reputação de Duchamp é baseada em sua ideia do “readymade”, um objeto produzido em massa que o artista não fez, mas selecionou (e, às vezes, modificou)”.

Em um primeiro momento, ao observar as produções de Duchamp, o pensamento não se encaminha para tópicos relacionados aos mapas ou cartografia. Ainda assim, há de se perceber o fato de que é inegável a relação entre as composições e o que circunda o tema que estabelece diálogo com quesitos de espaço. A associação entre a arte de Duchamp, o ready made e o espaço é inerente. O questionar do sítio da arte, seja físico e ao referir-se aos museus e estúdios de arte, ou ao significado do que ela é e à função que ocupa, são indagações intrínsecas às composições do artista e suscitadas desde então, até o presente momento.

O ready-made Fontaine (“fonte”), já mencionado, foi de todos o que produziu maior escândalo. Tratava-se de um mictório girado em ângulo de 90 graus de modo que a parte que habitualmente estaria presa à parede passasse a ser agora a base do objeto. Não apenas o deslocamento deste objeto para o espaço de arte, como também o seu reposicionamento, obrigavam a que o observador percebesse duplamente que um ato de transferência havia subitamente transformado o objeto comum em objeto de arte (BARROS, 2008, p.82).

“Fonte” (1917) permanece como uma das mais famosas obras produzidas pelo artista, um urinol simples e de uso comum, no qual Duchamp assina sob pseudônimo. Ao tratar de matéria de espaço, é possível perceber através de suas composições que existe uma forte provocação quanto à diversos tópicos que circundam o eixo espacial, desde o objeto em si que ocupa um lugar físico, até ao interior do assunto, da habilidade do artista de associar às obras um questionamento do espaço da arte, dentro de um museu ou estúdio.

O caráter de indagação presente nas obras do artista é fator inerente, de forma que as polêmicas e repercussões acerca de suas produções são parte do contexto de questionar o fazer artístico e o espaço da arte. Segundo D’Harnoncourt e Hopps (1969, p.44) “sua inscrição enviada para exibição pode ser um objeto escandaloso (Fonte de 1917) ou um telegrama enigmático de recusa”.

Segundo Barros (2008, p.75) “em vista dos profundos questionamentos que inspirou – e também devido a seus investimentos em um ‘campo expandido’ que passava a questionar tradicionais modalidades, gêneros e suportes artísticos como o ‘quadro’ de pintura ou o objeto tradicional de escultura”, e é através dessa habilidade de posicionar-se acerca de um tema no qual normalmente não se reflete muito, o espaço, concreto e metafórico, que Duchamp deleita-se.

Como artista, um de seus maiores objetivos associou-se ao questionamento do fazer artístico, seja do espaço da obra ou mesmo dos processos ligados ao entorno de sua receptividade. Essas variadas discussões geravam repercussão extensa, positiva e negativa, retomando a ideia das polêmicas que envolviam suas composições, do ready made e o questionamento acerca da não-arte.

Na época, ele deu uma entrevista em um jornal de arte em que discutiu sua noção de “arte retiniana”, de arte feita apenas para o olho e não para a mente. Teve um impacto tremendo; as pessoas ficaram realmente magoadas (OBRIST ULRICH, 2018, p. 34).

Ao ser referir ao conceito de arte retiniana, o artista mais uma vez demonstra a sua habilidade na indagação do papel da arte, sobre o princípio de que tal eixo tenha como proposta inquirir além do ato de visualizar. Como finalidade, há uma perscrutação da obra, o tempo gasto individualmente para observá-la e a busca por compreendê-la e as indecisões encontradas pelo observador (MOTA, 2016).

Dentre o rol de obras do artista podemos citar também a importância da obra *La Boîte-en-valise*, uma pequena exposição curada por Harald Szeemann (OBRIST ULRICH, 2018). Duchamp cria seu próprio museu portátil com *Box In a Valise*, a edição limitada concernia uma série de caixas com miniaturas de obras do artista (HOUSEFIELD, 2002).

Na livraria, fizemos um pequeno show - não tínhamos nem uma *Box-in-a-Valise* (1941-1968), mas conseguimos criar réplicas. Mais tarde, Duchamp assinou tudo. Ele amou a ideia de que uma obra de arte pudesse ser repetida. Ele odiava obras de arte “originais” com preços correspondentes (OBRIST ULRICH, 2018, p. 34).

Nesse sentido, o museu transportável do artista é mais uma das evidências do seu fazer artístico questionador, que buscava não ser apenas “arte retiniana”, transformando-se em alimento para a mente, além de para os olhos. Da mesma maneira, dialogando com a questão de espaço, assim como o transporte da obra e questionando a possibilidade de todos terem o seu próprio museu.

É possível enxergar continuidade nessa percepção através de *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (1915-1923). A composição está localizada no Museu de Arte de Filadélfia e conta com pouco menos de três metros de altura e um metro e meio de largura, ficando solta entre suportes de alumínio. Tal obra leva o observador a viajar por padrões aleatórios, ou nas palavras de Duchamp, o “atraso”.

Ele também insistiu que não era uma imagem. Em uma das notas de trabalho que coletou e publicou na *The Green Box*, Duchamp se refere a isso como um “atraso”. “Use “atraso” em vez de imagem ou pintura. . . É apenas uma maneira de conseguir não pensar mais que a coisa em questão é uma imagem - fazer um atraso dela da maneira mais geral possível, não tanto nos diferentes significados em que o atraso pode ser tomado, mas sim em sua reunião indecisa” (TOMKINS, 1996, p. 1).

Ao referir-se à sua composição como “atraso”, mais uma vez torna-se possível notar a prática indagadora do artista. Até mesmo o nome da obra causa inquições, a denominação completa sendo *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, que suscita suposições entre o visualizador. Tomkins (1996, p. 2) relata que o advérbio francês *même*, que foi traduzido para “mesmo” já foi alvo de hipóteses que o relacionam com um trocadilho, a palavra deveria ser lida como “*m'aime*”, que significa “me ama”, alterando o real significado do título da obra. Porém o próprio Duchamp manteve a ideia de que era “divertido e poesia à minha maneira” (TOMKINS, 1996). Tais controvérsias são parte da história de mais de uma obra do artista, o que transporta de volta ao tópico da “arte retiniana” e de como Duchamp aspirava uma significação além da área das visualidades, consagrando a produção em alimento para o cérebro, em combustível.

Nesse sentido é posto a nu, não satisfaz uma busca retiniana, remete para fora do plano e devolve ao observador (que assumiria o lugar de testemunha) uma função ativa e a frustração de uma leitura finalista da obra (MOTA, 2016, p. 178).

Ao retomar esse conceito, é possível notar de maneira contundente a forma como o artista trabalhava as interpretações em torno de suas produções. Mota (2016, p. 178) diz que com uma maior quantidade de indecisões, maior é a de potencialidades para o observador, que assume o papel de celibatário. Com o distanciamento criado entre obra e noiva, assim como a quantidade de percepções e atrasos, aumenta-se ainda mais tal espaçamento, criando não somente uma questão física como temporal.

Essa questão temporal dialoga com a ideia de panoramas citada por Housefield (2002), corroborando para com o contexto cartográfico. O posicionamento das formas mecânicas da noiva e seus celibatários entre as colinas de forma a serem alimentados por linhas elétricas, corrobora o contexto da paisagem moderna (HOUSEFIELD, 2002). Afinal, além do exercício mental com o qual Duchamp se incumbiu, adiante do cerceamento somente visual, existe também a matéria de indagação espacial e temporal, não necessariamente física e que exige interpretação.

Os significados de *The Large Glass* podem, portanto, conectar-se simultaneamente à estética do panorama, ao desejo frustrado de sua noiva e dos celibatários e à ciência popular do início do século XX (Henderson 1998). O trabalho de Duchamp desafiou as ideias de representação de panorama e tradições artísticas simultaneamente (HOUSEFIELD, 2002, p. 479).

É através dos conceitos de paisagem e panorama que torna-se possível o início de um entendimento acerca das questões interiores associadas à cartografia presentes na obra de Marcel Duchamp. Tal contexto indagatório é perceptível durante toda a trajetória do artista e em suas mais variadas produções. Desta forma, em *Etant Donnés*, pode-se notar mais uma vez a característica duchampiana, uma assinatura questionadora do artista.

A obra foi vista pela primeira vez em 1969, um ano após a morte de Duchamp. Posteriormente, mais de trinta artistas fizeram trabalhos baseados em *Etant Donnés*, e a produção transformou seu significado para além da questão em torno das visualidades e se tornou uma plataforma de lançamento crítica para novas investigações na arte de Duchamp, suscitando a questão mental em sua obra, que transpassa a temida “arte

retiniana” (TOMKINS, 1996). O transpor das barreiras temporais e as produções após a morte do artista e que foram inspiradas por sua *Etant Donnés* mostram a influência do artista no eixo temporal.

Na composição, o observador, encontrando-se em uma pequena sala com uma parede de argamassa que se estende por todo o local, depara-se com uma parcela de tijolos que contém uma porta de madeira. É através dessa abertura que pode observar por dois pequenos orifícios. É nesse momento que quem visualiza a obra encontra uma mulher nua e deitada de costas, ela está cercada por gravetos e seu rosto é coberto pelo cabelo loiro (D'HARNONCOURT, HOPPS, 1969).

O que uma pessoa vê pode ser reduzido a palavras, mas o impacto inicial é um dos aspectos mais cruciais da obra e que não pode ser rendido de segunda mão (D'HARNONCOURT, HOPPS, 1969, p.8).

A obra data de 1946-1966, com um desenho preliminar de 1944 constando na coleção de Maria Martins, escultora brasileira que desempenha papel fundamental na obra *Etant Donnés* e na vida pessoal do artista. A própria Martins é detentora de um estudo em gesso, o mais importante trabalho que relaciona-se com a obra, o qual esteve presente na exposição de 1966 de Richard Hamilton em Londres, nomeada “Obras Quase Completas de Marcel Duchamp” (D'HARNONCOURT, HOPPS, 1969).

O primeiro foi o seu caso de amor intenso, apaixonado e eventualmente devastador com Maria Martins, que precipitou seu último grande trabalho, *Etant donnés*, o “ambiente” escultural que o ocupou, em segredo, pelos próximos vinte anos. O segundo foi a própria *Etant donnés*, que foi vista pelo público pela primeira vez em 1969, um ano após a morte de Duchamp (TOMKINS, 1996, prefácio p.x).

Após o fim avassalador do caso com Maria Martins, Duchamp conhece Alexina (Teeny) Matisse – posteriormente, uma das poucas pessoas que sabia sobre *Etant Donnés* – e casa-se com ela. Para a produção de tal obra, Duchamp encontra-se com Anne D'Harnoncourt, que iniciava seu trabalho no Museu de Arte de Filadélfia no outono de 1967. O artista estava em busca do melhor lugar para a coleção Arensberg, já que era próximo de Louise e Walter Arensberg. Dessa forma, investigou diversos locais no Estados Unidos e por fim estabeleceu-a na Filadélfia. A antiga diretora do Museu de Arte de Filadélfia (1982-2008) compartilha que seu mergulho no mundo da arte foi uma comissão para escrever, em conjunto com Walter Hopps, um ensaio sobre *Etant Donnés*, um presente concedido para o museu post mortem pela Fundação Cassandra (OBRIST ULRICH, 2018).

O trabalho deixado pelo artista após a morte era do conhecimento de um grupo extremamente minoritário de pessoas: Teeny Duchamp, Bill Copley, Evan Turner e o presidente do conselho na época. Todos foram abordados por Duchamp discretamente. Ao fim, Paul Matisse, o filho de Teeny Duchamp, foi um dos grandes responsáveis pela instalação (OBRIST ULRICH, 2018).

Então, de certa forma, o aparecimento de *Etant Donnés* - não se pode dizer que foi a conclusão do trabalho de Duchamp, porque eu acho que o que Walter Hopps e eu sentimos é que o trabalho de Duchamp é mais como um quebra-cabeça que você está montando, é uma rede, há muitos fios e muitos pedaços e você pode fazer tantos temas, você pode fazer tantas conexões (OBRIST ULRICH, 2018, p.178).

O que é possível perceber através das diversas especulações acerca do trabalho de Duchamp, ou mesmo o que Hans Ulrich Obrist (2018, p. 178) classifica como explosivo, é um conjunto de produções, que independente da reação positiva ou negativa do observador, é nada mais do que uma arte não retiniana, que propõe questionamento acerca do espaço e do que é arte. De forma que o legado do artista continua sendo estudado em trabalhos e artigos como o presente.

Considerações finais

Ao criar uma tentativa de estudar as influências de Marcel Duchamp sob a perspectiva da arte contemporânea e do ready made e suas reverberações, existe uma busca pela compreensão do ponto de vista de repertório artístico no mundo atual, os quais só podem fazer-se compreender por meio de um estudo de caso. Dentro do contexto cartográfico, suscita-se a discussão acerca da colaboração do artista para com tal eixo, de maneira que as indagações de Duchamp acerca da “arte retiniana” e da divergência do que ela é, do objetivo de realizar obras que sejam alimento para os olhos mas também para a mente, de maneira a corroborar intimamente com os debates acerca do lugar da arte, ocasionando por fim, diálogo sobre temas espaciais e temporais.

Também há como intenção demonstrar a relevância desse fazer artístico, para o bem ou mal, crítica positiva ou negativa, dentro do ambiente de arquivo formado para a constituição do universo da arte de objetos, que, segundo Crispolti (2004, p.150), através da qual “[...] veio a definir-se definitivamente uma espécie de interregno pictórico-plástico-objetual”.

Ademais, o eixo proposto por uma junção de teóricos da área e de especialistas do tema contemporâneo que se propõe a pesquisar sobre artista, favorece a obtenção de um discurso mais amplo e conseqüentemente permite um estudo mais abrangente das questões a serem discutidas.

Utilizando de autores como Enrico Crispolti em “Como Estudar A Arte Contemporânea” (CRISPOLTI, 2004), Calvin Tomkins com “Duchamp: Uma Biografia” (TOMKINS, 2014), e Pierre Cabanne em “Diálogos com Marcel Duchamp” (CABANNE, 1971), proponho-me a expandir a perspectiva sobre a influência da obra de Duchamp na fenomenologia da arte contemporânea e o que pode vir a ser contemplado durante esse artigo. De maneira que se possa, em consequência, dilatar a questão para os que se depararem com o ready made, a arte de objetos, a paisagem, o espaço, as cartografias metafóricas, Duchamp e o próprio trabalho.

Referências

BARROS, José D.'Assunção. **Arte e conceito em Marchel Duchamp: uma redefinição do espaço, do objeto e do sujeito artísticos**. Domínios da Imagem, v. 2, n. 2, p. 77-88, 2008. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19298/14695>>. Acesso em: 5 jul. 2021

CRISPOLTI, Enrico. **Come Studiare l'Arte Contemporanea**, 2004. Editora Donzelli Editore. 1ª Edição. Lisboa.

DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. vol.6 no.12. São Paulo: ARS, 2008. BERTIN, J. Ver ou ler: um novo olhar sobre a Cartografia. Seleção de Textos, São Paulo, n. 18, p. 45-53, 1988.

DE ALENCAR ARARIPE, Luiz. **Primeira guerra mundial. História das guerras**, 2011. Disponível em: < https://historia-presidente-vargas.webnode.com/_files/200000003-b070db16c8/T%20II_As%20Historias%20das%20Guerras_1aGuerra.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021.

D'HARNONCOURT, Anne, HOPPS, Walter. **Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp.** Philadelphia Museum of Art Bulletin, p. 6-58, 1969.

HOUSEFIELD, James. "Marcel Duchamp's Art and the Geography of Modern Paris." Geographical Review, vol. 92, n. 4, 2002, pp. 477-502. JSTOR. Disponível em: <www.jstor.org/stable/4140931> Acesso em: 5 jul. 2021.

MOTA, Virgínia. **O Plano De Duchamp - The Duchamp Plan.** Rio de Janeiro. 2016. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28196/28196.PDF>>. Acesso em: 7 jul. 2021.

OBRIST ULRICH, Hans. **A Brief History of Curating.** 1. ed. Zurich. JRP Ringier, 2018.

POLICARPO, Clayton. **Cartografias criativas: da razão cartográfica às mídias móveis,** de Juliana Franco. TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 19, 2019.

RANGEL, Daniel. **Cem anos após Duchamp, debate sobre os limites da arte ainda gera polêmica.** Folha de São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924904-cem-anos-apos-duchamp-controversia-sobre-o-que-e-arte-ainda-gera-polemica.shtml>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: A Biography, 1996.** Editora Museu de Arte Moderna de Nova York. Nova York.

VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte,** 1977. Editora Zahar. Rio de Janeiro.

(RE)CARTOGRAFIAS ARTÍSTICAS: UMA ANÁLISE DA OBRA “CÁLCULO DAS DIFERENÇAS” DE LAIS MYRRHA

RAUL MORAES SILVA (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE – UPM)¹

Introdução

A inquietação que motivou a escrita deste ensaio parte da percepção de que diversos artistas contemporâneos, dentre eles Lais Myrrha, têm se utilizado da linguagem cartográfica para a construção de suas obras e que tais cartografias artísticas ao mesmo tempo em que questionam certas regras e pressupostos da ciência cartográfica à luz da crítica pós-estruturalista e do conceito de dispositivo proposto por Foucault, não abrem mão de sua linguagem simbólica e sua potência em comunicar certos caracteres contidos na cartografia (BARBOSA, 2016).

Além desta inquietação, a opção por *cálculo das diferenças* deu-se em razão do período em que o autor deste ensaio atuou como mediador, recebendo visitantes espontâneos e agendados, de escolas e outras instituições públicas de São Paulo, em 2017 no SESC Bom Retiro, no contexto da exposição *Corpo de prova*, na qual a obra estava inserida. Durante o período, a cada visita, a obra em questão passava por um instante de estranhamento, seguido de acalorados debates sobre o modo de vida ocidental moderno. De tal maneira que se percebeu seu potencial cartográfico, de comunicação de certos caracteres e propositivo de debates acerca da sociedade contemporânea contidos na obra que aqui pretende-se analisar.

Assim, pretendendo responder à pergunta: de que maneira a obra *cálculo das diferenças* de Lais Myrrha pode contribuir para a reflexão crítica acerca da sociedade contemporânea? É que se estabeleceu essa análise. Para tal, buscou-se por meio de pesquisa documental e bibliográfica apresentar brevemente a intersecção existente entre os campos cartográfico e artístico; explicar o que viria a ser uma (re)cartografia artística; contextualizar a artista e sua obra e, a partir das memórias do autor enquanto mediador, bem como outros autores, analisar a obra em questão.

Desta maneira, o texto que se segue se divide em quatro partes. A primeira, intitulada *desenvolvimento teórico-metodológico*, se encarrega de pormenorizar os pressupostos de análise, bem como os procedimentos empregados durante a produção deste ensaio. A segunda parte (*Re)cartografias artísticas* apresenta brevemente a intersecção entre Cartografia e Arte e esboça o que viria a ser uma (re)cartografia artística. A terceira parte *calculando as diferenças* se trata da contextualização da artista e da efetiva análise de sua obra. Por fim, em *considerações finais* a estrutura geral é retomada e as principais descobertas são sintetizadas.

¹ Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela UPM, possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2019) e graduação em Gestão de Turismo pelo Instituto Federal de São Paulo (2013). Tem experiência na área de Artes, arte-educação, ensino de idiomas e história do teatro. Email: raul.moraes@unesp.br

Desenvolvimento teórico-metodológico

A consecução desse ensaio deu-se em duas frentes. A primeira, de natureza básica e exploratória (SILVA & MENEZES, 2001), buscou apresentar brevemente a intersecção presente entre Cartografia e Arte, explicar o que viria a ser uma (re)cartografia artística e contextualizar a artista Laís Myrrha e sua obra por meio de pesquisa bibliográfica e documental em livros, artigos, catálogos de exposições e páginas da internet.

A segunda frente objetivou a análise de uma das obras intitulada *cálculo das diferenças* enquanto expressão (re)cartográfica que contribui para a reflexão crítica acerca da sociedade. Muitas são as abordagens que se pretendem métodos de análise crítica de obras de arte, dentre eles certa ideia de compreensão da arte, “por parte do espectador, não apenas como um ato intelectual, mas também como experiência sensorial corpórea” (BARBOSA, 2016, p. 145) e “com uma interferência mínima da intencionalidade do artista na construção da mesma” (BARBOSA, 2016, p. 145), entretanto não foi possível que houvesse tal distanciamento da intencionalidade da artista, devido às razões que serão apontadas a seguir.

O primeiro contato que tive com a obra de Myrrha deu-se enquanto trabalhava como mediador na exposição *Corpo de prova* de Laís Myrrha no SESC Bom Retiro em 2017. De certa maneira o mediador de uma exposição acessa as obras com as quais trabalha em três camadas distintas. A primeira diz respeito ao contato que se tem durante o período de formação. Nas semanas que precedem uma exposição, é comum que os mediadores recebam uma formação, que entrem em contato com as influências, referências e as obras com as quais irão trabalhar a partir da perspectiva direta do artista ou curador. No caso de *Corpo de prova*, a Ação Educativa que coordenou a formação foi encabeçada por Fabio Tremonte e contou, entre outras coisas, com diálogos com Myrrha e Júlia Rebouças, curadora da exposição. Desta maneira, o mediador fica exposto a uma primeira camada das obras, e acessa toda a sorte de intencionalidades que perpassam sua construção.

A segunda camada diz respeito ao contato dialógico que se desenvolve, durante os meses em que a exposição está aberta à visitação, entre as obras, o público espectador e o mediador. Além do público espontâneo que viaja através da cidade especificamente para ver a exposição, ou transeuntes que por curiosidade acabam adentrando o espaço expositivo cheio de incertezas, há também o público agendado. No caso do SESC Bom Retiro, o público agendado era composto por estudantes de escolas públicas, participantes de projetos sociais de acolhimento, entre outros, com idades variando entre 7 e 90 anos. Mesmo quando a apreciação das obras por parte do mediador parece contaminada pelas intencionalidades do artista, a vastidão de subjetividades do público que deseja se relacionar com as obras quase sempre surpreende e mostra ao mediador, que pensa ter esgotado as possibilidades de interpretação, novas maneiras de observar e apreender a obra. Cabe ao mediador não explicar, mas dialogar, reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir e “criar aproximações entre tantos “outros”, tarefa primordial da mediação cultural” (MARTINS & DEMARCHI, 2016, p. 31).

A terceira camada é a mais particular do mediador. É aquela que amálgama aquilo que foi descoberto sobre a obra em diálogo com a artista, com o público visitante, com os estudos que acumula e com as experiências subjetivas que carrega dentro de si. Desta

maneira, ainda que não possa estar livre da intencionalidade da artista em seu exame da obra, o mediador encontra-se em um terreno fecundo, diverso e maduro para desenvolver sua análise.

Desta forma, a segunda frente que analisa a obra *cálculo das diferenças*, dispõe destas três camadas de percepção desenvolvidas pelo autor em seu trabalho como mediador, bem como Agamben (2009) em seu texto *o que é o contemporâneo?* e Krenak (2019) em *ideias para adiar o fim do mundo*, por meio do método dialético, para buscar sínteses e tratar de temas e reflexões complexas e contraditórias acerca do momento contemporâneo (SILVA & MENEZES, 2001).

(Re)cartografias artísticas

O desenvolvimento da cartografia tem sua gênese a partir da necessidade humana de estabelecer esquemas visuais que pudessem facilitar a localização espacial a partir dos elementos naturais de referência presentes na paisagem (BERTIN, 1988). Desde então, a partir do desenvolvimento de tecnologias que nos permitiram produzir mapas com qualidade, definição e escala cada vez mais aprimoradas, a função primeira da confecção de cartas tomou novos rumos e “acrescenta às referências naturais a multidão dos fenômenos que o homem deve levar em conta quando da decisão, sejam esses fenômenos visíveis e fotografáveis, como a floresta, ou não, como por exemplo as legislações florestais” (BERTIN, 1988, p. 45).

Assim, ao acrescentar caracteres geopolíticos às referências naturais da produção cartográfica, as cartas passam a compor esquemas visuais que permitem àquele que observa apreender a distribuição geográfica de determinado caractere considerado na produção do esquema observado, compará-lo com outro caractere presente em diferente carta ou mesmo inferir novos caracteres por meio de análise crítica e aprofundada (BERTIN, 1988). Mesmo nos dias de hoje, exemplos deste uso são comuns em veículos de mídia e informação dada a sua capacidade de transmitir informações de maneira visual e, portanto, instantaneamente (BERTIN, 1988).

Tal poder de transmissão de informações instantâneo atribui à cartografia toda uma gama de novas preocupações em termos da veracidade e clareza das informações prestadas e padronização dos códigos utilizados por ela adquirindo, assim, um caráter de linguagem não convencional que, ao mesmo tempo, “é uma linguagem universal, [...] uma linguagem acabada e rigorosa, que só dispõe de uma única ordem visual” (BERTIN, 1988, p. 50). Ficando a cargo da semiologia gráfica dar conta de tais questões que se tornam aparentes a partir do desenvolvimento da cartografia politemática (BERTIN, 1988).

Ainda fortemente associada à produção de mapas em Bertin (1988), a compreensão do que é cartografia vai se alargando e se consolida enquanto linguagem a partir do momento em que passa a considerar não só a feitura de mapas, mas também a produção de outros modos de expressão, conforme a definição de cartografia segundo a Associação Cartográfica Internacional:

[a cartografia] é o conjunto dos estudos e das operações científicas, artísticas e técnicas que intervêm a partir dos resultados de observações diretas ou da exploração de uma documentação, em vista da elaboração e do estabelecimento de

Apreendida a partir de uma ideia de valorização da objetividade científica, a cartografia está embutida de regras e postulados que, por um lado, garantem a sua integridade enquanto linguagem universal, mas que por outro reproduzem certas estruturas de poder e dominação presentes na sociedade (HARLEY, 1989). Embasado em Foucault, Harley (1989) critica a pretensa objetividade científica da cartografia e a encara como texto gráfico representativo do poder hegemônico, propondo o que chama de *desconstrução do mapa*.

Como disse Godard (1993) na famosa frase presente no vídeo *Je Vous Salue, Sarajevo*, onde a “cultura é a regra, arte é a exceção”. Se dentro da perspectiva da ciência cartográfica o mapa é elaborado a partir de um processo de descrição objetiva do espaço, na perspectiva artística:

[...]os aspectos espaciais físicos são mapeados através de abstrações criativas que permitem uma apreensão subjetiva da realidade, se distanciando dos objetivos tradicionais da ciência cartográfica e, sobretudo, da preconcepção do que é um mapa para os seus usuários-espectadores. (BARBOSA, 2016, p. 141)

Essa liberdade de abstrações criativas e apreensões subjetivas da realidade é o que confere à Arte, em seu encontro com a cartografia, um campo profícuo no sentido de deflagrar as estruturas de poder presentes na sociedade. Tanto é que, não apenas o movimento Situacionista da primeira metade do século XX utilizou a cartografia como ferramenta crítica às reformas urbanísticas da cidade de Paris, como recentemente tem crescido o interesse dos artistas pelos mapas, quase sempre acompanhados da crítica ao poder hegemônico (BARBOSA, 2016).

Esses artistas cartógrafos contemporâneos, dentre os quais é possível citar Nelson Leiner, Joaquín Torres García, Adriana Varejão, Jorge Macchi, Paolla di Bello e Laís Myrrha - foco deste ensaio - ao mesmo tempo em que deflagram as instituições hegemônicas de poder a partir da desconstrução de seus mapas, não renunciam à cartografia enquanto linguagem que os permite expressar certos caracteres curados em suas abstrações criativas e apreensões subjetivas da realidade. Nesse sentido, esses artistas apropriam-se e extrapolam os signos de uma cartografia científica, sem deixar de lado totalmente sua potência comunicativa e desenvolvem o que decidiu-se chamar neste texto de (re)cartografias artísticas, as quais interferem sobre cartas, deflagram estruturas de poder e comunicam a partir de um novo olhar sobre o mundo.

Calculando as diferenças

Lais Myrrha, artista mineira da cidade de Belo Horizonte nascida em 1974 e radicada em São Paulo, é filha de um gerente de obras e cresceu ouvindo histórias de construção e ruína (MARTÍ, 2013). Mestre em 2007 e doutora desde 2015, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a artista participou de diversas exposições no Brasil e no mundo, como a 32^o Bienal de São Paulo. Em texto presente no catálogo da referida exposição, Zuker (2006) contextualiza a artista e sua obra da seguinte maneira:

Sua pesquisa está voltada ao funcionamento de dispositivos que organizam, catalogam e medem, como mapas, bandeiras, relógios e livros didáticos. Esses elementos são entendidos como mecanismos através dos quais formas de poder e dominação se exercem: o controle do território por países e suas simbologias representacionais, do tempo por uma lógica mercantil, a formação de pessoas pela educação escolar e a relação da arquitetura com o poder. O interesse de Lais Myrrha pela arquitetura também perpassa sua pesquisa sobre ruínas (ZUKER, 2006, p. 234).

O trecho de Zuker (2006) apresentado retrata sobremaneira o trabalho da artista e vai ao encontro da percepção que Agamben (2009), a partir de Foucault, faz acerca do que é dispositivo:

- a) É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas da polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Em suma, a cartografia seria uma forma de representar todo um conjunto de pensamentos acerca de determinado tema. E é justamente a partir dessa constatação que Myrrha seleciona o material e desenvolve a sua arte: ao interferir sobre dispositivos cartográficos existentes, a artista cria (re)cartografias, que desvelam os discursos obscuros contidos em tais dispositivos, ao mesmo tempo que propõe um olhar crítico sobre eles, sem renunciar à linguagem cartográfica que as distingue.

No que diz respeito à obra que aqui pretende-se analisar, *cálculo das diferenças* se relaciona com os discursos de poder presentes na arquitetura, com o modo de vida ocidental moderno e com a proposta de pensar e expressar visualmente a ruína, outra característica marcante do trabalho da artista (ZUKER, 2006). E os materiais utilizados para a sua consecução, típicos da construção civil (tijolo, madeira e vidro), ainda que não aparentem ser dispositivos cartográficos tão claramente, contêm em si a possibilidade simbólica de serem compreendidos como tal.

A pergunta *o que acontece com as ruínas de uma sociedade?*, elaborada pela Ação Educativa durante o período da formação, fazia com que os mediadores refletissem sobre o significado mesmo da palavra *ruína*, sobre suas relações com o estabelecimento de uma história material civilizatória, com a urgência de se pensar modos construtivos mais sustentáveis e com os processos de gentrificação e especulação imobiliária que se sucediam ao nosso redor, visto que trabalhávamos no Bom Retiro, bairro Paulistano exemplar no que diz respeito a esses fenômenos (LIMA & BÓGUS, 2018). Ao mesmo tempo em que éramos interpelados pela pesquisa arqueológica surpreendente, parte do argumento desenvolvido no texto curatorial da exposição (REBOUÇAS, 2017), que postulava a ideia de que a floresta amazônica não seria virgem e intocada como muitos acreditam, mas sim o fruto do “uso de tecnologias sofisticadas de produção de materiais, de interação ambiental e de manejo com o ambiente [...]” (LIMA, *apud* CARVALHO, 2021).

Assim, a própria floresta amazônica seria a ruína deixada por uma civilização brasileira pré-colombiana, cujos modos construtivos eram integrados ao meio ambiente. Na obra de Myrrha tal modo construtivo, representado pela madeira, é comparado à maneira que se desenvolve a construção civil no contexto das cidades contemporâneas, representada pelos tijolos:



Figura 1: Cálculo das diferenças, 2017. Fonte: Bolsa de Arte, 2017. Imagem de Everton Ballardín

O que se vê são quatro caixas de vidro idênticas dispostas lado a lado. Em duas delas, ocupando perfeitamente o espaço interno disponível, há duas possibilidades distintas de construção: tijolos e madeira. Nas outras duas caixas os resíduos materiais de suas respectivas ruínas, as quais antes de sofrerem seus processos de destruição, tinham o mesmo volume de sua forma integral. O que surpreende, e no que consiste o real *cálculo das diferenças*, é o fato de que a madeira por seu processo distinto de destruição deixa como ruína cinzas, cujo volume é radicalmente inferior ao invólucro que as contém. Já o tijolo, cuja destruição só pode se dar através da fragmentação de suas partes, transborda o limite da caixa e se projeta para o exterior de seu recipiente.

É importante dizer que esse tipo de análise não era desenvolvido imediatamente por parte dos visitantes. A primeira aproximação, em geral, tinha um tom de espanto e indignação. Perguntas como “E esse monte de tijolos amontoados, essa é a obra de arte?”, ou “porque isso é considerado arte e o funk que eu canto com meus amigos não?” ou mesmo constatações como “arte contemporânea é isso mesmo, artista é tudo um pouco maluco” eram, em geral, o ponto inicial de aproximação do público não especializado. Vale lembrar que para muitos dos alunos das escolas públicas recebidas essa era a primeira vez que adentravam um espaço de exibição de arte, e houve uma ocasião em que essa era a única excursão que eles fariam durante aquele ano, em função da gratuidade no transporte, oferecido pelo SESC Bom Retiro. Nesses casos, a mediação passava por discussões e críticas acaloradas sobre o que é arte, quais são e no que se baseiam as instituições e indivíduos que conferem a ela o seu *status* de obra.

Ainda assim, bastava sentar-se ao redor da obra e dizer que as caixas que continham ruínas tinham, inicialmente, o mesmo volume das que mantinham os materiais intactos que comentários como “é tipo quando eu como *fast food* e quando eu como a comida da minha vó que trabalhou na roça. As duas alimentam, mas uma gera um lixo que é adubo e volta pra terra e a outra gera um monte de plástico que vai parar no oceano”. Constatações como esta eram quase sempre seguidas de um breve do silêncio do grupo,

onde só se escutavam as vozes animadas dos convivas do SESC, o qual era rapidamente quebrado por outros debates que agora tratavam do paradoxo que é perceber-se parte indissociável do modo de vida ocidental moderno, celebrando as suas conquistas ao mesmo tempo que se compreende seu potencial destrutivo e a distância entre ele e um modo de vida que se quer mais sustentável.

Enquanto mediador que havia passado pela formação e que somava, dia a dia, o que aprendeu com as inúmeras diferentes interpretações do público sobre o a ser a obra, percebeu-se que *cálculo das diferenças* é uma (re)cartografia que ajuda a refletir e debater sobre um dos principais dilemas da contemporaneidade: o contraste existente entre uma humanidade pretensamente esclarecida que justifica suas investidas coloniais e pós-coloniais sob o pretexto de trazer à luz uma “humanidade obscurecida”, conforme nos lembra Krenak (2019, p. 8) em seu texto *ideias para adiar o fim do mundo*.

Contraditoriamente, a mesma “humanidade esclarecida” (KRENAK, 2019, p. 8) que se orgulha e não pode renunciar a seus avanços tecnológicos, de suas missões espaciais, de suas realidades virtuais e tantos outros feitos conquistados à luz da razão, contém em si a potência destrutiva das pilhas de entulho que apinham os lixões, da exploração do trabalho, do consumismo exacerbado, da obsolescência programada que o descarte não é uma questão de escolha, mas é a lógica na qual os produtos são fabricados.

Igualmente contrastante, é a maneira através da qual a “humanidade esclarecida” percebe tal “humanidade obscurecida”. Ao mesmo tempo que contém a semente de uma tão sonhada organização social em consonância com o meio ambiente, cuja sustentabilidade não é apenas um projeto distante, mas é sua própria lógica estruturante, esse modo de vida “obscurecido” é visto como sinônimo de atraso, passível de destruição, colonização, assimilação e genocídio (PALMQUIST, 2018).

Por fim, ainda paradoxalmente, é necessário perceber que mesmo dentre a “humanidade obscurecida”, como os povos indígenas e as comunidades quilombolas, existem inúmeros aspectos incorporados do modo de vida ocidental moderno e que negar a esses grupos o direito à sua utilização é tanto buscar um ideal inexistente de pureza silvícola quanto excluí-los de direitos e conquistas materiais básicos, como vacinação, acesso à internet, dentre outras façanhas da “humanidade esclarecida”.

Desta maneira é possível perceber que, através de sua obra, a artista cria seu modo de expressão (re)cartográfica de aspectos velados, obscurecidos que demonstram sua capacidade ímpar de leitura do mundo atual, visto que:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Entre projeto e ruína, entre luz e escuridão, lembro-me de uma última conversa que tive com um visitante, professor de arte em uma escola pública, que sempre frequentava o espaço expositivo. “Não consigo deixar de ver quatro caixões, quatro esquifes de vidro que apresentam o destino final da humanidade” ao que, após muito ponderar, respondi “Também vejo os caixões, vejo o destino encerrado, mas vejo também quatro incubadoras hospitalares. A

preocupação com a morte está lá, mas está também a possibilidade de um nascimento futuro”. Assim, a denúncia do presente passa também a ser uma *ideia para adiar o fim do mundo*.

Considerações finais

As principais descobertas feitas durante o período de escrita deste ensaio são, entre outras, a percepção da cartografia enquanto uma linguagem, dotada de signos, símbolos e significados próprios estabelecidos por pretensas convenções universais. Também foi possível perceber que, a partir da crítica pós-estruturalista, e da ideia de *desconstrução do mapa* diversos cartógrafos artistas, ou talvez artistas cartógrafos, passaram a interessar-se pela cartografia tanto para a denúncia dos dispositivos de poder hegemônico contidos nela quanto pela sua potência enquanto linguagem que permite comunicar certos caracteres curados por eles em suas (re)cartografias.

Dentre tais artistas percebeu-se a potência (re)cartográfica contida na obra de Lais Myrrha, em especial a obra *cálculo das diferenças*, de provocar debates, comunicar certos caracteres e fazer com que os espectadores reflitam acerca de dilemas presentes no modo de vida ocidental contemporâneo.

Percebeu-se, a partir das três camadas de análise ocorridas durante o período de mediação da obra - formação; diálogo com o público e subjetividade do mediador -, que a obra em questão apresenta duas possibilidades distintas de construção e ruína, dois modos distintos de estar no mundo e dois paradoxos: de um lado uma “humanidade esclarecida” (KRENAK, 2019) que, contraditoriamente, se orgulha de seus avanços tecnológicos, de suas missões espaciais, de suas realidades virtuais e tantos outros feitos conquistados à luz da razão, ao mesmo tempo que contém em si a potência destrutiva das pilhas de entulho que apinham os lixões, da exploração do trabalho, do consumismo exacerbado, da obsolescência programada que o descarte não é uma questão de escolha, mas é a lógica na qual os produtos são fabricados. Do outro lado, uma “humanidade obscura” (KRENAK, 2019) que traz a semente de uma tão sonhada organização social em consonância com o meio ambiente, cuja sustentabilidade não é apenas um projeto distante, mas é sua própria lógica estruturante, e que, ainda sim, é vista como sinônimo de atraso, passível de destruição, colonização, assimilação e genocídio (PALMQUIST, 2018).

Entre projeto e ruína, entre luz e escuridão, *cálculo das diferenças* é a (re)cartografia através da qual Myrrha expressa sua preocupação com o possível fim da humanidade, ao mesmo tempo que apresenta sua possibilidade de renascimento, de repensar o modo de vida ocidental moderno, a fim de *adiar o fim do mundo*.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARBOSA, G. S. **Diálogos entre Cartografia e Arte: desconstruções cartográficas na obra de jorge macchi**. Espaço e Cultura, n. 39, p. 139-156, 2016.

BERTIN, J. **Ver ou ler: um novo olhar sobre a Cartografia**. Seleção de Textos, São Paulo, n. 18, p. 45-53, 1988.

- CARVALHO, A. **Amazônia pré-colombiana: como viviam os povos indígenas antes da chegada dos portugueses**. São Paulo: Grupo Folha. Disponível em: <<https://www.uol/noticias/especiais/como-viviam-os-povos-da-amazonia-antes-da-chegada-dos-europeus.htm#amazonia-pre-colombiana>>. Acesso em: 8 mai. 2021.
- DEMARCHI, R. de C.; MARTINS, M. C. **Mediação cultural e interdisciplinaridade: cartografias como provocações estéticas**. Mousseion, n. 25, p. 23-37, 2017.
- GODARD, J. **Je Vous Salue, Sarajevo**, 1993. Disponível em: <<https://vimeo.com/24772770>>. Acesso em: Ago. 2020.
- HARLEY, J. B. **Deconstructing the map. Cartographica: The international journal for geographic information and geovisualization**, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.
- JOLY, F. **A Cartografia**. São Paulo: Papirus Editora, 1990.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- LIMA, M.; BÓGUS, L. **A expansão imobiliária no centro da cidade de São Paulo: especulação, valorização e gentrificação na região**. 2018. Disponível em: <<https://fluxossp.pucsp.br/wp-content/uploads/2018/03/A-expansao-CC%83o-imobilia-CC%81ria-no-centro-da-cidade-de-Sa-CC%83o-Paulo-Matheus-Lima-versa-CC%83o-final.pdf>>. Acesso em: 25 de jun. 2021.
- MARTÍ, S. **Esculturas e fotografias da artista Lais Myrrha são ode à instabilidade**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306928-esculturas-e-fotografias-da-artista-lais-myrrha-sao-ode-a-instabilidade.shtml>>. Acesso em: 15 mai. 2021.
- PALMQUIST, H. **Questões sobre genocídio e etnocídio indígena: a persistência da destruição**. Belém: Programa de Pós Graduação em Antropologia UFPA, 2018. Disponível em: <<https://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Disserta%C3%A7%C3%B5es%202018/Dissertacao%20Helena.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2021.
- REBOUÇAS, J. **Corpo de Prova. Catálogo da exposição Corpo de Prova de Lais Myrrha**, realizada no SESC Bom Retiro São Paulo, 2017.
- SILVA, E.L e MENEZES, E.M. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**, 3.^a edição. Florianópolis: UFSC, 2001.
- ZUKER, F. **Incerteza viva: Catálogo da 32^a Bienal de São Paulo**. São Paulo: Ed. Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

REGIME CIVIL MILITAR E ARTES PLÁSTICAS: TRAJETÓRIA DE OBRAS DE ARTUR BARRIO E CILDO MEIRELES DE 1969/70

ROBERTA GONÇALVES DE SOUSA MIRANDA (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹

Introdução

Considerando os movimentos anteriores, ocorridos entre os séculos XIX e XX, como os que resultaram na independência do Brasil, na Proclamação da República e na inclusão do país na revolução industrial, não restam dúvidas que o Golpe Militar de 1964 foi decisivo para modificar a sociedade brasileira nos campos econômico, social e cultural.

A ditadura mostrou-se rígida e infligiu atos de repressão e violência sem precedentes. Todos que tentavam expor ideias contrárias a essas ações passaram a correr risco de vida. O período de estabilização foi seguido pela estagnação. Estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, pensadores e jovens políticos tornaram-se alvo do Regime.

A tese de doutorado, a qual este artigo faz parte, visa apresentar as obras de alguns artistas plásticos que podem ser consideradas referências devido ao impacto público. No artigo serão apresentadas:

1. a obra “Trouxas Ensanguentadas”, de Artur Barrio e
2. as obras “Projeto Coca-Cola” (1970) e “Projeto Cédula” (1970), parte do conjunto de obras denominado como “Inserções em circuitos ideológicos”

Os objetivos deste artigo são:

1. apresentar as formas alternativas encontradas pelos artistas para se expressarem e protestarem;
2. relacionar suas escolhas por meio das teorias que adequaram tais práticas;
3. mapear a trajetória e o impacto dessas obras.

Este estudo se deu por meio pesquisa bibliográfica de caráter exploratório utilizando técnicas de estudos de caso relacionados aos artistas e obras escolhidas, com embasamento teórico de autores como Barrio (2000; 2021), Calirman (2013), Dewey (2010), entre outros autores citados nas referências.

A pesquisa completa ainda propõe a realização de entrevistas com os artistas, no entanto, estas não serão trabalhadas neste artigo.

Contextualização histórica

A História é importante não apenas por nos contar sobre o passado, hábitos e costumes, mas também porque ela nos auxilia a compreender o presente e a tomar decisões para o futuro. Porém, registrar um processo histórico não é simples. Em geral, como afirma Napolitano (1998), é necessário um certo distanciamento temporal para que se consiga coletar documentos e insumos, estudá-los e registrá-los de forma mais completa e verdadeira possível.

¹Esta pesquisa faz parte do projeto AMeCidade (Arquivo, Memória e Cidade) e realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

No entanto, há alguns casos que pedem um estudo e registro mais breve, principalmente se o objetivo for evitar a repetição de determinados eventos. Este é o caso do Regime Civil Militar Brasileiro, ocorrido entre 1964 e 1985. Trata-se de período polêmico, marcado por conflitos, mortes, desaparecimentos, cerceamento e coibição de direitos, o que qualifica o período político como ditadura, a exemplo de Portugal, Argentina, entre outros.

Há quem diga que foi um “bom momento para economia” e que havia “ordem”, mas a verdade é que as medidas políticas e econômicas adotadas conduziram o país a uma crise sem precedentes. Com a economia fechada e sem um plano eficiente de longo prazo, os frutos colhidos no começo do regime foram substituídos por anos que registraram índices recordes de inflação e, posteriormente, no início da década de 1990, o país entraria na pior espiral inflacionária já registrada no mundo, superando a hiperinflação alemã.

E não foi apenas a área da economia a ser afetada. Os programas educacionais e culturais também não foram bem-sucedidos, não melhorando os índices de alfabetização. O acesso ao ensino superior permaneceu baixo, mesmo quando a necessidade de pessoas com conhecimento e formação fosse elevada. A ausência de pessoas com este perfil, o baixo investimento em saúde e os grandes problemas sanitários foram ocultados.

A opressão e a falta de liberdade de expressão foram os grandes agravantes do período. O levante de classes, seguido por movimentos civis e políticos não tardaram a acontecer. A exposição do governo e da opressão levou muitos a lutar pelo direito de ir e vir, pela liberdade de expressão e de escolha, pela democracia.

Estudantes, militantes, políticos de oposição, indivíduos das diferentes classes sociais, comerciantes, cientistas, sociólogos, jornalistas, artistas, enfim, a união de diversos brasileiros formaram a resistência que lutou e sofreu durante anos, para garantir que o Brasil fosse uma nação livre.

Considerando que cada grupo ou classe uma forma própria de protestar, muitos artistas plásticos mudaram sua forma de trabalhar e expor suas obras, utilizando materiais e métodos alternativos com o objetivo de chocar, esclarecer ou evidenciar o que estava acontecendo a toda população e como uma forma explícita de protesto.

Memória e Arte

O registro da história se dá diversas formas: arquivos de jornais, revistas ou outras mídias da época, relatos, entrevistas, manifestos, livros, peças de teatro, obras de arte, fotografias, documentos específicos, etc. A memória é um componente importante a ser considerado nessa construção. Bosi (2003) afirma que

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura. (p. 15).

Ou seja, hoje, para “recontar” os fatos do Regime Civil Militar haveria a mediação entre não simplesmente da memória daqueles que viveram na época, mas de memórias contraditórias tanto por parte dos indivíduos quanto das instituições.

Bosi ainda menciona que “a força da memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador”.

Considerando os círculos da sociedade e a memória resiliente daqueles que também viveram ou conheciam Revoluções de 1922 e 1932, uma população maior não desejava a ditadura e sabia das consequências de não se registrar ou não se manifestar contra o regime totalitário.

Em 1964, a sociedade brasileira, principalmente nas capitais e grandes centros, já possuía frentes e uma voz, que por sua vez, era difícil de não ser ouvida. O movimento contra o Golpe de 1964 ganhou força e houve uma explosão de manifestos e, mesmo após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, não cessaram até que a liberdade fosse devolvida aos brasileiros.

Os anos que se seguiram foram de forte tortura e opressão. Neste interim, os artistas plásticos também tiveram um papel importante, pois, de forma criativa e inusitada conseguiram atingir um público grande e alertar a sociedade como um todo para o que estava acontecendo.

A importância das artes plásticas se dá por diversas razões. Uma delas é sobre como ela conversa com os indivíduos. Dewey (2010) discute muito sobre a arte como experiência.

A arte denota um processo de fazer ou criar. Isso tanto se aplica às belas-artes quanto às artes tecnológicas. A arte envolve moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos de dança. Toda arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem uso de instrumento intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível. (p. 126).

[...] Por serem expressivos, os objetos de arte constituem uma linguagem. [...] cada arte tem seu veículo, seu meio, e esse veículo se presta especialmente a um dado tipo de comunicação. [...] cada arte fala um idioma que transmite o que não pode ser dito em nenhuma outra língua, mas permanece o mesmo.

A linguagem só existe quando é ouvida, além de falada. O ouvinte é um parceiro indispensável. A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou (p. 215)

Ou seja, cada artista escolhe um material específico para sua obra de forma que melhor expresse suas ideias e sentimentos. Porém, a obra só será completa se houver interação com o espectador. Esta teoria é confirmada na apresentação dos artistas alvo deste estudo.

Trouxas Ensanguentadas (1970), de Artur Barrio

Artur Alipio Barrio de Sousa Lopes, português naturalizado brasileiro, é artista plástico renomado que participou atividade de protestos contra a ditadura por meio de suas obras. Sua postura política sempre foi muito aflorada pois vivenciou períodos de repressão nos países os quais viveu: o salazarismo, em Portugal, repressão em Angola, devido aos movimentos pela independência, e a ditadura militar, no Brasil.

Em geral, suas obras são resultados de composições caóticas, onde se mistura múltiplos elementos e, geralmente, por serem performáticas, um tipo de arte conceitual, não podem ser guardadas em museus. Para o artista, o importante é a experiência vivida pelo

expectador, não o objeto ou imagem em si. Assim, a obra só é considerada completa após sofrer a interação com o expectador.

No contexto do Regime Civil Militar, devido ao desafio de criar estratégias de ocupação de espaço de forma que dificultasse a captura do autor, o artista plástico português adotou uma ainda nova estética visual (esses métodos já eram praticados por artistas estrangeiros), utilizando materiais comuns e perecíveis, como forma de também protestar contra a elite da época. Segundo Carliman (2013) fazia parte de uma geração de artista que seguiam o movimento Fluxus, que aspirava a criação de uma “arte viva” ou “antiarte”. As obras não eram exposta em museus, mas em lugares públicos e inusitados, para que todos pudessem acessar e talvez se manifestar.

Carliman conta que Barrio achava os materiais caros e contrariavam a nova estética visual proposta. Ele era totalmente contra os materiais industrializados, normalmente oriundos da Europa e dos Estados Unidos. Assim, ele passou a utilizar “lixo, urina, carne crua, restos de comida, saliva, absorventes e papel higiênico, materiais em geral escolhidos por serem de uso comum, baratos e perecíveis.” (p. 83).

O conjunto de obras conhecida como “Touças Ensanguentadas” possuem esta composição.



Figura 1: Situação.....T/T1..... (1970). Fonte: Artur Barrio, Situação.....T/T1..... (1970). Material utilizado na preparação das Touças ensanguentadas: sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel etc. Instalação vista di Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Coleção Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Minas Gerais. Registro: César Carneiro. Disponível em <artealdia.com>. Acesso em jun. 2020

Segundo o portal Memórias da Ditadura, do Instituto Vladimir Herzog (Projeto Vlado Educação), as carnes inseridas nas touças eram cortadas a golpe de facas e as touças também eram esfaqueadas para sair o sangue para dar a impressão que se tratava de corpos ensanguentados. Cada obra chocava o público. Ainda segundo o portal “O objetivo de Barrio era denunciar o “desovamento” de corpos de pessoas assassinadas pelo esquadra da morte, em muitos casos a serviço do regime.”

Barrio utilizou não espaços meramente públicos: as obras foram alojadas em locais onde haveria grande movimento de pessoas. Como em uma peça de três atos, a primeira peça foi exposta em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; no segundo ato, espalhou vias públicas do Rio de Janeiro 500 touças. Todas foram “depositadas” durante o dia, por ele e pelos amigos Luiz Alphonsus e César Carneiro – ele misturado aos transeuntes, enquanto Alphonsus aguardava no carro e Carneiro registrava a reação

do público. O terceiro ato ocorreu ao longo do Ribeirão das Arrudas, principal rio que corta Belo Horizonte, neste último ato, Barrio espalhou 60 rolos de papel higiênico pelas margens do Arrudas.



Figura 2: O significado político nas trouxas ensanguentadas de Barrio

Fonte: Imagens de César Carneiro. FANTINI, Débora. O significado político nas Trouxas Ensanguentadas, de Barrio. Cartografia Sentimental. Disponível em <<https://cartografiasentimental.wordpress.com/2011/01/18/o-significado-politico-nas-trouxas-ensanguentadas-de-barrio/>>. Acesso em jun. 2020.

A escolha de Barrio confirma a ideia de Maffesoli (1994) quanto ao poder dos espaços. Embora no texto de Maffesoli se refira aos espaços de celebração, o fato dos pontos escolhidos não terem sido aleatórios, as trouxas quebraram o contexto do cotidiano, causando comoção, atingindo seus objetivos.

Em entrevista a Eder, do Jornal Eletrônico Panorama Mercantil, em 22 de abril de 2019, expressou sua surpresa ao observar o público das “Touxas Ensanguentadas”: “O público é muito estranho e depois de uma longa experiência cheguei à conclusão de que pelo menos em relação ao meu trabalho não são “cocriadores silenciosos” e muito menos barulhentos”.



Figura 3: Trouxas ensanguentadas às margens do Rio Arrudas, Belo Horizonte, Minas Gerais. Catorze misteriosas Trouxas Ensanguentadas (1970) surgiram nas margens de um rio em Belo Horizonte Fonte: Fotografia de César Carneiro, parte da Coleção Instituto Inhotim. SALEMA, Isabel. Artur Barrio: “Incomoda-me a objectualidade da arte”. Jornal Público, Lisboa, 12 fev. 2021. Caderno Ípsilon. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>. Acesso em 18 maio 2021.

Ele ainda explicou que o papel da arte depende do exercício crítico do artista, que dá forma e quando ele achar melhor. Durante a situação, o artista tem que se encontrar e se expor ao meio. Ele acredita que sua obra exerceu o papel social esperado quando ele realizou o rompimento dos limites da arte, por meio de materiais efêmeros, em momentos de conturbação social, no caso, a repressão imposta pelo Regime Militar por meio do AI-5.

Cildo Meireles

Cildo Meireles é escultor e pintor, conhecido internacionalmente por criar objetos e instalações que induz o público a ter uma experiência sensorial completa, instigando-o a questionar o tema da obra em observação.

O artista é um dos que migrou da arte vanguardista para arte conceitual, trabalhando com instalações e performances, que consiste em se posicionar politicamente e induzir o público a questionar e participar ativamente das situações sociais.

Projeto Coca-Cola (1970)

Segundo Calirman, criou o conjunto de obras sob o título Inserções em circuitos ideológicos (1970), com o objetivo de novamente transformar suas criações “em instrumentos de resistência política, criando um sistema de contrainformação. Ele começava a experimentar cada vez mais com rotas abertas de circulação. A obra Projeto Coca-Cola foi a primeira do conjunto e foi exibida pela primeira vez no circuito de arte na Mostra Information.



Figura 4: Projeto Coca-Cola (1970). Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970). Garrafas de Coca-Cola, transferência do texto em vidro. Foto: Wilton Montenegro

Para este trabalho, Meireles utilizou silkscreen com tinta branca, não sendo possível enxergar o texto enquanto as garrafas estivessem vazias, somente quando elas retornavam das fábricas cheias com o produto. O artista interferiu em mais de mil garrafas com a seguinte mensagem: “Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Não houve como mensurar a abrangência desta intervenção, mas é certo que atingiu uma quantidade razoável de indivíduos visto que houve repercussão, seja por meio de discussões, seja por meio do próprio objeto – muitos de fato escreveram nas garrafas, protestando, difamando ou escrevendo sobre algo não relacionado (nem todos compreendem este tipo de mensagem).

Barthes (2005) já dizia “Vivemos impregnados de imagens e, no entanto, ainda não sabemos quase nada de imagem. O que é? O que significa? Como age? Como se comunica?” Estas perguntas se adequam ao Projeto Coca-Cola de Meireles.

Quem matou Herzog? (1975)

Dentro do conjunto de obras *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), havia o Projeto Cédula, que oferecia diversas intervenções por meio de textos carimbados em papel moeda. Foram diversas intervenções ao longo do tempo. A intervenção mais marcante sem dúvida foi o Projeto Cédula: Quem matou Herzog?



Figura 5: Quem matou Herzog? Fotografia de Pedro Oswaldo Cruz. CALIRMAN, C. Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Trad. Dmitry Comes, Victor Heringer. 1. ed. Rio de Janeiro: Reptil, 2013, p. 137.

Conforme está disposto em Calirman (2013):

[...] Meireles revisitou o Projeto Cédula para protestar contra o suposto assassinato do jornalista Vladimir Herzog, Vlado, como era conhecido., era o diretor do departamento de jornalismo da TV Cultura, em São Paulo, e ex-editor da revista *Visão*. Em outubro de 1975, foi acusado de subversão, preso e torturado com choques elétricos até a morte, naquele mesmo dia, numa prisão em São Paulo. A versão oficial de sua morte, que ninguém acreditava, foi que, depois e confessar lealdade ao partido Comunista, Herzog havia se enforcado dependurando-se na barra de sua cela, usando o cinto do macacão (embora o uniforme dos detentos não tivesse cintos). (p. 137)

Calirman conta que “em reação aos eventos políticos, Meireles carimbou cédulas com a inscrição ‘Quem matou Herzog?’” (Imagem 5). Tratava-se de uma pergunta retórica que deveria instigar o receptor do papel moeda a questionar a versão oficial.

A repercussão deste Projeto também não foi passível de mensuração, uma vez que, da mesma forma que ocorreu com as garrafas de Coca-Cola, que teve diversas garrafas recolhidas e recicladas, o papel moeda encontrado também foi recolhido. Obviamente não houve recolhimento de todas, na verdade, ocorreu o oposto. Depois de algum tempo, tanto as garrafas quanto as notas tornaram-se itens colecionáveis, dada a relevância da obra.

Considerações finais

A obra de Artur Barrio transitou pelas cidades do Rio de Janeiro, em 1969, e Belo Horizonte, em 1970, sendo apresentadas em locais inusitados, porém, não aleatórios. Naquela época, eram as cidades que Barrio tinha acesso e que tinham alto registro de tortura e mortes. A utilização de material perecível e a exposição que rompia os espaços de museus ou bienais, mostrou-se efetivo referente ao público atingido e que interagiu com a obra. Considerando que a obra é altamente perecível, são mantidas até hoje, algumas peças no Museu de Inhotim e em alguns museus da Europa, ocorrendo substituição da obra por replicas periodicamente. Das obras originais, restou o registro feito pelo fotógrafo César Carneiro. A memória está registrada em forma de imagem e,

enquanto Barrio estiver vivo, por meio de réplicas de sua obra.

Já o conjunto de obras do Cildo Meireles que compôs o “Inserções em circuitos ideológicos” apresentou trajetória nacional, atingindo um maior número de pessoas. A preocupação com o rastreamento e recolha do material é um indicativo do quanto a intervenção era eficaz. Por se tornarem item de colecionador, podemos afirmar que estas e a outras obras que compuseram o referido conjunto de obras, foram devidamente registrado na história, tanto como registro documental quanto o que concerne a respeito da memória.

Referências

BARRIO, Arthur; BOUSSO, Victoria Daniela; COCCHIARALE, Fernando et al. Artur Barrio: **A metáfora dos fluxos**, 2000/1968. São Paulo/Rio de Janeiro: Paco Das Artes (USP)/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2000

_____; MOTTA, Cristina. **Blog de Artur Barrio**. Disponível em <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>>. Acesso em 21 maio 2021

BOSI, E. **A substância social da memória**. In BOSI, E. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 13-35.

CALIRMAN, C. **Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. Trad. Dmitry Comes, Victor Heringer. 1. ed. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FANTINI, Débora. **O significado político nas Trouxas Ensanguentadas**, de Barrio. Cartografia Sentimental. Disponível em <<https://cartografiasentimental.wordpress.com/2011/01/18/o-significado-politico-nas-trouxas-ensanguentadas-de-barrio/>>. Acesso em jun. 2020.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. **Portal Memórias da Ditadura**. Disponível em <http://memoriasda-ditadura.org.br>. Acesso em junho de 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: Atual, 1998.

TÁTICAS PROJETOAIS DE LINA BO BARDI NA CENOGRAFIA DE A COMPADECIDA

RAFAEL BLAS (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹

Introdução

Lina Bo Bardi, arquiteta da terceira geração modernista, nascida em Roma, radicada no Brasil, passa pela transformadora experiência de sair de São Paulo e ancorar na capital baiana, Salvador, em 1958, fase que se estende até 1964, a qual chamou de *cinco anos entre os “brancos”*, na revista *Mirante das Artes*, em 1967 (RUBINO, GRINOVER, 2009). Considerada uma temporada profícua culturalmente, Lina se envolve com artistas e intelectuais do calibre de Mario Cravo, Martin Gonçalves, Hans-Joachim Koellreuter, Carybé, Caetano Veloso e Glauber Rocha, com quem estabelece uma relação de cooperação artística em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, atuando como uma espécie de consultora, ainda que não creditada (LIMA, MONTEIRO, 2012). Registros dão conta de documentar a expedição empenhada pela equipe do filme pelo sertão, em busca de locações que pudessem servir à dramaturgia de Glauber e da presença de Lina no set de filmagem. Além da parceria intelectual no filme, juntos orbitam em torno da Universidade Federal da Bahia, dos recém-criados Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, em Salvador, e organizam a exposição *Bahia*, no Ibirapuera, anexa à 5ª Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1959 (CASTRO, 2014).

Neste sentido, pode-se dizer que houve uma contaminação entre os artistas, sugerindo que a arquiteta teve influência na busca por uma gramática visual glauberiana, como apontam Lima e Monteiro (op. cit.):

Lina incitou o cineasta a fazer da ideia visual a transfiguração do pensamento cultural popular, atribuindo valores à forma para expressão de uma função, decodificando a linguagem para ressaltar o conceito. O “fazer fazendo” do Teatro Castro Alves na Bahia com a montagem *d’A ópera de três tostões* (1958) foi transportado às lentes sobre os ombros do cinegrafista, criando o personagem-câmera que movimentava e corporificava um retrato do e para o sertanejo.

É bem verdade que a discussão sobre o sincretismo entre baixa e alta cultura, do tensionamento entre popular e erudito, ganha tração ainda quando Lina vivia em São Paulo, por meio do periódico *Habitat*, publicação vinculada ao Museu de Arte de São Paulo², na década de 50, que traz para o debate a necessidade de uma tomada de consciência sobre a condição histórico-cultural do país.

A experiência em Salvador resulta num discurso preciso e num projeto de investigação elaborado por Lina a partir da definição de uma conceituação clara sobre as ideias de artesanato, pré-artesanato, do personagem *povo*, da discussão sobre o binômio *preservação-transformação* cultural. No que diz respeito à experiência

¹ Rafael Blas é mestrando em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGAU/FAU-Mackenzie). Diretor de arte, cenógrafo e arquiteto. blasss@gmail.com

² Neste momento o Museu de Arte de São Paulo mantinha sede no edifício dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, e lá permanece até 1967. O prédio na Avenida Paulista é projetado e executado dentro do hiato 1957-1968, tendo sua cerimônia de inauguração em 7 de novembro de 1968 (LIMA, 2021). A última diária de filmagem de *A Compadecida* foi em 1 de dezembro de 1968 (ALENCAR, 1969), portanto, neste momento, Lina esteve em trânsito, entre São Paulo e Pernambuco.

com *Habitat*, [...] o trabalho da arquiteta limita-se apenas ao registro e à chamada de atenção para a existência das manifestações artísticas e culturais populares, ou não-eruditas, a partir de sua associação a um valor ético e estratégico, fruto da simplicidade, um valor quase sempre procurado pela arte moderna e que, neste caso, decorre das condições econômico-materiais dessas camadas sociais (PEREIRA, 2007).

Os anos no Nordeste trouxeram à Lina certa ampliação em seu campo de visão sobre a cultura brasileira, influenciando seu repertório visual, incorrendo em uma busca pela simplificação das formas, da estética do nacional-popular, da ressignificação de objetos cotidianos, além de um desejo em configurar uma identidade a partir de uma observação antropológica (ORTEGA, 2008). Não obstante, esta fase dá à Lina uma espécie de autonomia artística ao se afastar geograficamente de Pietro Maria Bardi, seu marido, famoso crítico de arte, *marchand* e diretor do MASP, com quem frequentemente colaborava.

O acúmulo de experiências estéticas apreendido durante este período foi fartamente aplicado em projetos arquitetônicos posteriores, como no SESC Pompéia, em São Paulo, na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, na Capela Santa Maria dos Anjos, em Ibiúna, e no Conjunto Itamambuca, em Ubatuba, projeto urbano não construído. Para além dos casos explícitos e amplamente documentados, pretende-se com este estudo iluminar o projeto cenográfico de *A Compadecida*, fruto deste mesmo arcabouço plástico-teórico.

Contexto e concepção espacial

Tendo como ponto de partida a obra original de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, de 1955, a primeira adaptação para o cinema foi rodada integralmente em Brejo da Madre de Deus, no interior de Pernambuco, em 1968, e, mesmo se tratando de uma sátira brasileira *sui generis*, contou com os olhares estrangeiros do diretor húngaro George Jonas, do fotógrafo eslovaco Rudolf Icsey e de Lina Bo Bardi capitaneando a cenografia, ou "arquitetura cênica", como é comumente citada.

Naturalizados brasileiros, Jonas foi um inventivo químico, documentarista e fundador do primeiro laboratório no Brasil para processamento de filmes coloridos, o Policrom (ALENCAR, op. cit.). Icsey, habilidoso diretor de fotografia com início de carreira nos anos 30, imigra para São Paulo e fotografa para inúmeros cineastas, dentre os quais Walter Hugo Khouri, Pedro Carlos Rovai e Amácio Mazzaropi.

Contemporâneo ao Cinema Novo de Glauber Rocha, que filmaria *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* no mesmo ano, o longa-metragem de Jonas se distancia das temáticas sociais recorrentes nos novistas, recebendo a etiqueta de filme comercial por seus contornos explicitamente mercantis, contando com elenco estrelado e o maior orçamento até então, 750 mil cruzeiros novos (ALENCAR, op. cit.). "Blockbuster" para a época, junto às prateleiras das comédias e musicais, *A Compadecida*, de certa forma, ajuda a pavimentar uma ideia de Nordeste como polo produtivo de cinema, se posicionando frente ao circuito hegemônico dos estúdios e produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro.

Afeita à ideia de uma arte genuinamente nacional, Lina depura seu olhar ligado às vanguardas europeias modernistas em favor de uma cenografia enraizada na cultura sertaneja nordestina. A cenógrafa vai então relacionar sua metodologia arquitetônica ao fazer cinematográfico, intervindo no vilarejo de traço colonial português do início do século 18,

localizado a cerca de 200 quilômetros da capital Recife, em meio a sítios arqueológicos.

As locações no agreste semiárido de Brejo da Madre de Deus parecem caber perfeitamente à história de Suassuna, configurada em três atos bem delimitados espacialmente, filmados em 67 diárias. Os dois primeiros estão situados no vilarejo, entre cenas externas e internas, contemplando espaços públicos, comerciais e domésticos. Já o terceiro ato transcorre longe das edificações seculares e aporta na paisagem não construída, com presença da Mata Atlântica nas partes mais elevadas de sua morfologia, destacando a força predominante da Caatinga e dos conjuntos rochosos.

Antes de intervir no povoado, Lina analisa a conformação espacial existente e vai propor uma abordagem conservacionista, rememorando sua educação na Faculdade de Arquitetura de Roma, na segunda metade dos anos 30, muito pautada pela preservação do patrimônio histórico e pelas técnicas retrospectivas de restauração. É com este ferramental que a arquiteta opta por manter a pátina do tempo na grande maioria das fachadas, destacando as pinturas envelhecidas e a ruína de alguns edifícios localizados na porção baixa da cidade.

Imbuída neste contexto, a arquiteta vai fazer uso da prática tradicional de caiçação nas paredes de algumas locações, em especial no exterior da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho, território bastante explorado pela mise-en-scène, dada sua localização central-estratégica. Ainda que a cena não se relacione com o edifício religioso, é possível notar a presença da igreja compondo diversos enquadramentos e planos-sequência, despontando na paisagem. Por sua vez, a pintura nova, branca e tosca é justificada no roteiro pela iminente chegada do bispo à cidade, numa espécie de boas vindas à autoridade regional.

Muito embora algumas características acentuadamente lusitanas tenham se perdido ao longo do tempo, Brejo, no momento de confecção do filme, resiste ao ecletismo mantendo certa simplicidade abstrata nos traços decorativos, nos jogos de linhas e cores das fachadas. Platibandas, beirais, cornijas, azulejaria e demais adornos esculpido originais não cedem ao tempo, enriquecendo visualmente os espaços cênicos da película. Lina reconhece o valor arquitetônico da cidadela e tira proveito da harmonia característica do século 18, que avança até metade do 19, se equilibrando entre os cheios, da alvenaria de tijolo ou taipa, e os vazios, das portas e janelas de madeira.

As janelas à moda portuguesa, venezianas ou do tipo guilhotina, aliás, são elemento chave na narrativa. Muitas cenas acontecem a partir da relação entre personagem e janela e vão enaltecer a linguagem da época, ora respeitando as vergas retas, ora arqueadas, além do abundante uso de muxarabi, elemento treliçado de madeira e inclinação mourisca, recorrente na arquitetura colonial lusófona.

Resquícios da influência portuguesa também são vistos nos telhados de coloração disforme das casas do vilarejo, quase em sua totalidade com desenho simples de duas águas e telhas cerâmicas assentadas alternadamente, tipo capa e bica. Bem como as janelas, os telhados reservam algum protagonismo em diversas cenas, sobretudo nos épicos planos abertos que compõem casas, numerosa figuração, mercado de ambulantes e, claro, a igreja.

Boa parte da trama se desenrola em praça pública, de forma que os enquadramentos são favorecidos pelo conjunto gráfico de fachadas coloridas, alinhadas ao arruamento

de terra batida, com ausência de alpendres ou degraus nas portas, promovendo certa ideia de limite tênue entre público e privado, em favor da dramaturgia. Neste mesmo espaço, Lina vai *cenografar* um comércio informal de barracas construídas com caibros, sarrafos, pontaletes e pedaços de madeira de toda sorte. São pequenas bancas de frutas, bebidas, cerâmicas, cestas, gaiolas, utensílios e artesanato local, evocando seus anos de estudo sobre o pré-artesanato e artesanato nordestinos, enquanto esteve à frente do Museu de Arte Popular da Bahia.

Os artefatos autógenos que compõem as cenas externas do centro de Taperoá, cidade da Paraíba em que a história está inscrita, dão pistas sobre o mobiliário e objetos dispostos nos cenários interiores das casas, padaria, farmácia e sacristia. A cenógrafa vai ambientar os interiores das locações se utilizando de pouco mobiliário, quase sempre com influência do barroco brasileiro, e objetos ligados ao candomblé e ao beatismo. Os móveis selecionados para as ambientações têm origem na Europa, trazidos por colonos ou, então, executados por artesãos portugueses e seus aprendizes, influenciados pela estética dos grandes centros europeus e do oriente, contudo, adaptados às possibilidades materiais, de mão de obra, levando em conta aspectos culturais nativos e dos escravos africanos. É neste momento que os interiores residenciais se voltam estritamente às necessidades cotidianas básicas como sentar, dormir, comer e guardar. Nada está sobrando na casa colonial.

[...] ao colono só interessava o essencial: além do pequeno oratório com o santo de confiança, camas, cadeiras, tamboretas, mesas e ainda arcas. Arcas e baús para ter onde meter a tralha toda. (SANTI, 2013 apud COSTA, 1975/ 1939).

Nesta chave, a simplicidade formal das moradias populares do interior de Pernambuco traz ao longa-metragem um sabor quase documental do espírito da época, buscando, neste momento do roteiro, ancorar o espectador na realidade. Para isso, Lina se utilizará de móveis ordinários, com predominância das formas retas e bastante pesados, todos de madeira, dada a abundância de matéria prima no país. Detalhes em ferro fundido como argolas, fechaduras, dobradiças e cantoneiras são conferidos à mobília. Na casa do padeiro e sua esposa, Lina fará uma releitura do colonial, pintando uma marquesa de amarelo e uma mesa redonda de jantar na cor verde. São apropriações contemporâneas que deflagram uma somatória de influências, inclusive as referências pessoais da arquiteta.

Outros cenários têm destaque na obra, como a padaria de fachada estampada por azulejaria portuguesa original e placa manuscrita por letrista local, que tem seu interior caiado de branco e sujo de fuligem, além de elementos que remontam uma cozinha para produção artesanal seriada, como ampla bancada de madeira e forno à lenha. Já a farmácia, um misto de venda e laboratório de química, está localizada em locação de metragens modestas, na qual Lina vai ocupar todas as paredes com prateleiras altas de madeira e uma miríade de vidros de botica; contudo, a fotografia não entrega demais o cenário, já que a cena se passa à meia luz e detém uma *découpage* novelesca, intercalando plano e contraplano. A sacristia mantém a tradição das paredes brancas, enquanto batentes, portas e janelas recebem azul reconhecidamente colonial. Elementos religiosos barrocos caracterizam os interiores que ostentam com seu mobiliário imponente. O bispo, convidado de honra, senta em requintada cadeira de espaldar alto, encosto e assento

em couro, com pregarias de ferro para sua fixação. Leves cortinas brancas com cruzes rendadas vedam as aberturas treliçadas. O cemitério, imaculadamente branco, em evidente distanciamento ao realismo anteriormente almejado, entra em contraste com os figurinos coloridos e a profusa vegetação das montanhas que abraçam tal locação.

Ainda tirando partido da natureza particular de Brejo, as cenas do juízo final são alocadas em um sítio rochoso com pouca intervenção cenográfica, no entanto, sem deixar de contar com o olhar sensível de Lina para compor os enquadramentos na paisagem não edificada. Assim, os personagens são deslocados para um espaço atemporal, suspensos em uma dimensão onírica, sem o apego à realidade dos atos anteriores. Os quadros são preenchidos pela coleção de pedras, corpos sólidos de formatos e alturas variados, imprimindo grafismo e dinâmica às cenas. Aqui os figurinos passam a ser mais alegóricos, em referência às festas populares nordestinas e ao Movimento Armorial³.

Um dos mais emblemáticos cenários da peça e, por assim dizer, do filme, o circo “Onça Malhada” é o elemento espacial que acomoda o preâmbulo e também o ambiente que encerra o filme. Muito da atmosfera realista das sequências circenses se dá pelo uso de um circo envelhecido, de concepção estrutural cilíndrica, com anos de desgaste, comprado pela produção já em estado decadente (JONAS, op. cit.). Assim, a lona escura que faz o fechamento superior da tenda é coberta por furos em toda sua extensão, remetendo a uma constelação, à medida que a luz externa é filtrada pela superfície esburacada. O centro das atenções no picadeiro é o palco improvisado com uma réplica, fora de escala e simplificada em seus elementos, da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho. Lina vai respeitar as proporções entre as aberturas e as cores utilizadas são condizentes com as do edifício real. Uma tapadeira⁴ ao fundo, pintada de azul, delimita o fim do palco e serve de *background* para o cenário da peça, inscrita no filme. Muito além do encontro no filme de Jonas, a figura do circo é revisitada por Lina em diferentes momentos de sua vida, desde os espetáculos vistos com seu tio Natalino, quando jovem na Itália, das pinturas de seu pai com esta temática e do convite que ela faz ao Circo Piolin para que fosse instalado temporariamente no vão do MASP, em 1972 (LIMA, op. cit.).

Em *A Compadecida*, Lina Bo Bardi é alçada à cenógrafa, mesmo sem experiência prévia nas artes cinematográficas, por indicação de Ariano Suassuna (JONAS, op. cit.). Seu notório saber acerca da cultura nordestina a coloca no rol das grandes figuras pensadoras da arte popular brasileira, conferindo-lhe credencial para atuar na produção. Contudo, há que se levar em conta que seus trabalhos cenográficos em teatro foram balões-de-ensaio para o desenvolvimento de sua práxis no novo suporte. Também por indicação do autor da peça, Francisco Brennand, artista plástico renomado, fica responsável pelos amaneirados figurinos da película. Ao invés de croquis ou moldes para confecção das peças, Brennand pinta 76 quadros a óleo, em diferentes formatos, para representar os personagens do *Auto* e acrescenta em entrevista (ARAÚJO, 2015):

Apesar destas telas, mais que elucidativas em termos de figuração – algumas personagens foram pintadas de frente e de costas – nem sempre os figurinos ficaram

³ No Recife, Ariano Suassuna idealiza o Movimento Armorial, iniciativa em prol de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste.

⁴ Elemento cenográfico, com estrutura em sarrafo e chapeado por MDF ou compensado de madeira, faz as vezes de paredes, arremates ou soluções de acabamento para os cenários.

de acordo com os originais. Eu partia do pressuposto de um acúmulo de vestes uma sobre as outras sem levar em conta o problema climático, isto é, o calor das terras nordestinas. Muitos atores se recusaram a usar esses trajes, a começar por Armando Bogus, que preferiu vestir uma calça preta com uma camisa do Flamengo. Contudo, alguns outros artistas, menos pretensiosos, cumpriram à risca aquilo que fora predeterminado nos meus projetos [...].

Antecipando uma ideia organizadora de “direção de arte”, Brennand satura as cores das indumentárias, destacando os corpos performáticos nos espaços, estabelecendo uma relação de equilíbrio entre as vestes e os cenários majoritariamente pintados de branco e compostos com elementos predominantemente de madeira. O artista vai caracterizar os personagens pitorescos com grande riqueza de detalhes e um domínio cromático de impressionar. O colorido tropical do filme, ou *Tropicolor*⁵, aliás, não é um trunfo só da cenografia e figurino. Jonas, além de diretor e produtor, foi um astuto colorista, coautor de uma patente para filmes coloridos, a Quimi-Color, e teve atuação fundamental na pós-produção da obra. Representando o Brasil no 2º Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, em 1969, a produção conquistou Menção Honrosa “pela beleza da cor e a concepção dos figurinos e do *décor*”⁶ (ALENCAR, op. cit).

Considerações finais

Percorrendo as cenas filmadas no longa-metragem, fica claro que a arquiteta maneja com destreza os elementos naturais e construídos encontrados em Brejo, tendo como aliadas estratégias projetuais ligadas à conservação de patrimônio, introjetadas desde sua educação formal e evidenciadas por sua experiência prática, sobretudo a partir da intervenção no conjunto do Solar do Unhão, no início dos anos 60, em Salvador. Lina vai enaltecer as construções originais, respeitando a malha irregular das ruas e o relevo pré-existente, sem descaracterizar as fachadas e demais elementos ornamentais, propondo uso de materiais vernaculares e mão de obra autóctone. Uma ode à “arquitetura sem arquitetos”, como preconizou na revista *Habitat*, ou seja, aquela feita a partir do conhecimento empírico ou herdado atavicamente, diferente da disciplina oferecida nas academias.

George Jonas foi incumbido de transformar a peça quixotesca de Suassuna em uma comédia épica cinematográfica. Lina, por sua vez, em transformar espaços sinalizados nas rubricas do roteiro em algo tridimensional, plástico, apropriado à performance dos atores e técnicos, mas, acima de tudo, condizente com a dramaturgia e criticamente contextualizado, com materialidade simples, reduzida ao essencial.

Muito embora tenha tido forte atuação no campo das ideias e da teoria, ávida agente no debate arquitetônico, artístico, político e social do país, Lina também fica conhecida como uma arquiteta ligada ao trabalho de campo, íntima do canteiro de obra, onde, de fato, as ideias se concretizam. Em *A Compadecida* não é diferente. A cenógrafa se instala na cidade, acompanha de perto as intervenções no vilarejo, a construção dos elementos cênicos e participa ativamente da seleção de materiais e objetos de cena.

⁵ Termo cunhado a partir da cor saturada do sertão em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, dirigido por Glauber Rocha e fotografado por Affonso Beato.

⁶ A cenografia e, posteriormente, a direção de arte, por décadas, foram assimiladas como “decoreção da cena”, pautadas pelas produções cinematográficas francesas, que creditam o profissional responsável pelo departamento de arte como *chef décorateur*.

Contagiada por movimentos em curso naquele momento, sobretudo embalada pela contracultura, pelo tropicalismo e pelo início da discussão em torno do pós-modernismo no mundo, a arquiteta vai advogar em favor da cultura de massa, em defesa de uma arte *povertá*⁷ brasileira e de uma cartografia simbólica das representações sociais e culturais do nosso povo também por meio do cinema e de sua linguagem popular.

Referências

ALENCAR, Miriam. **A Compadecida – Em busca de uma linguagem popular**. Filme Cultura, nº12 – maio/ junho, 1969.

ARAÚJO, Mateus. **Só sei que foi assim**. Jornal do Commercio, Pernambuco, 2015. Disponível em: <http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/so-sei-que-foi-assim/>. Acesso em 20/07/2021. DANTO, Arthur. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. vol.6 no.12. São Paulo: ARS, 2008. BERTIN, J. **Ver ou ler: um novo olhar sobre a Cartografia**. Seleção de Textos, São Paulo, n. 18, p. 45-53, 1988.

CASTRO, Lygia Pinheiro de. **Lina Bo Bardi: a estética da fome e a poética da economia na Igreja Espírito Santo do Cerrado**. Revista Relicário – Vol. I, nº2, julho/ dezembro, 2014. USP – São Carlos.

JONAS, George. **A cor da vida**. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografia: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

LIMA, Zeuler R. M. de A. **Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local**. São Paulo: FAUUSP, 2008. Tese de doutorado.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi - Bahia 1958-1964**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

RUBINO, Silvana Barbosa; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTI, Maria Angélica. **Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018

⁷ Movimento artístico surgido na Itália, nos anos 60, que se utiliza de materiais simples e naturais. Faz crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo e aos processos industriais.

VIAGEM AO CORAÇÃO DA MATÉRIA: CARTOGRAFIA ARTÍSTICA DO VIDRO NA REGIÃO NORTE DA FRANÇA, SUL DA BÉLGICA E DA HOLANDA.

PROF^ª DR^ª REGINA LARA SILVEIRA MELLO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹

Introdução

Em viagem realizada como pesquisa de campo na região norte da França, sul da Bélgica e da Holanda, por ocasião da *ICOM Glass Annual Conference 2017*, organizada pelo *International Committee for Museums and Collections of Glass*, ao qual sou filiada, visitamos importantes museus em cidades pequenas, que além de preservarem conhecimento e prática na lida com a matéria vidro, mantêm estreito diálogo com a arte contemporânea. O objetivo da pesquisa é estudar como a arte vem contribuindo para que estes museus situados em regiões industriais, cuja produção está se deslocando em consequência da globalização, resistam. Acreditamos que nestas cidades em que a maior parte dos habitantes é composta de trabalhadores das antigas indústrias e seus familiares, a arte contemporânea exposta nos museus locais pode ser o elo humanizador que mantém vínculos, ajuda a diminuir a evasão às grandes cidades e aproxima novos visitantes, num conjunto de ações que impede que o território se transforme em um *não-lugar* (AUGÉ, 1994).

Foram selecionados museus desta região em cidades onde houvesse produção industrial de vidro oco (embalagens, copos, taças, etc.) no passado recente ou no presente, que abrigavam exposições de arte contemporânea. Iniciamos no *MusVerre* em Sars Potiers e circulamos pela região visitando o *Écomusée du Verre* em Trelon, o *Musée du Verre-Charleroi* em Marcinelle, a fábrica de cristais *Val Saint Lambert* em Seraing, o museu de arte contemporânea em vidro *Glazen Huis*, em Lommel, o *Le Grand Curtius*, museu de arte decorativa e religiosa em Liège, além da coleção particular de *Lothar Knauf* em Embourg. Neste artigo destacamos especialmente os mais atuantes na Arte Contemporânea em Vidro na região: o *MusVerre Sars Potiers* (França) e o *Glazen Huis*, em Lommel (Bélgica).

As exposições visitadas nesta região impressionaram pela qualidade das curadorias, acolhendo obras de artistas reconhecidos internacionalmente, entre esculturas e instalações *site specific*, que exploram especialmente as propriedades plásticas do vidro, demonstradas nos característicos limites arredondados das formas e diferentes texturas de superfície, bem como na exploração da transparência, translucidez e opacidade em variações de brilho e polimento. Observamos que a valorização desta visualidade em obras artísticas mantém presente um repertório de belas imagens associado a conhecimentos técnicos específicos da matéria vidro. A pesquisa pretende relacionar as obras de arte expostas nestes museus às técnicas seculares de fabricação de objetos de vidro remanescentes na região, e de que forma isto se reflete na atuação dos museus, tanto na manutenção de ateliês permanentes quanto nos serviços educativos. Justifica-se assim, tanto no retorno que pode oferecer aos museus visitados quanto ao estudo da cartografia do vidro contemporâneo na região Norte da França, Sul da Bélgica e da Holanda.

¹Professora Pesquisadora no PPG-EAHC/CEFT - Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura /CEFT – Centro de Educação, Filosofia e Teologia, e da FAU-Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Caminhos da pesquisa

A viagem foi sentida como travessia, vivida como experiência em que partimos com algumas referências dos locais por onde se pretendia visitar e encontramos a realidade, que aos poucos consolidou percepções, gerando reflexões. Nesta pesquisa qualitativa de carácter exploratório buscamos compreender além dos objetivos iniciais, pois admitiu-se indícios da subjetividade do lugar. Experiência, em alemão *Erfahrung* (*erf-fahrung, s.f.*), do verbo *fahren*, significa viajar, atravessar, dirigir, e do latim *experientia*, tentativa, prova, ensaio. Nesta reflexão nos aproximamos do conceito de experiência de Walter Benjamin (1994), ampliado pela elaboração de uma narrativa a partir do vivido, um caminho que se constitui ao caminhar.

Foi um tempo de ver, rever e compreender os museus e suas exposições, mergulhados na atmosfera local, explorando outros sentidos perceptivos além do olhar, imersos no contexto da obra, pensada como parte de um sistema sociocultural. A análise dos conjuntos curatoriais dos museus visitados nesta pesquisa apoia-se nos estudos de arte contemporânea de Anne Cauquelin (2005). Observou-se ainda a resistência que as exposições de arte nos museus oferecem ao lugar, tornando-o mais humano, reafirmando a identidade local, conforme nos aponta Marc Augé (1994) em seus estudos de antropologia da supermodernidade.

Dos vitrais coloridos aos objetos de vidro: cor, transparência e luminosidade

Conhecido há muitos séculos, foi no período medieval que o vidro se desenvolveu tecnicamente, conquistando transparência e colorido, sugerindo o seu aproveitamento na Arte. Em 1015 surgiu o “Kitab al-Manazir”, notável tratado de sete volumes sobre óptica escrito pelo grande cientista árabe Ibn al-Haytham, que influencia até hoje os experimentos e teorias elaboradas sobre a incidência da luz e se refletiram na criação dos belos vitrais das imensas catedrais góticas. As guildas de vidreiros medievais conheciam o domínio dos feixes luminosos produzidos pelo vidro e sabiam como direcionar os reflexos das cores desejadas conforme a implantação das janelas no edifício. Demonstravam conhecimentos de luminosidade e insolação que utilizavam em decisões estéticas no processo criativo dos vitrais (ECO,2010).

Conhecimento e técnicas vem se aprimorando ao longo de séculos, mas não mudaram tanto quanto se poderia imaginar. Os avanços ocorreram especialmente na modelagem do vidro oco, que acompanhou a revolução industrial do séc. XVIII, sendo produzido em massa em algumas regiões do planeta para suprir a necessidade crescente de utensílios, embalagens de bebidas e alimentos. Os tradicionais cristais da Boêmia, na República Checa, os vidros de Veneza na Itália, da Marinha Grande em Portugal e desta região que visitamos (norte da França, sul da Bélgica e Holanda) são exemplos de produção regional que se desenvolveu para atender a demanda global. Com as mudanças mais recentes dos locais de produção global deste tipo de vidro, chamado de vidro oco, as fábricas se deslocaram para a China e a Índia.

A produção de vidro plano em grande quantidade, utilizado na arquitetura, obedece outra lógica, as indústrias tradicionais continuam imensas e espalhadas pelo mundo. O vidro colorido para vitral, feito artesanalmente na França, Alemanha e Bélgica desde

os tempos medievais, ao longo do séc. XX continua sendo exportado para a fabricação de vitrais no mundo todo, inclusive no Brasil (MELLO,1996). Atualmente os Estados Unidos da América assumiram a liderança na produção de vidro plano colorido para vitral, embora ainda existam pequenas fábricas, especialmente na Alemanha.

O ICOMGlass apoia a atuação de museus e coleções de vidro

O ICOMGlass- *International Committee for Museums and Collections of Glass* integra o Conselho Internacional de Museus (*International Council of Museums*, ICOM), uma organização não governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica a elaborar políticas internacionais para museus. Criado em 1946, mantém relações formais com a UNESCO e é membro do Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas. Nos encontros anuais são apresentadas e debatidas as pesquisas de cada membro do comitê, composto por museólogos, arqueólogos, pesquisadores de arte e curadores independentes. Todos os anos os membros do comitê se reúnem em um lugar específico, relacionado à produção de arte e design em vidro, apresentam suas pesquisas e discutem um tema escolhido. A visita feita a uma região escolhida para observar e trocar ideias gera artigos publicados na revista de circulação internacional *Review on Glass*. Reconhecendo a importância desta região para o vidro, o ICOMGlass mantém contacto e visita regularmente estes museus, buscando aproximações e chancelando as coleções. A cada três anos todos os comitês do ICOM se reúnem e foi por ocasião do encontro mundial realizado no Rio de Janeiro em 2013 que passei a integrar o ICOMGlass, onde encontrei acolhimento ao diálogo sobre minha pesquisa na área do vidro e suas aplicações na arte, arquitetura e design.



Figura 1: ICOMGlass no encontro de 2017. Facebook e Instagram do MusVerre em 17/10/2017. Disponível em <https://fr-fr.facebook.com/musverre/> Acesso em 9/06/2021

Um museu estabelecido numa cidade pequena propõe-se a refletir sobre a memória da produção relacionada àquela sociedade que a produziu. Considerando que a tecnologia impulsiona a sociedade na medida em que avança, é tão relevante a ação das grandes indústrias implantadas que transformaram estes lugares em regiões vidreiras, quanto dos trabalhadores que envolveram suas vidas nesta produção, constituíram famílias

que moram no entorno e contribuíram ao desenvolvimento de técnicas de acabamento manual. A preservação de habilidades específicas, são características que contribuem à constituição da identidade local e impedem, de certa forma, que o lugar se transforme em não-lugar, em local de passagem distante dos moradores da região.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 1994, p. 73)

Na concepção conceitual de Augé os lugares antigos, quando promovidos a “lugares de memória” contribuem para impedir o esvaziamento identitário, relacional e histórico. Os museus instalados em áreas industriais vem cumprindo esta função, e neste momento em que a globalização acelerada pode ser produtora de não-lugares, devem repensar sua existência na medida em que está havendo o deslocamento dos locais de produção, em nível mundial. Pelo que pudemos sentir na viagem pela região, a arte tem sido o elo que humaniza e impede a constituição de um território apartado de sua simbologia original, um lugar sem dono, um não-lugar.

A formação das coleções dos museus de vidro da região

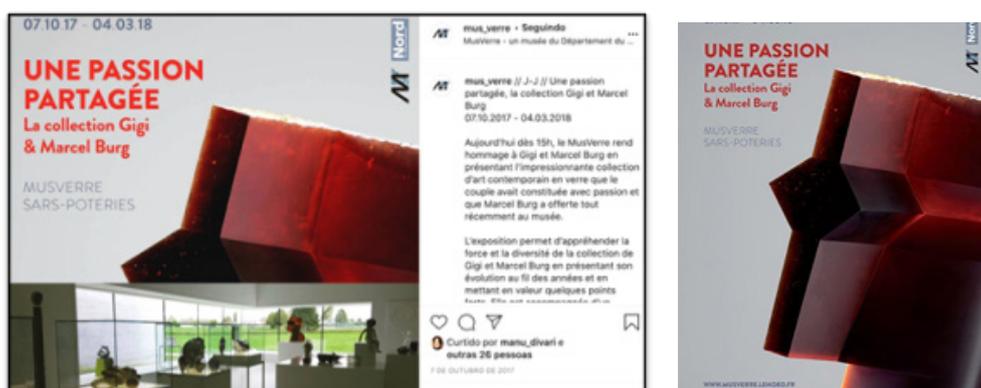
A viagem iniciou-se no *MusVerre Sars-Poteries*, um novíssimo museu de vidro na cidade de Sars-Poteries, norte da França que, conforme o próprio nome revela, já foi a região da cerâmica e atualmente é mais conhecida pela produção de vidro. O tema do encontro anual do ICOMGlass 2017 foi “*New museums: documenting and reviving glass-making traditions*”, realizado no edifício de arquitetura contemporânea especialmente construído para valorizar a incidência da luz natural sobre as peças, implantado num imenso jardim repleto de esculturas de vidro. A coleção surpreende pela qualidade das peças vindas de diversas partes do mundo como Estados Unidos, República Theca, Eslovênia, Finlândia, Dinamarca e muitos artistas franceses, naturalmente.



Figuras 2 e 3: Obra nos jardins do Museu, realizada pelos tutores do ateliê e vista posterior. MusVerre Sars-Poteries (2017). Fonte: autora.

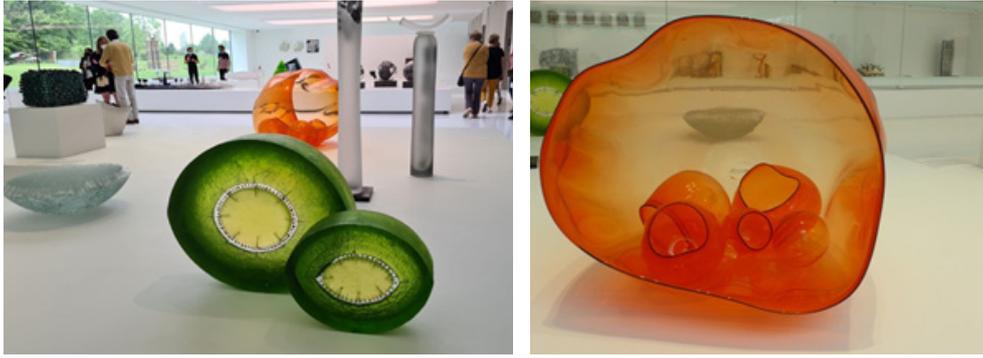
Anne Valantum, membro do comitê e curadora do MusVerre, mudou-se para Sars-Poteries levando sua longa experiência de trabalho em museus de Paris, especialmente para incrementar a formação do acervo. Em 2016 foi inaugurado o novo edifício, com exposições do acervo fixo, e em 2017, durante a reunião do ICOMGlass, teve início a exposição “*Une Passion Partagée: la collection Gigi & Marcel Burg*” para celebrar a doação do casal de colecionadores apaixonados pelo vidro. Entre 2003 e 2008, Gigi e Marcel Burg montaram um acervo de 86 obras de vidro de 65 artistas de renome internacional das mais variadas tendências como o Stanislav Libenský e Jaroslava Brychtová, o casal de artistas tchecos que criou a obra fotografada para o cartaz da exposição. Segundo Cauquelin, o colecionador exerce um importante papel de mediador na aquisição de obras para incrementar os acervos dos museus:

...o colecionador, geralmente qualificado de “grande”. É uma reprodução do grande burguês esclarecido, amante das coisas belas e possuidor dos meios para satisfazer seus gostos. Seu ecletismo garante, a princípio, um largo leque de escolhas possíveis dentro do que lhe será proposto. Como ele está “em evidência”, torna-se por si mesmo a melhor propaganda para os pintores que adquire. De fato, a tradição manda que legue sua coleção a um museu, a uma fundação, tornando assim disponível uma quantidade de obras maiores e outras menos importantes, até mesmo desconhecidas. Agente ativo do mercado...reforça a atividade dos mediadores; tece o vínculo entre marchands e críticos, é um ponto central no mecanismo (CAUQUELIN, 2005, pg 49).



Figuras 4 e 5: Facebook e Instagram do MusVerre em 7/10/2017. Disponível em <https://fr-fr.facebook.com/musverre/> Acesso em 9/06/2021.

Por ocasião da abertura do congresso, a curadora explicou como o museu foi constituído, como cada sala expõe conjuntos de obras com características técnicas e estéticas próximas. As diferentes visualidades do vidro são valorizadas pela aproximação de peças com as mesmas técnicas de fabricação, como aquelas bem transparentes, sopradas como as taças de vinho, acrescidas de intensos coloridos como vasos de flores. Em outras salas apresentam-se obras feitas na técnica do *Casting* , blocos de vidro moldado que alternam superfícies de intenso polimento com foscas e rústicas, numa linguagem especialmente desenvolvida nos países da região da Boémia.



Figuras 6 e 7: Kiwi, Jaroslav Matous, 2008. Vidro soprado, metal, perolas de vidro e Mandarin orange basket set with Flint lip wraps, Dale Chihuly. 2001, Coleção Gigi & Marcel Burg © photo Le Curieux des arts Gilles Kraemer, Sars-Poterie, juin 2021, visite presse. Disponível em: <http://www.lecurieuxdesarts.fr/2021/07/le-musverre-a-sars-poterie.html> Acesso em 20/07/2021.

A valorização do vidro artístico utilizando as técnicas de fabricação dos vidros ocios, especialmente os soprados, recebeu um grande impulso do escultor norte americano Dale Chihuly. Considerado o fundador do movimento Studio Glass, tornou-se grande empresário e nos últimos trinta anos espalhou suas obras por importantes museus e praças públicas do mundo todo, impulsionando a formação de coleções e favorecendo o interesse pelo vidro artístico. Nos museus e coleções que visitamos na região, a presença constante de suas obras atesta a influência que certamente exerceu na divulgação do vidro como arte contemporânea.

O Glazen Huis, situado na cidade de Lommel, na Bélgica, é outro importante Museu de Arte Contemporânea da região. Em 1998 foi reformado, recebendo uma torre de vidro em formato cônico, de 35 metros com uma escada em espiral na parte interna, que se tornou a sua marca registrada. Quando aberto, os visitantes podem subir na torre transparente e avistar a cidade, bem como o interior do museu, com seus reflexos vertiginosos, e a noite a torre iluminada internamente pode ser vista a longa distância. A expressão Glazen Huis, pode ser traduzida livremente ao português como Casa de Vidro, pela sua arquitetura, ou Casa do vidro, pelo acervo dedicado ao tema vidro. Possui acervo fixo e realiza duas exposições temporárias por ano.

Assim como o MusVerre, o Glazen Huis recebe artistas em períodos de residência, quando podem criar utilizando o ateliê permanente, com o apoio dos sopradores de vidro que ali trabalham. Em 2016 recebeu o canadense Vicent Chagnon e a francesa Anné Donzé, artistas com ateliê e galeria em Paris para uma residência de três meses. Como resultado desta experiência os artistas expuseram a obra “Smog” feita com cubos de vidro de aproximadamente 40 cm de aresta, com micro cacos de vidro no interior. Muito interessante notar que a obra foi fabricada com a mesma técnica de sopro utilizada para fazer taças de vinho, outrora produzidas abundantemente na região. Boa parte das obras que vimos nas exposições resgatam estas técnicas seculares, preservadas pelos trabalhadores da indústria local que agora ensinam nos museus e ateliês, e surgem presentes e vivas nas exposições.



Figuras 8: Smog, Vincent Chagnon e Anné Donzé, GlazenHuis, 2017. foto: a autora.

Em consulta atual ao site do Museu, o Glazen Huis confirma sua atualidade na arte contemporânea ao expor a obra da artista Simsa Cho, japonesa radicada na Holanda que compõe uma das três exposições de verão, mesmo com as restrições impostas pela pandemia do SarsCov-19 que assola o mundo. Os delicados chinelos de vidro, que mais parecem insetos gigantes “espalham cor, maravilha e fantasia nestes tempos estranhos”, segundo o site do museu.



Figuras 9: Chinelos de vidro, Simsa Chi, 2021.
Disponível em: <https://glazenhuis.be/museum/> Acesso em 02/08/2021

Considerações finais

Ao analisarmos a curadoria das exposições dos museus visitados nesta região, é possível visualizar um panorama dos lugares onde a cultura do vidro artístico se desenvolveu com maior expressão, tendo em vista que é uma arte exigente, em termos de fabricação das obras. Observa-se que as regiões produtoras, com grandes indústrias vidreiras instaladas, incrementaram a tecnologia necessária a manipulação do vidro fortemente apoiada no sopro manual, mantendo numerosos trabalhadores especializados; com o declínio da atividade industrial, os museus tem promovido ações culturais que mediam

a aproximação de artistas que desejem aprender estas técnicas tradicionais, utilizar esta tecnologia e desenvolver pesquisas artísticas, com o intuito de manter a identidade e fomentar a cultura local.

O *ICOMGlass- International Committee for Museums and Collections of Glass* tem contribuído para chancelar estas ações culturais, bem como facilitar a troca de informações entre especialistas em vidro de diferentes nacionalidades, promovendo o estudo e pesquisa das coleções dos museus locais.

A formação do acervo dos museus visitados contou sempre com a aquisição ou doação de colecionadores particulares, que compram regularmente ao longo de muitos anos, obras das mais variadas origens, inspirados por um gosto particular, ou aproveitando as valorizações do mercado da arte. Acordos entre os museus, além de galeristas e colecionadores, permitem a troca, empréstimos para a exposições temporárias de obras, que favorecem a variadas temáticas curatoriais.

Na mesma região onde visitamos estes novíssimos museus dedicados a Arte Contemporânea, os museus mais antigos contam a história do vidro através de seus acervos, com exposições permanentes sobre a origem dos primeiros vidros, a sua presença na arte, arquitetura e design, acompanhando a linha do tempo da história da arte. Não faltam obras de artistas e designers famosos da cultura francesa do período Art Nouveau, como Emile Gallé e os irmãos Daum, e Art Deco, como René Lalique, com esculturas, vasos, embalagens de perfume e jóias. A presença simultânea, e recente, de museus que valorizam a Arte Contemporânea em Vidro revela o aprimoramento da linguagem na utilização de técnicas de manipulação da matéria vítrea, a exploração das características visuais que relacionam vidro e luz, transparência, translucidez e opacidades.

Ao final percebemos que a experiência nos revelou algo mais, além da cartografia artística do vidro contemporâneo, numa região que se reinventou, oferecendo uma visão panorâmica de artistas vidreiros do mundo todo que atrai artistas e visitantes, transformando a vida da região, encontrando na arte uma forma de valorizar sua cultura, preservar valores e sobretudo, a identidade local.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro**. 1996. 209f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284311>. Acesso em 21 jul. 2021.

Referências online

<https://musverre.lenord.fr/fr/Accueil/Mus%C3%A9e.aspx>

<https://glazenhuis.be/museum/>

<https://charleroi-museum.be/musee-du-verre/collections/art/>

<https://www.grandcurtius.be/fr/les-collections/verre>

<https://www.val-saint-lambert.com/fr/content/6-des-cisterciens-aux-cristalleries>

PARTE II

EXPRESSÕES RISOMÁTICAS

A APLICAÇÃO DE TRANSMÍDIA EM UMA NARRATIVA AUDIOVISUAL AUTORAL: “DESCOBRE O MUNDO”

LAÍZA MARIA GUEDES DOS SANTOS (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)¹

Introdução

Devido ao fenômeno da internet, a maneira como as pessoas se relacionam ampliou-se e alcançou o universo digital. Plataformas de redes sociais, de compartilhamento de vídeos, fotos e conteúdo são meios utilizados para as interações sociais. Da mesma forma, o modo de acompanhar histórias foi modificado e muitos assistem a diferentes histórias, em séries e filmes, disponíveis na internet, a vídeos no *youtube* pelo *smartphone* ou computador, muito mais do que programas de TV.

Percebe-se cada vez mais a convergências das mídias e, nesse processo, as narrativas audiovisuais encontram espaço em outros veículos. A cultura da convergência midiática envolve processos transmidiáticos, e o teórico Henry Jenkins foi o primeiro a usar esse termo e a chamar esse processo de “[...] entretenimento da era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida numa única mídia” (JENKINS, 2013, p.141). O presente artigo busca apresentar uma análise do que é transmídia e em seguida demonstrar a aplicação desse conceito em projeto audiovisual autoral chamado *Descobre o Mundo*.

Diante dessas considerações, pontua-se que o objetivo geral foi propor um conteúdo transmidiático experimental para o público infantil de 04 a 08 anos de idade, com uma intencionalidade específica. Dito de outro modo, a proposta apresentada considerou a idade da criança ao construir a base teórica da investigação a partir de conceitos sobre o desenvolvimento infantil embasados por Vygotsky (1896-1934), porém nesse momento será apresentado apenas o resultado dessa pesquisa, que é a aplicação da transmídia na narrativa do *Descobre o Mundo*.

Especificamente, buscou-se incluir no roteiro elementos de entretenimento com viés educativo e de matizes culturais. Para isso, a linguagem artística, com o uso dos recursos visuais, perpassa a produção da narrativa, que é conduzida por um enredo central conectado aos aspectos socioculturais, afetivos, espirituais e aos mais variados contextos da vivência infantil. A possibilidade de transposição da história criada para outras formas de mídias permite a expansão do universo da narrativa.

Esses objetivos foram motivados pela busca em responder a problemática que norteou a pesquisa, a saber: “Quais são as estratégias necessárias para a construção de argumentos narrativos que despertem a atenção de crianças de 04 a 08 anos e possam ser utilizadas em diversos suportes midiáticos, ao ponto de ressignificar o ato de contar histórias?”.

Esse estudo justifica-se pelo fato de que os produtos midiáticos possuem uma força comunicativa que alcança as crianças, e as mesmas são consumidoras assíduas de conteúdos audiovisuais disponíveis na internet.

¹Laíza Maria Guedes dos Santos é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bacharel em Publicidade Propaganda pelo Mackenzie e licenciada em Pedagogia pela Universidade da Cidade de São Paulo. Atua como professora da Educação Infantil e Ensino Médio do Colégio Presbiteriano Mackenzie São Paulo. laizaguedes@gmail.com..

Para que os objetivos do trabalho pudessem ser alcançados, optou-se por adotar uma metodologia qualitativa. A pesquisa foi bibliográfica, de natureza exploratória, com embasamento teórico, mas também prática. Para responder ao problema proposto, foram realizados levantamentos investigativos, em que se buscou investigar e compreender o fenômeno da transmídia aplicada a um conteúdo audiovisual experimental - apresentando uma perspectiva prática.

Transmídia

Todas as histórias possuem elementos estruturais em comum; sejam contos de fadas, sonhos ou histórias reais, todas são carregadas de sentimentos e emoções, realidades sociais e experiências variadas, elementos esses que prendem a atenção do público. Quando essas narrativas são apresentadas por produções audiovisuais, a fórmula se completa, pois os recursos imagéticos e sonoros envolvem o espectador de forma mais intensa. Além dos cinemas, plataformas de *streaming* e televisão, os canais no *youtube*, sites e aplicativos buscam uma maneira de atrair uma coletividade, sendo inúmeras as possibilidades de se fazer isso; uma delas é utilizar a transmídia como ferramenta para o desenvolvimento de enredos.

A transmídia desenvolve sua história em um espaço onde cada mídia conta uma parte, fazendo com que o público percorra mais de uma delas para conhecer segmentos diferentes da narrativa. No artigo *Era Transmídia*, podemos observar que “dentro da transmídia, temos a história difundida entre as diferentes mídias de forma que o conteúdo de cada plataforma possa expandir a narrativa com contribuição única”. (ARNAUT, HIPÓLITO, NOGUEIRA, et. Al. 2011, p.266).

Jenkins traz mais definições sobre o tema, ao afirma que “uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. (JENKINS, 2013, p. 138).

Para que uma ficção transmídia desenvolva-se em múltiplas plataformas, o escritor deve construir um universo no qual sua história se desenrole, criando leis que regem esse ambiente e colocando elementos que deem ganchos para que o enredo possa evoluir e se expandir em outras mídias. Talvez um personagem que não é tão explorado na narrativa principal possa ser abordado em uma série *on-line* contando sobre sua vida, por exemplo.

Ou seja, um fragmento é apresentado de forma autônoma ou relacionada, permitindo que o indivíduo identifique que determinadas e diferentes histórias integram um mesmo universo ficcional.

Essa dinâmica estimula os movimentos migratórios das audiências de uma plataforma para outra, buscando experiências de mundo que sejam únicas e exclusivas. O mundo ficcional da narrativa transmídia se manifesta por diferentes mídias e linguagens, desdobrando seus conteúdos dentro da linha temporal da história principal, acrescentando enfoques diferentes e novos pontos de vista, explorando personagens secundárias que adquirem vida própria (Spin-offs) e complexificando a atuação dos personagens principais. (MASSAROLO, 2011 p.61).

Sendo assim, através da narrativa transmídia, é possível desenvolver e aprofundar personagens secundários, apresentar outras perspectivas do enredo e de leitura, brincar

com a questão temporal e apresentar passagens, situações e contextos anteriores ou posteriores à história principal, onde cada mídia pode oferecer novos níveis de revelação.

Diante de tanto conteúdo audiovisual disponível para o público-infantil, a presente pesquisa propõe apresentar uma narrativa autoral com a aplicação de transmídia, explorando o aspecto do entretenimento e preocupada com questões pedagógicas, de modo a contribuir para o desenvolvimento infantil.

A narrativa *Descobre o Mundo* e a aplicação de transmídia

Descobre o Mundo surgiu com a proposta de ser um conteúdo de entretenimento com viés educativo, pois, após uma série de pesquisas realizadas pela autora foi possível identificar que as crianças e o público no geral têm resistência a consumir um conteúdo audiovisual puramente educativo, porém lidam com tranquilidade e aprendem quando esse aspecto encontra-se contido ou mesclado com algo cujo roteiro apresenta um teor também de entretenimento. Como muito bem analisados pela professora da UnB-Brasília, doutora em educação, Vânia Lucia Quintão Carneiro:

As crianças, segundo pesquisa de Schramm, eram mais intolerantes que seus pais em relação à proposta de assistir a programas educativos em suas casas. Mas apesar da não-aceitação da programação educativa, pois elas buscam sempre a diversão na televisão, não recusavam o aprendizado proporcionado pela programação de entretenimento. (CARNEIRO,1999, p. 30).

Enredo geral da narrativa:

“Em seu aniversário de 7 anos Sofia ganha um presente especial de seus pais: dois bonecos de pano; como está na hora de ir para escola, ela deixa para brincar com os bonecos depois da aula. Ao chegar em casa, Sofia procura os bonecos e não os encontra de jeito nenhum, surpreendendo-se ao descobrir que seus bonecos ganharam vida!

Depois do susto inicial, começam ali uma grande amizade; a boneca recebe o nome de Amora e ganhou vida na forma humana, já o boneco, o Gabriel, ganhou vida na forma de fantoche. Juntos, eles vivem brincadeiras e diversos tipos de situações que se enquadram com os dramas do universo infantil.

Os bonecos vivem no quarto de Sofia e todos os dias aguardam seu retornar da escola para brincarem muito. Entre brincadeiras, desentendimentos e histórias, muitas dúvidas aparecem por parte dos bonecos; para resolver cada uma delas, Sofia recorre ao que aprendeu na escola.

Na forma de flashback, Sofia relembra vivências do ambiente escolar que podem responder às perguntas e conflitos que surgem na sua relação com Amora e Gabriel”.

As lembranças de Sofia são apresentadas em “quadros”- ou seja, narrativas secundárias que permeiam a história principal do episódio - onde se expõem conteúdos pedagógicos aprendidos por Sofia na escola, e trazem assuntos pertinentes à faixa etária do público alvo.

Personagens principais:

Sofia é uma menina de sete anos, alegre, organizada e muito criativa. Mora em um apartamento com seu pai e sua mãe; por ser filha única, quando está em casa, faz

dos seus bonecos seus melhores amigos. Na perspectiva de Propp (2006), a função dessa protagonista na trama é de doadora de conhecimento para seu par de brinquedos: “a esfera de ação do Doador (ou provedor), que compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói”. (PROPP, 2006, p.77). No caso em questão, o objeto mágico fornecido aos personagens Amora e Gabriel é o conhecimento que ela adquire na escola, trazendo esses ensinamentos de acordo com o dilema ou conflito apresentado na trama. Ela também desempenha o papel de heroína quando está inserida no seu ambiente escolar.

Gabriel é um boneco de pano que, ao estar diante de uma criança com imaginação fértil, ganha vida em forma de um fantoche. Ele é engraçado e curioso, não entende muito sobre o mundo e vive fazendo perguntas. A frase que ele mais diz é: “Não tô entendendo nada!”. A partir das definições de Vogler (2015), essa figura lúdica desenvolve a função de herói, pois recebeu o chamado para sair de seu mundo cotidiano ao ganhar vida no mundo real dos humanos e, nessa realidade, deparar-se com desafios e aprendizados - “um herói abandona seu ambiente confortável e comum para se aventurar em um mundo desafiador e desconhecido” (VOGLER, 2015, p.45).

Suas características físicas são o cabelo laranja claro, os olhos azuis e o uso de óculos e aparelho. Além disso, veste calça jeans e uma camiseta vermelha de manga longa.



Figura 1: Personagem Gabriel. Fonte: Acervo da pesquisadora

Amora é uma boneca de pano que, sob o mesmo contexto de Gabriel, ganha vida em forma de gente. Ela é sonhadora e desorganizada, e gosta de fazer as coisas do seu jeito. Sobre o mundo dos humanos, o que mais gosta até o momento são as músicas, apesar de não saber cantar muito bem. Ela também exerce um lugar de herói ao desejar desvendar o mundo das palavras para escrever tudo em seu diário e, diante dos dilemas presentes na trama, ter a oportunidade de crescer emocionalmente.

Existem muitas histórias que conduzem o herói a uma jornada interior, que acontece na mente, no coração, no espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, empreendendo uma jornada de um modo de ser para o outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e vice-versa. São essas jornadas emocionais que prendem o público e fazem valer a pena acompanhar a história. (VOGLER, 2015, p.45).

As particularidades da personagem são os cabelos cacheados e avermelhados, os olhos castanho-escuro e o uso de uma blusa amarela, saia de tule roxa, meias listradas e uma botinha preta.



Figura 2: Personagem Amora. Fonte: Acervo da pesquisadora

Minhoca Joca é uma minhoca que veio de Minas Gerais, sabe tudo sobre plantio e adubos, vive em uma horta e seu trabalho, além produzir o húmus e fazer túneis, é ensinar sobre plantação para todas as crianças que quiserem aprender. Seu sotaque mineiro é sua marca registrada.

Seus atributos físicos remontam a ele ser um fantoche de espuma revestido de tecido em formato de minhoca e de trajar uma camisa xadrez e chapéu de palha (ou de escavador).



Figura 3: Personagem Minhoca Joca. Fonte: Acervo da pesquisadora

Chef Jiló sabe tudo sobre culinária, ama inventar novas receitas, gosta de ensinar receitas para as crianças e dá sua opinião sobre tudo. A frase que ele mais diz é: “Vai um jilózinho aí?”.

Os traços marcantes envolvem esse personagem ser um fantoche de espuma revestido de tecido, sua cor ser o verde (pois é um Jiló), e usar roupa de chef de cozinha, inclusive o chapéu.



Figura 4: Personagem Chef Jiló Fonte: Acervo da pesquisadora

O Dr. Rádio.88 tem duas profissões: jornalista (que cobre eventos de escolas) e cientista (que ama fazer experimentos no laboratório e ensinar crianças). Ele é engraçado e atrapalhado, mas sempre tem bons conselhos.

Seu nome é Rádio por causa da Tabela Periódica dos Elementos de Química; nela, o elemento Rádio é o número 88.

Dentre as características físicas do Dr. Rádio.88 - fantoche de espuma revestido de tecido cuja forma é humana - destaca-se ser ele um senhor de cabelo preto, mas que já está meio calvo, um nariz grande e algumas rugas. Sua indumentária é uma camisa xadrez azul.



Figura 5: Personagem Dr. Rádio.88. Fonte: Acervo da pesquisadora

O Minhoca Joca, Chef Jiló e Dr. Rádio.88 cumprem a função de doadores e auxiliares de Sofia quando ela está no ambiente escolar.

Após a compreensão sobre o enredo da narrativa e os personagens principais, serão apresentados os veículos utilizados para a extensão de *Descobre o Mundo*, ambas digitais - uma série no youtube e um *game* para *smartphone* -, pois, diante do que foi analisado na pesquisa da dissertação realizada pela autora, foi possível perceber que o acesso das crianças aos dispositivos tecnológicos tem aumentado a cada ano e a narrativa em si busca oferecer um conteúdo que contribua para o desenvolvimento infantil.

Serão expostos os dois enredos para as mídias escolhidas, *game* e *youtube*, com a descrição dos conteúdos verbais e visuais, o planejamento das especificidades tecnológicas para os conteúdos em rede e gravação do episódio piloto para o *youtube*.

O *game* terá o nome da narrativa, *Descobre o Mundo*, e contará com treze fases intercaladas em quatro tipos de jogos: encontrar objetos, quebra-cabeça, jogo dos sete erros e labirinto com perseguição, sendo esse último na mesma dinâmica do passatempo *pacman*. O jogador poderá escolher entre dois avatares: Dr. Rádio.88 e Gabriel.

O enredo envolve uma jornada de busca e, logo na abertura, Sofia aparece solicitando apoio: “Dr.Rádio.88 e Gabriel, preciso da ajuda de vocês! Temos que vencer alguns vilões que atacaram o meu *tablet*, eles são vírus digitais! Roubaram todos os ícones e palavras do *tablet* e celular da minha família, me ajudem! Ainda estou descobrindo como é esse mundo digital, conto com a ajuda de vocês!”.

Esse jogo propõe-se a contribuir com o letramento digital, apresentando insígnias desse universo para que a criança possa se familiarizar com essa linguagem e utilizá-la

de maneira adequada. Sendo assim, em cada fase, ela entrará em contato com ícones ou palavras relacionadas com a internet e com tecnologia.

Abaixo, temos o protótipo do game; na abertura em que Sofia informa sobre o problema com o vírus, a interface será lúdica e colorida.

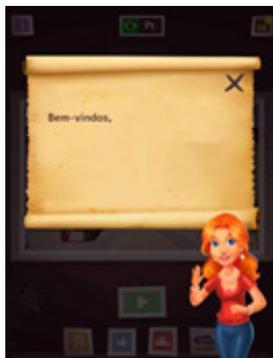


Figura 6: Exemplo de tela de abertura: *game Diferenças*. Fonte: *print screen* de aplicativo *Diferenças*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

Depois, a criança escolherá com qual avatar vai jogar, Dr. Rádio ou Gabriel, a exemplo da imagem do game *Math Vs Zombies*.



Figura 7: Exemplo de tela de escolha do personagem. Fonte: *print screen* de *Math Vs Zombies*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

Na etapa seguinte, o jogador verá uma tela com o personagem de sua escolha utilizando uma lupa de investigação e roupa de detetive, como a proposta em *Detective Dog*.



Figura 8: Exemplo de tela de escolha do personagem. Fonte: *print screen* de aplicativo *Detective Dog*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

A cada etapa vencida, desbloqueia-se a próxima. Como o game visa atingir o público-alvo da narrativa Descobre o Mundo, ele terá três níveis de dificuldade diferentes, selecionado pela criança logo depois dela escolher com qual figura irá jogar.

Abaixo, segue a descrição das 13 fases do jogo:

- Fase 1: Jogo dos 7 erros com duas imagens de um quarto de criança com aparelhos tecnológicos onde se precisa identificar as diferenças presentes nas cenas. Nessa fase, a criança entrará em contato com imagens de dispositivos tecnológicos diferentes, com o objetivo de desenvolver concentração e de distinguir e selecionar ícones do universo tecnológico digital.

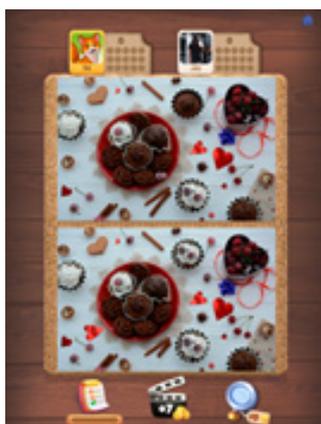


Figura 9: Exemplo de jogo dos sete erros: *game Detective Dog*. Fonte: *print screen* de aplicativo *Detective Dog*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

- Fase 2: Labirinto com perseguição, onde o personagem foge do vírus até a saída; pelo caminho, ele pode pegar itens de bateria que valem bônus (símbolo de bateria com carga completa deixa o avatar mais rápido, o de carga baixa deixa-o mais lento). Nesse momento, o jogador entrará em contato com a representação de um ícone utilizada por diversos dispositivos como celulares, tablets e notebooks. O objetivo é apresentar à criança esse sinal para que ele reconheça e associe a função de diferentes cargas de uma bateria.



Figura 10: Exemplo de jogo de labirinto com perseguição: *game Pacman*. Fonte: *Site The brespectador: O Segredo do Pacman*²

²Disponível em: < <https://thebrespectador.wordpress.com/2012/10/25/o-segredo-de-pac-man/>>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

- Fase 3: Quebra-cabeça cuja figura a ser montada é de um cachorrinho com fone de ouvido e, a seu lado, um símbolo gráfico de um autofalante. A criança, nessa fase, identificará que o ícone representa volume. A atividade muda o número de suas peças de acordo com o nível escolhido: no nível 1, terá 6 peças; no seguinte, 12; no terceiro, 20. Além de selecionar e organizar as frações do quebra-cabeça, tem-se como objetivo levar a criança a reconhecer determinadas funções de símbolos de tecnologia por meio da leitura da imagem montada.



Figura 11: Exemplo de jogo de quebra-cabeça: *game Dino Puzzle* FFonte: *print screen* de aplicativo *Dino Puzzle*. Disponível em: aplicativo de *smartphone Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

- Fase 4: Encontrar objetos - em uma imagem contendo diversos itens bagunçados, o desafio consiste em encontrar um celular, um computador, um tablet, um ícone de play, um ícone de lixeira, um ícone de bateria e um ícone de liga/desliga. Essa fase tem por objetivo apresentar diversos ícones de tecnologia digitais para que a criança possa conhecer e ampliar seu repertório.



Figura 12: Exemplo de jogo de encontre os objetos: *game Match 3D*. Fonte: *print screen* de aplicativo *Match 3D*. Disponível em: aplicativo de *smartphone. Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

- Fase 5: Encontrar letras ou palavras - no nível um, a criança deve encontrar letras; no nível 2 e 3 ela é desafiada a encontrar palavras presentes no universo digital. O objetivo dessa etapa é levar a criança a conhecer vocábulos que fazem parte da tecnologia digital e assim ampliar seu repertório.

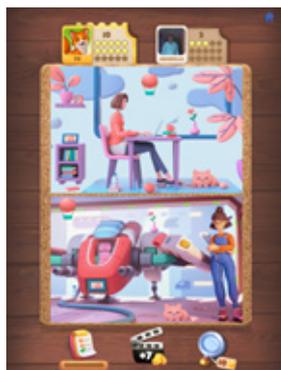


Figura 13: Exemplo de jogo de encontre os objetos: *game Detective Dog*. Fonte: *print screen* de aplicativo *game Detective Dog*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

- Fase 6: Jogo dos 7 erros - ambiente de sala de aula com objetos tecnológicos e convencionais compondo o ambiente.
- Fase 7: Labirinto com perseguição - caçar e pegar letras, fugir do vírus e localizar a saída.
- Fase 8: Quebra-cabeça - desenho de uma gatinha usando o celular no qual se nota o ícone de internet e a palavra *wi-fi*.
- Fase 9: Encontrar objetos - uma imagem com diversos itens bagunçados e no qual o desafio consiste em localizar um celular, um computador, um tablete, um ícone de play, um ícone de lixeira, um ícone de bateria, um ícone de liga/desliga; nela, temos a mesma proposta da fase 4, só que com um nível de dificuldade maior.
- Fase 10: Encontrar letras ou palavras - no nível um, a criança deve encontrar letras, já no 2 e 3 ela é desafiada a encontrar termos que fazem parte do universo digital; aqui, temos o mesmo desafio da fase 5 só que com novas palavras.
- Fase 11: Labirinto com perseguição - pegar letras fugindo do vírus e localizar a saída, para nível dois o desafio seria pegar palavras.
- Fase 12: Quebra-cabeça - imagem do logo do programa “Descobre o Mundo”.
- Fase 13: A fase final teria a interface parecida com a do jogo do Mario Bros; o desafio seria correr e esmagar o vírus e, ao fim, encontrar a Sofia. Nessa etapa, o personagem carregará em sua mochila todos os ícones e aprendizados sobre tecnologia digital que adquiriu ao longo do *game*; a proposta é que a criança associe que o conhecimento e uso adequado dessas ferramentas vão ajudá-la a vencer o vilão.

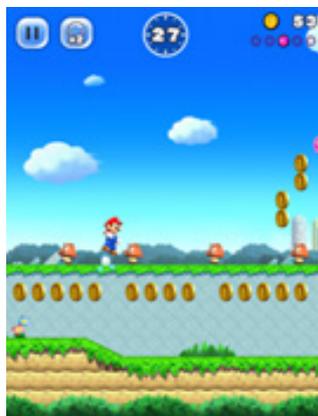


Figura 14: Exemplo de jogo do Mario Bros. Fonte: *print screen* de aplicativo *Mario Run*. Disponível em: aplicativo de *smartphone*. *Play story* ou *Apple story*. Acesso em: fev. 2021.

No encerramento, seria exibido um vídeo de animação em que o avatar do jogador celebra junto com Sofia a vitória sobre o vírus.

Após finalizar a apresentação do *game*, vamos conhecer o processo de desenvolvimento de um possível programa para o *youtube*: Diário de Amora.

Ele é apresentado por Amora, usando seu figurino amarelo e roxo, e o cenário compõe-se por planos de fundo coloridos produzidos digitalmente. Durante a gravação, atrás da personagem, haverá o *chroma key*, tecido verde que permite a inserção de qualquer cenário digital intercalado com cenários reais - por exemplo, Amora pode estar no parque, na natureza, em casa, tudo depende do roteiro do episódio.

No primeiro, o recurso cênico usado é o plano de fundo digital gravado no *chroma key*. A proposta para a edição dos vídeos do *Diário de Amora* envolve cortes rápidos e inserções de efeitos sonoros e visuais durante as falas e gestos da apresentadora, com o objetivo de trazer dinamismo e prender a atenção do público alvo.

Sempre que ela contar alguma história ou relato do seu diário, serão inseridas imagens na tela ao seu lado com a intenção de ilustrar alguns momentos narrados. Quando Amora for ensinar alguma palavra, frase, música ou qualquer outro elemento voltado para comunicação, aparecerão no painel palavras, como uma legenda interativa estimulando a leitura das crianças que assistirem ao conteúdo.

Além dos efeitos sonoros, haverá uma música de fundo instrumental embalando o episódio, escolhida de acordo a temática abordada e podendo variar entre ser de um tom mais alegre, sentimental, animado ou lento, contribuindo para a dinâmica do capítulo.

No programa, a protagonista falará diretamente com o público-alvo, pois na plataforma do *youtube* essa linguagem é comum e reitera a proposta da série de aproximar Amora da realidade de seus espectadores.

A seguir, temos o *QR Code* do primeiro episódio, a ser vinculado no canal virtual do *youtube*³.



Figura 15: Episódio piloto “Diário da Amora” Fonte: *Fonte: Site youtube*⁴. Canal *Descobre o Mundo Kids*.

³ Link para acessar o episódio piloto do “Diário da Amora”: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vc7BKBVWSCE>>.

⁴ Site youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vc7BKBVWSCE>>. Acesso em: março de 2021.

Abaixo, segue o QR Code que leva ao vídeo:



Figura 16: QR Code. Fonte: *Site gerador de QR Code*⁵

Após vivenciar essa experiência de desenvolvimento de pesquisa teórica e aplicação prática em duas propostas, uma para a criação de um game e outra para a criação do programa para youtube, partiremos para a conclusão.

Considerações finais

Ao analisar um pouco do universo transmídia e os possíveis caminhos que uma narrativa pode percorrer, a pesquisa apresentou a proposta de dois enredos para a elaboração da continuação da narrativa *Descobre o Mundo*. A partir deles, foram então idealizados o protótipo de um game para smartphone e um episódio piloto de série para a plataforma youtube.

Identificamos nesse mundo transmidiático um amplo campo de experiências que quebra as barreiras entre as mídias tradicionais e as novas, permitindo a experimentação e criação de conteúdos por produtores independentes, e não só pelas grandes indústrias do audiovisual e entretenimento.

Ao estudar o processo de construção de uma narrativa transmídia, foi possível concluir ser viável criar narrativas para diversas mídias a partir de uma plataforma principal e que o conteúdo de cada uma dessas bases pode ser consumido de maneira autônoma.

Espera-se que essa pesquisa possa contribuir para a compreensão do tema, proporcionando perspectivas e apresentando possibilidades para o surgimento de novas narrativas audiovisuais transmídia para o público infantil com uma preocupação de inserção de conteúdos que contribuam para o desenvolvimento infantil.

Referências

ARNAUT, R.; HIPÓLITO, L.; NOGUEIRA, F.; RODRIGUES, B.; UHIEDA, S.; BUENO, M.; BLASCZAK, D.; MARZOLLA, A.; DION, D.; SIENA, N. **Era Transmídia**. Revista GEMInIS, v. 2, n. 2, p. 259-275, 7 dez. 2011. Disponível em: <www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/93>. Acesso em: 20 de maio 2020.

CARNEIRO, Vânia Lúcia Quintão. **Castelo Rá-Tim-Bum: o educativo como entretenimento**. São Paulo: Anna Blume, 1999.

JENKINS, Henri. **Cultura da convergência (Livro eletrônico)**. São Paulo: Aleph, 2013.

MASSAROLO, João. **Narrativa transmídia: a arte de construir mundos**. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/21596874/Narrativa_transm%C3%ADdia_a_arte_de_construir_mundos> Acesso em: 20 de junho de 2020.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2015.

⁵ Site youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vc7BKBVWSCE>>. Acesso em: março de 2021.

O BLOG E AS IDENTIDADES DE IFEMELU EM *AMERICANAH*

ANA MARIA CASSIANO MORATO – UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Introdução

Em se tratando da obra *Americanah* (2013), podemos observar as várias possibilidades de interpretação pela sua riqueza de tópicos tais como identidade, racialidade, estereótipos etc. Dessa forma, foi possível traçar como objetivo mostrar a importância que o *blog* escrito pela protagonista Ifemelu teve na desconstrução e reconstrução da sua identidade no período em que viveu naquele novo lugar; os Estados Unidos da América

É possível afirmar que Adichie introduziu um *blog* em seu romance *Americanah* (2013), como uma estratégia para que ela pudesse falar e/ou discutir sobre raça, assim como promover uma reflexão antirracista sem se preocupar com as formalidades que a escrita requer. Em um *blog*, é permitida uma linguagem mais informal, além de dar um tom de criatividade à autora e trazer uma modernidade para o seu romance por ela mesma ser uma figura popular e ter vários seguidores.

O *blog*, muitas vezes, por ser anônimo, permite que as pessoas que o escrevem exponham os seus sentimentos e experiências de uma maneira que não fariam se não fosse por meio de um *post*. O que nos chama a atenção nesse *blog* dentro do romance é o fato de conseguirmos contrapor duas Ifemelus: a Ifemelu mais jovem que chegou aos Estados Unidos e que está tentando se adaptar àquela nova realidade, e uma mais madura (a que escreve), que já está há bastante tempo morando nesse outro país e consegue ter uma visão crítica dessa cultura.

As descobertas de Ifemelu por meio da escrita

Ifemelu começa a escrever por incentivo de sua amiga Wambui, depois de ter escrito um e-mail a ela descrevendo vários casos que ouvia envolvendo raça e comportamentos racistas que ela presenciava dentro e fora do meio em que vivia, e de como aquilo a incomodava. Ao ler o e-mail de Ifemelu, Wambui ficou admirada com o fato de como aquele texto era questionador e achou que mais pessoas precisavam lê-lo: “Tudo isso é tão cru e verdadeiro. Mais pessoas deveriam ler. Você devia fazer um *blog*.” (ADICHIE, 2013, p. 366)¹. Vale lembrar que nessa época Ifemelu já se mostrava mais familiarizada com os Estados Unidos e, apesar de ter gostado da ideia da amiga, não tinha a mínima noção de como começaria um *blog*. O que ela sabia é que precisava expressar o que sentia, pois percebeu que apenas escrever para Wambui não tinha sido suficiente. Sentiu uma imensa vontade de que outras pessoas pudessem ler e, talvez, até pudessem se identificar com aquilo que ela escreveria:

Quantas outras pessoas escolhiam o silêncio? Quantas tinham se tornado negras nos Estados Unidos? Quantas sentiam que seu mundo era envolto em gaze? Ifemelu terminou com Curt algumas semanas depois, fez um cadastro no *WordPress* e criou seu *blog*. (ADICHIE, 2013, p. 366)².

¹ “This is so raw and true. More people should read this. You should start a *blog*.”

² How many other people chose silence? How many other people had become black in America? How many had felt as though their world was wrapped in gauze? She broke up with Curt a few weeks after that, and she signed on to *WordPress*, and her *blog* was born.

O seu primeiro *post* era uma versão do e-mail enviado para Wambui, e nele, se referiu a Curt como “*The Hot White Ex*” (O ex-namorado branco gostoso). Ficou espantada que em apenas algumas horas, nove pessoas já haviam lido. Primeiramente, sem saber o que fazer com aquilo, Ifemelu apagou o *post*, mas no dia seguinte, publicou-o novamente.

Logo no primeiro capítulo, na página 4, tomamos conhecimento que a protagonista de *Americanah* (2013) tem um *blog*, pois o narrador diz que Ifemelu gostava de fazer perguntas pessoais para as pessoas e, muitas vezes, ela não comentava nada a respeito para ver se elas dariam mais detalhes, e era exatamente isso o que acontecia. O fato de não dizer nada, normalmente, era o momento em que esses indivíduos se sentiam mais à vontade para falar mais sobre suas vidas. Quando lhe perguntavam o que fazia, Ifemelu respondia que escrevia um *blog* chamado: “*Raceteenth ou observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma negra não americana*” e com isso as pessoas se sentiam desconfortáveis com os comentários que haviam feito anteriormente.

Alguns dos temas escolhidos para serem analisados a partir da obra são: o sonho, o estereótipo, a solidão, a perda do nome e o uso do cabelo, por serem os assuntos centrais da obra como um todo e por se relacionarem diretamente com a desconstrução e reconstrução da protagonista.

O sonho se faz presente, pois temos Ifemelu que sempre lutou para conseguir aquilo que queria e Obinze, seu namorado, que sonhava em estudar nos Estados Unidos. Essa vontade de Obinze surgiu por meio de livros norte-americanos que lia e acabou se apaixonando pela cultura do país sem nem mesmo nunca o ter visitado. Porém, foi Ifemelu que teve a oportunidade de ir aos Estados Unidos por meio de uma bolsa de estudos conseguida por sua tia Uju. Infelizmente, Obinze não teve a mesma chance e acabou indo para a Inglaterra, realizando o sonho de ir para fora de seu país, mas não o de estudar na tão sonhada América.

Passados quase quinze anos da estada de Ifemelu nos Estados Unidos, o sonho se faz presente mais uma vez, mas agora representado pela vontade que sentia de voltar à Nigéria, o lugar onde se sentia pertencente e que não precisava fingir ser alguém que não era. O que Ifemelu desconhecia é que após esse tempo fora do seu país nem ela, nem a Nigéria eram mais as mesmas, tampouco sabia que ao voltar após tantos anos, talvez ela não se sentisse mais pertencente à Nigéria, afinal, agora, ela era um ser em trânsito. Um indivíduo que poderia não ser nem daqui, nem dali ou ainda pertencente a esses dois lugares ao mesmo tempo; pois tendo tido experiências vividas em ambos os lugares, ela poderia se sentir aprisionada ao seu desarraigamento.

Ifemelu, quando chegou aos Estados Unidos, tinha muitas crenças a respeito daquele país, por meio daquilo que ouviu e conversou tantas vezes com Obinze, que achava ter muito conhecimento desse país por causa de suas leituras. Entretanto, ao chegar lá, Ifemelu percebeu como várias dessas suas crenças eram equivocadas, percebendo quantos estereótipos havia criado.

Em relação aos estereótipos, nos preparativos para ir aos Estados Unidos, Ifemelu não tinha ideia do quanto essa jornada mudaria a sua vida. É nesse momento que a autora revela como Ifemelu imaginava os Estados Unidos antes da viagem pelo simples fato de ela ir a uma loja para comprar um casaco para viajar, pois imaginava uma América gelada:

Cada onda de calor fazia Ifemelu se lembrar da sua primeira, no verão em que chegara. Era verão na América, ela sabia, mas durante toda a sua vida pensara no “exterior” como um lugar frio de casacos de lã e neve, e como a América era no “exterior”, e as suas ilusões tão fortes, que elas não podiam, de maneira nenhuma, serem evitadas, ela comprou o casaco mais grosso que encontrou no mercado Tejuosho para levar para a sua viagem. (ADICHIE, 2013, p. 127)³.

Nesse trecho, nota-se que Ifemelu, por meio daquilo que leu, ouviu e assistiu, achava que os Estados Unidos, como um todo, eram gelados e que havia neve o ano inteiro. Mal conseguia entender o porquê daquele calor que estava sentindo e o porquê de, somente ela, estar vestindo um casaco de frio no avião. Das lições que se pode tirar, é importante lembrar que não podemos acreditar em uma só história sobre um lugar, pois dessa maneira generalizaremos todo um povo, um país, até mesmo, toda uma cultura. Quando falamos dos Estados Unidos, temos de pensar de qual região estamos nos referindo, uma vez que o país tem dimensões continentais.

Quando Ifemelu já estava estabelecida nos Estados Unidos, ela encontrou sua amiga nigeriana, Ginika, que estava na América há mais tempo que ela e percebeu como sua amiga estava magra. A partir disso, Ifemelu notou que nos Estados Unidos se tinha o estereótipo de que a maioria das pessoas brancas eram magras, enquanto as negras eram gordas:

Ginika estava muito mais magra, metade do seu tamanho de outrora, e a sua cabeça parecia maior, equilibrada em um pescoço longo que trazia uma vaga memória de um animal exótico. [...]

“Quando você parou de comer e começou a parecer um bacalhau seco?” Ifemelu perguntou. (2013, p. 149)⁴.

Além disso, Ginika apontou para Ifemelu a questão do que é ser *half-caste*, ou seja, birracial, como algo negativo nos Estados Unidos. Algo que na Nigéria não era visto da mesma forma, pois Ginika era considerada birracial e os colegas haviam votado nela como a menina mais bonita da escola. A amiga de Ifemelu diz ainda que se fosse nos Estados Unidos, provavelmente, não teria ganhado esse título e que lá, ela deveria se sentir ofendida se a chamassem dessa forma:

Eu encontrei muitas pessoas aqui com mães brancas e elas são cheias de questões, é [sic]. Eu nem sabia que eu tinha problemas até chegar na América. Honestamente, se alguém quer criar crianças birraciais que o façam na Nigéria. (ADICHIE, 2013, p. 151)⁵.

3 Each heat wave reminded Ifemelu of her first, the summer she arrived. It was summer in America, she knew this, but all her life she had thought of “overseas” as a cold place of wool coats and snow, and because America was “overseas”, and her illusions so strong they could not be fended off by reason, she bought the thickest sweater she could find in Tejuosho market for her trip.

4 Ginika was much thinner, half her old size, and her head looked bigger, balanced on a long neck that brought to mind a vague, exotic animal. [...] “When did you stop eating and start looking like a dried stockfish?” Ifemelu asked.

5 I’ve met a lot of people here with white mothers and they are so full of issues, eh. I didn’t know I was even supposed to have issues until I came to America. Honestly, if anybody wants to raise biracial kids, do it in Nigeria.

O que Ginika quis dizer é que, nos Estados Unidos, ela era negra e que a hibridização entre raças não era bem-vista. Era como se houvesse uma busca sem fim por um povo único, o que Kujawski (2005) chama de “mesmidade”. Essa ideia está atrelada à identidade nacional que prega uma identidade unificadora fazendo com que as pessoas acreditem que fazem parte de um mesmo grupo independentemente de sua classe, gênero e raça. Essa busca incessante pela pureza de um povo leva aos vários tipos de preconceito: racial, nacional, religioso etc.

De acordo com o *Dictionary of Cultural Studies Sage by Chris Barker* (2004), vale ressaltar que raça não é definida biologicamente e sim discursivamente, ou seja, vai além de diferenças físicas. Não é o simples fato de termos uma cor de pele e/ou cabelos diferentes, mas a maneira como passamos a classificar o outro, seja pelo gênero, raça, classe social, entre outros. É essa classificação que faz com que tenhamos indivíduos ditos superiores a outros. Isso ocorre no âmbito discursivo, por exemplo, o negro fora taxado como inferior aos brancos desde o período da escravidão e esse discurso tem sido repetido inúmeras vezes desde então, tornando-se assim um senso comum entre muitas pessoas que reproduzem essa fala até hoje.

Kujawski (2005), reitera ainda que a base do racismo não é apenas formada nessa crença das diferenças biológicas, mas também em dois pilares que são bastante fortes na cultura norte-americana até a atualidade: patriotismo e nacionalismo.

O patriotismo e o nacionalismo caminham juntos e têm o seu lado positivo, que faz com que um povo se una em prol do bem-estar de uma nação, faz com que eles queiram lutar pelo seu país e que acreditem que não há lugar melhor para se morar do que o seu país de origem. Porém, o lado negativo, vem justamente do fato de que se acreditamos que de onde viemos é o melhor lugar possível, logo taxaremos o outro como inferior a nós.

Seguindo nessa direção, podemos dizer que é como se os norte-americanos, em sua grande maioria constituída por brancos, ainda enfatizassem a tradição que tem como característica principal essa busca por uma identidade nacional, creditada em um passado que, em tese, fora melhor. Nesse caso, podemos pensar que para esses mesmos norte-americanos, um passado com negros escravos trabalhando para eles, sem se misturar com a sociedade, era mais vantajoso.

Esses pontos levantados podem dificultar o relacionamento entre as pessoas, ou seja, a relação do eu com o outro, pois, muitas vezes, ocorrerá sem o respeito pelas diferenças. Justamente pelo fato de o mundo ter se tornado globalizado com pessoas de diferentes países transitando em diferentes culturas.

Essa convivência entre as pessoas de lugares e culturas distintas nem sempre ocorre com o respeito devido, e é como se cada um quisesse ressaltar e/ou defender a sua própria cultura. Sem contar o chamado *culture clash*, que ocorre quando não conhecemos uma cultura e nos comportamos de maneira vista inadequada pela outra, podendo gerar a intolerância pelo outro. Essa dificuldade na relação entre as pessoas pode fazer com que, principalmente, o imigrante se sinta solitário nos seus primeiros anos de vivência nessa nova cultura.

Dentre os diversos sentimentos que Ifemelu teve de aprender a lidar, enquanto morava nos Estados Unidos, podemos destacar o da solidão. Nos anos em que estive lá

muitas foram as mudanças pelas quais ela passou, inclusive experiências que a fizeram, não somente amadurecer rapidamente, mas que deixaram marcas, muito provavelmente, para o resto de sua vida.

Esse sentimento de solidão se deu, muitas vezes, pelo próprio sentimento de *displacement*, ou seja, a própria condição de deslocada fazia com que ela se sentisse uma estranha no ninho. Ifemelu estava em um lugar que não era o dela, os costumes eram diferentes e ela ainda não tinha amigos. A sua família estava longe, ela só tinha a tia Uju como um membro familiar que ela podia recorrer, mas sua tia já havia se adaptado à nova cultura, passado por muitas experiências em sua vida que a modificaram e que fizeram com que ela não fosse mais aquela tia amorosa pela qual Ifemelu tinha lembrança, era como se ela estivesse a conhecendo novamente.

Levando em consideração o conceito de tradução, de Hall, podemos dizer que tia Uju, pelo tempo em que estava morando nos Estados Unidos e por todas as experiências que havia passado, havia se tornado um ser traduzido. Aquele que teve de transitar em pelo menos duas identidades, aprendeu a negociar diferentes culturas e não se ilude com uma volta ao passado, tampouco com o seu lugar de origem, no caso, a Nigéria.

A impressão que temos que, no caso da tia Uju, era muito mais do que uma adaptação àquele lugar, era uma conformidade, pois, por uma questão de sobrevivência, ela havia aprendido a não questionar e a fazer o que fosse necessário para se adequar, uma vez que ela havia escolhido morar ali. Pelo fato de esses sentimentos serem particulares, cada indivíduo que os sinta arranjará a sua própria forma de viver ou até mesmo de sobreviver àquilo, e é isso que torna as pessoas em seres individuais que podem até passar por experiências semelhantes, mas a forma que elas passarão por aquilo será única.

Ifemelu se sentia sozinha mesmo numa casa cheia de meninas da sua idade, pois elas se comportavam de um jeito diferente e bebiam muito. Ela olhava aquilo tudo e não sabia se poderia um dia se acostumar:

Havia códigos que Ginika sabia, maneiras de ser que ela tinha aprendido muito bem. [...] Garrafas e latas de cerveja eram empilhadas. As meninas relaxavam, numa lassidão glamorosa, no sofá e no tapete, enquanto um CD de rock pesado, que Ifemelu considerava um barulho desarmonioso, tocava. Teresa era quem bebia mais rápido, jogando latas de cerveja vazias no chão de madeira, enquanto as outras riam [...] Como elas sabiam quando rir, e do que rir? (ADICHIE, 2013, p. 152-153)⁶.

Ifemelu dividia um quarto com garotas desconhecidas, elas eram amigas de Ginika, não suas. Quando chegou o dia de pagar o aluguel, avistou os cheques das garotas na mesa da cozinha e sabia que o pagamento estava atrasado porque não havia arrumado o dinheiro ainda. Ifemelu havia feito uma entrevista na casa de Kimberly, por intermédio de Ginika. Kimberly precisava de uma babá para seus dois filhos, mas, infelizmente, mesmo tendo gostado de Ifemelu, ela não a contrata imediatamente. Então, folheando o jornal, viu um anúncio: *escorts* (acompanhantes), o qual Ginika já havia lhe alertado que era “prostituição”, por mais que diziam que não fosse.

6 There were codes Ginika knew, ways of being that she had mastered. [...] Bottles and cans of beer were piling up. They all lounged in glamorous lassitude on the sofa, and on the rug, while heavy rock, which Ifemelu thought was unharmonious noise, played on the CD player. Teresa drank the fastest, rolling each empty can of beer on the wood floor, while the others laughed [...] How did they know when to laugh, what to laugh about?

Visto que não conseguira o trabalho na casa de Kimberley e que também não havia tido resposta da entrevista para garçomete; Ifemelu ficou desesperada e ligou para o anúncio de *escorts*. Ao chegar para a entrevista, o treinador de tênis lhe disse que a vaga para trabalhar em seu escritório já havia sido preenchida, mas havia uma outra para “ajudá-la a relaxar” e o pagamento era de cem dólares por dia. Quando ela perguntou sobre o que, exatamente, tratava-se o trabalho, eis o que o treinador respondeu:

Olhe, você não é mais criança. Eu trabalho tanto que não consigo dormir. Não consigo relaxar. Não uso drogas, por isso achei que precisava de ajuda para relaxar. Você pode fazer uma massagem, me ajudar a relaxar, entendeu? (ADICHIE, 2013, p. 177)⁷.

Estarrecida com a sinceridade do treinador e do que teria de fazer para conseguir o dinheiro, Ifemelu saiu e disse que pensaria na proposta, então, estava considerando ir até lá e fazer o que fosse necessário para conseguir honrar suas dívidas. E foi. Ao chegar à casa do treinador, ele a tocou e pediu para que ela o tocasse. Ifemelu saiu de lá se sentindo péssima, numa profunda tristeza e completamente sozinha:

Ficou sentada na cama, nua, observando sua vida, aquele quarto minúsculo com o tapete mofado, a nota de cem dólares sobre a mesa, o corpo contorcido numa ânsia. Não devia ter ido lá. Devia ter ido embora. (2013, p. 190)⁸.

Esse foi um dos períodos mais cruéis e tristes de sua vida, em que ela sentiu profunda sensação de abandono, pois achava que se contasse isso a alguém, ninguém a entenderia. Então, ligou para a tia Uju:

“Eu fui trabalhar para um homem no subúrbio hoje. Ele me pagou cem dólares.”
“Hum? Isso é muito bom, mas você tem de continuar procurando por alguma coisa permanente.” [...]“
“Você não vai me perguntar o que eu fiz, tia? Você não vai me perguntar o que eu fiz antes que ele me pagasse cem dólares?” [...]“
“O que você fez?” tia Uju perguntou sem interesse.
Ifemelu desligou. (2013, p. 191)⁹.

Sozinha em seu quarto, pensou em como seria se ela matasse o treinador e, até mesmo, em como seria se ela deixasse de existir. Passou dias trancada no quarto, não tinha forças para continuar a sua vida naquele momento. Quando falava com os pais fingia que estava tudo bem, e parou de responder Obinze. Sentia-se suja, como se o tivesse traído de todas as formas, ficou completamente perdida e preferiu o silêncio, silêncio esse que a sufocou e quase a matou. Na verdade, era como se ela já tivesse morrido, mas não fisicamente:

Sabia que não havia razão para estar aqui, em estar viva, mas não tinha energia para pensar concretamente em como poderia se matar. Deitava-se na cama, lia livros e não pensava em nada. [...] Não ia mais à escola. Seus dias eram imobilizados pelo silêncio e pela neve. (ADICHIE, 2013, p. 192)¹⁰.

7 “Look, you’re not a kid,” he said. “I work so hard I can’t sleep. I can’t relax. I don’t do drugs so I figured I need help to relax. You can give me a massage, help me relax, you know.”

8 She sat naked on her bed and looked at her life, in this tiny room with the moldy carpet, the hundred-dollar bill on the table, her body rising with loathing. She should never have gone there. She should have walked away.

9 “I went to work for a man in the suburbs today. He paid me a hundred dollars.” “Ehn? That’s very good. But you have to keep looking for something permanent.” [...] “Won’t you ask me what I did, Auntie? Won’t you ask me what I did before the man paid me a hundred dollars?” [...] “What did you do?” Auntie Uju asked flatly. Ifemelu hung up.

10 She knew there was no point in being here, in being alive, but she had no energy to think concretely of how she could kill herself. She lay in bed and read books and thought of nothing. [...] She no longer went to class. Her days were stilled

Nesse período, Obinze ligou repetidas vezes para entender o sumiço de Ifemelu, mas ela não encontrava coragem de falar com ele e muito menos de desabafar sobre o que havia acontecido: “Apagava todas as mensagens de voz não ouvidas e e-mails não lidos. Se encontrava afundando, afundando rapidamente e incapaz de se reerguer”. (2013, p. 192)¹¹.

Nesse momento, Ifemelu se sentiu ainda mais solitária, pois não tinha muitos amigos, não tinha emprego, não tinha coragem de falar com o namorado e nem de contar aos pais. A única pessoa que pensou em contar tinha sido tia Uju, que não dera a mínima importância, fazendo com que ela perdesse a vontade de desabafar. A indignação só aumentou quando soube que, para trabalhar em um emprego que tia Uju havia lhe arrumado, ela precisaria usar outro nome.

Quando sua tia Uju tentou ajudá-la a arrumar um emprego, foi outro período de tristeza na vida de Ifemelu, pois para isso ela precisaria usar outro nome, o de uma amiga de sua tia: Ngozi Okonkwo. Ngozi tinha conseguido a cidadania americana e havia voltado à Nigéria por um tempo, para começar um negócio próprio, e concordou em deixar Ifemelu trabalhar com o seu *Social Security Card*¹².

Ifemelu ficou inconformada com essa ideia de ter de se passar por uma outra pessoa, era como se ao chegar aos Estados Unidos, ela fosse perdendo pouco a pouco a sua dignidade, a sua identidade:

“Como? Eu vou usar o nome dela?” Ifemelu perguntou.

“Claro que você vai usar o nome dela,” tia Uju disse, sobranceiras erguidas, como se ela mal tivesse conseguido parar a si mesma de perguntar se Ifemelu era burra. [...] Era como se, entre elas, aquela intimidade de outrora, tivesse desaparecido repentinamente. A impaciência de tia Uju, aquele novo jeito irritadiço, fizesse com que Ifemelu sentisse que havia coisas que ela já deveria saber [...]. (ADICHIE, 2013, p.131)¹³.

Vale lembrar que o nosso nome não é a nossa identidade, uma vez que a construímos a partir de nossas vivências e pessoas que convivemos, mas nos representa. Não é incomum quando alguém nos chama pelo nosso nome, mesmo que não seja a nós que estão se referindo, ainda assim, olhamos, como se achássemos que pelo nome fôssemos, de alguma forma, únicos. Outro ponto bastante relevante de nossa identidade, sobretudo para as mulheres, são os cabelos, desde um penteado até a sua estrutura.

Em relação ao cabelo, sabemos que o “padrão de beleza da moda”, mais especificamente, sempre prezou pelo cabelo liso ou apenas ondulado, que se tornaram objeto de

by silence and snow.

11 She deleted his voice messages unheard and his e-mails unread, and she felt herself sinking, sinking quickly, and unable to pull herself up.

12 *Social Security Card* é um número de identificação pessoal nos Estados Unidos, semelhante ao CPF no Brasil. Por meio dele, o governo tem acesso aos seus dados pessoais e as empresas podem encontrar informações acerca de sua vida financeira. As pessoas que o possuem são cidadãs norte-americanas; residentes permanentes que possuem o *green card*; trabalhadores temporários, ou seja, aquelas que possuem visto de trabalho para os EUA; estudantes de intercâmbio que tenham sido autorizados a trabalhar no campus da instituição de ensino. Já o *green card* funciona como se fosse um visto de residência permanente no país que concede ao cidadão o direito de viver e trabalhar de forma totalmente legal em território norte-americano.

13 “How? I’ll use her name?” Ifemelu asked. “Of course you’ll use her name,” Auntie Uju said, eyebrows raised, as though she had barely stopped herself from asking if Ifemelu was stupid. [...] It was if, between them, an old intimacy had quite suddenly lapsed. Auntie Uju’s impatience, that new prickliness in her, made Ifemelu feel that there were things she should already know [...].

desejo entre as mulheres de diversas culturas em diferentes partes do mundo. Fazendo muitas mulheres acreditarem que só se é, de fato, bonita e até mesmo profissional, se tiverem o cabelo perfeitamente liso.

Entretanto, sabemos que isso se trata de um estereótipo retratado, muitas vezes, em filmes, principalmente os norte-americanos, mulheres que se tornam bem-sucedidas, aparecerem com os cabelos lisos e loiros. Indo nessa direção, podemos perceber, em uma conversa com Ifemelu, quando tia Uju vai a uma entrevista de emprego e sente a necessidade de tirar as tranças e relaxar os cabelos, incentivada por sua amiga, Kemi, que diz que, normalmente, as pessoas não veem esse visual como algo profissional. Ifemelu, na época, ficou indignada tanto com o comentário de Kemi quanto com a atitude da tia de tirar as tranças. Porém, mais tarde, se viu na mesma situação quando foi a uma entrevista de emprego. Ela lembrou do que sua tia havia feito e acabou se rendendo a esse padrão que dita o que seria ter uma “aparência profissional” (como se isso existisse), seguiu o conselho de sua orientadora (*career counselor*, aquele que ajuda o graduando na escolha da carreira), Ruth, e alisou os cabelos passando por um procedimento que a feriu não somente externa, mas internamente.

Primeiramente, tentou o procedimento em casa, pois não foi difícil achar vários produtos de inúmeras marcas que prometem alisar os cabelos em poucos minutos:

Ela removeu as tranças cuidadosamente para não machucar o couro cabeludo, para não mexer na camada que o protegeria. [...] Cronometrou o processo cuidadosamente, tirou o relaxante após exatamente vinte minutos, mas seu cabelo continuou crespo, com a mesma densidade. (ADICHIE, 2013, p. 251)¹⁴.

Ao perceber que seus cabelos continuavam crespos, resolveu, então, procurar um profissional:

Ifemelu sentiu apenas uma leve ardência, no começo, mas quando a cabeleireira estava tirando o relaxante enquanto ela mantinha a cabeça apoiada em uma pia de plástico, agulhadas de dor profunda surgiram em diversas partes de seu couro cabeludo e se refletiram em parte diferentes do corpo, ricocheteando de volta para a cabeça.
“Arde um pouco,” disse a cabeleireira. “Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!” (2013, p. 251)¹⁵.

Depois de ter percebido que tinha se deixado levar por mais esse estereótipo, ela acabou cortando todo o cabelo para que pudesse crescer novamente saudável e crespo, do jeito que era e ela gostava.

Há um filme chamado, *Felicidade por um fio (2018) - Nappily ever after*, que ilustra essa relação das mulheres com o cabelo, autoestima e autoconfiança. Nessa trama, a protagonista é negra e, assim como Ifemelu, também teve os cabelos alisados. Quando um procedimento de clareamento dos fios dá errado, ela mesma raspa a cabeça. Primeiramente, ficou horrorizada, mas depois a confiança em si mesma foi crescendo gradativamente junto

14 She removed her braids, careful to leave her scalp unscratched, to leave undisturbed the dirt that would protect it.[...] She timed the process carefully, washing off the relaxer in exactly twenty minutes, but her hair reminded kinky, its denseness unchanged.

15 Ifemelu felt only a slight burning, at first, but as the hairdresser rinsed out the relaxer, Ifemelu’s backwards against a plastic sink, needles of stinging pain shot up from different parts of her body, back up to her head. “Just a little burn,” the hairdresser said. “But look how pretty it is. Wow, girl, you’ve got the white-girl swing!”

com os seus cabelos, exatamente como aconteceu com Ifemelu.

Por meio desse exemplo, podemos perceber que a questão do cabelo, principalmente para algumas mulheres, é algo muito forte em relação não somente ao visual, mas também à identidade. Como se o cabelo as representasse e fosse capaz de mostrar exatamente aquilo que elas estão sentindo em cada época de suas vidas.

Considerações finais

Visto que Ifemelu estava em um lugar que não era o dela, percebemos que estava tentando se adaptar e por isso seguia os conselhos de quem estava à sua volta. Porém, a protagonista começa a notar que para isso era necessário não apenas mudar o visual, mas também mudar quem ela era no seu íntimo. Cada mudança que sofria era um questionamento novo que surgia em sua mente, Ifemelu queria, que de alguma forma, sua identidade permanecesse e isso fazia com que, talvez, ela não soubesse mais quem realmente era naquele momento.

O que Ifemelu talvez não soubesse é que não era do contato com as outras pessoas que ela precisava, mas apenas do contato com ela mesma. Para Gay e Hall (2003), para nos redescobrirmos e nos colocarmos em conexão conosco mesmos, precisamos do anonimato, como se fôssemos a um deserto e nos perdêssemos, inicialmente, para, posteriormente, acharmo-nos. Tampouco sabia que a nossa identidade não é unificada, logo somos compostos de várias identidades e que elas mesmas são contraditórias. Somos caracterizados, juntamente com a nossa identidade, pela pluralidade e diferença. Ifemelu precisava, na verdade, reconstruir-se e se ressignificar naquele novo lugar, e foi exatamente o que aconteceu com ela por meio de seu *blog*.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. New York: Anchor Books, 2013.

GAY, Paul Du; HALL, Stuart. **Questions of Cultural Identity**. London. Thousand Oaks. New Delhi: SAGE Publication Ltd, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A identidade nacional e outros ensaios. Somos muitos, somos um?** Ribeirão Preto: SP: FUNPEC Editora, 2005.

SAID, Edward W. **Out of place: A memoir**. New York: Vintage Books, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 1983.

CASAL CHAMBERLAIN: UMA HISTÓRIA DE REDESCOBERTAS

RICARDO BRESSAN

Resgatar a memória e recontar a história é ressignificar o olhar.
Sônia Kramer

Introdução

Passado mais de um século e meio de sua origem, o Instituto Presbiteriano Mackenzie (IPM) - como uma instituição educacional privada, confessional e sem fins lucrativos - consolida-se diante da sociedade brasileira através de uma imagem de reduto educacional de excelência, preocupado com valores, com a qualidade na formação e com a ousadia na incorporação de inovações pedagógicas e tecnológicas e de processos que dialogam com as mais avançadas expectativas de atuação na atualidade.

Desde sua fundação, a instituição ancorada em seus princípios, tem como missão formar cidadãos que sejam solidários e responsáveis, que busquem Deus em seus caminhos, que tenham o discernimento para fazer a leitura do mundo em que vivem a partir de valores eternos, e que estejam aptos a intervir na sociedade.

Para manter essa consideração social e permanecer fiel às suas origens, o IPM entende a importância de manter a sua identidade institucional e, com ela, surge a salutar preocupação com a escrita e a disseminação de sua história. Assim, buscar as narrativas e memórias de funcionários, de parceiros externos e de personagens envolvidos no processo de produção e de sua construção ao longo do tempo será de grande relevância na perpetuação de sua trajetória. Neste sentido Worcman (2004, p. 26) afirma que:

a história de uma organização é dinâmica e não deve ser pensada apenas como resgate do passado, mas como marco referencial a partir do qual as pessoas redescobrem valores e experiências, reforçam vínculos presentes, criam empatia com a jornada daquele local e podem refletir sobre expectativas de seus planos futuros

A autora mencionada acima acrescenta, ainda, que as histórias não são enredos que acumulam, sem sentido, tudo que vivemos; são a partir delas que as empresas e os grupos sociais se forjam e criam sua identidade. E como uma organização é um grupo, possui uma memória a garantir sua coesão e personalidade. Assim, “[...] as narrativas formatadas sobre personagens, heróis, mitos e ritos têm o objetivo de estabelecer referências simbólicas organizacionais perenes diante das redes de relacionamento e da sociedade, criando uma visão transcendente da instituição, de seus feitos e de seus integrantes” (NASSAR, 2012, p.154).

Assim, para contar seu percurso, as empresas tem utilizado o conceito de “story-telling” que é o ato de narrar por meio de enredo elaborado e envolvente, usando palavras e recursos audiovisuais como forma de transferir conhecimentos, cultura e valores, com o propósito de inspirar e gerar coesão social e conectividade emotiva entre os indivíduos.

Com essa perspectiva, o presente artigo tem como objeto de pesquisa o curso “O Mackenzista”, no qual se relata a biografia do casal fundador do Mackenzie - marcada por conflitos, situações de dificuldades, coincidências, crises e oportunidades que

demandaram escolhas, decisões e ações -, disponibilizado no formato de *storytelling* aos colaboradores de todas as unidades do Instituto por meio de seu ambiente virtual de desenvolvimento denominado Mackenzie Academia Corporativa -MAC.

Pretende-se, então, investigar a percepção desse público interno quanto à conexão e aos vínculos indenitários que podem ser estabelecidos com a empresa tendo por base as narrativas utilizadas para contar a trajetória de seus fundadores.

No capítulo primeiro, aborda-se como os conceitos de história, memória e narrativa organizacional se entrelaçam. No segundo capítulo, analisa-se os comentários dos colaboradores internos que fizeram o curso “O Mackenzista” no formato de “*storytelling*” disponibilizado no seu ambiente virtual de desenvolvimento denominado de Mackenzie Academia Corporativa –MAC.

História, Memória e Narrativas Organizacionais.

“Sem memória, o futuro fica suspenso no ar”
Paulo Nassar

Contar histórias sempre fez parte da natureza humana. Desde os primórdios, os homens já expunham os eventos do cotidiano mediante as inscrições rupestres usando uma combinação de oralidade, música, arte rupestre e dança. Por meio delas, o homem preserva a memória, divulga o conhecimento, registra acontecimentos e perpetua as remiscências, a cultura e a identidade do grupo para as gerações posteriores.

A narrativa ajuda-nos a experimentar o tempo, oferecendo um meio de passagem da expectativa futura para a memória e, uma vez entrelaçadas, ampliam a nossa consciência sobre o presente. Por intermédio delas, as pessoas lembram o que ocorreu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para determinadas ocorrências e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. A memória faz o itinerário de atribuição de sentidos e construção de um fato, oferecendo esclarecimento coerente a episódios aparentemente desconexos nascidos dentro da narrativa e encontrando seu lugar na estratégia adotada de representação e fixação de uma dada lembrança do vivido (PINTO, 1998).

Enriquecendo este raciocínio, é importante ressaltar que a história e a memória podem ser semelhantes, mas não são iguais. É importante diferenciar o que se entende por cada uma delas. Meneses (1992, p.22), evidencia-se

como imprópria qualquer coincidência entre esses conceitos, já que a memória é uma construção social, uma formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço de uma identidade individual, coletiva e nacional - uma operação ideológica e psicossocial de representação de si próprio a reorganizar simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, das imagens e das relações através das legitimações que produz - enquanto que a história é a forma intelectual de conhecimento, uma operação cognitiva.

Nas empresas, as narrativas são constituídas de memórias ligadas à história, identidade, valores, missão e visão organizacional. Nesse sentido, Karen Woreman postula que [...] a história é a narrativa que montamos a partir de nossa memória, sendo uma

construção daquilo que registramos, mas é por excelência seletiva, guardamos aquilo que teve algum significado em nossas vidas. História é como organizamos e traduzimos para o outro o que filtramos em nossa memória. E ainda complementa, é a partir de nossa memória que organizamos e desenvolvemos nossa existência e por meio da memória compartilhada que um grupo se unifica e forma uma identidade”. (2004, p.4) Da mesma maneira que nossa história é uma ordenação do que seletivamente guardamos em nossa memória, a de uma instituição é também a reunião do que foi seletivamente demarcado como significativo em sua trajetória.

Em um mundo contemporâneo em transformação, a consolidação de um cenário de fragmentação, a aceleração do tempo, a preocupação com a perda do sentido do passado e o próprio aumento da capacidade de esquecer têm levado as sociedades a demonstrar grande interesse em recuperar a memória e também a história. Esse cenário ecoa também nas organizações que, impelidas por mudanças corporativas constantes, levam o seu público a precisar de uma base de orientação exatamente por meio da memória, o que traz efeitos diretos na forma com as organizações dialogam.

Nessa nova forma de comunicação, o conhecimento da trajetória da empresa passa a ser um novo critério em razão do seu potencial agregador, ajudando inclusive a compreender sobre os valores provenientes da fundação e como interferem na maneira como ela toma decisões. (COGO, 2016, p. 75).

Karen Worcman afirma que a história de uma instituição não deve ser pensada apenas como resgate do passado, mas como marco referencial a partir do qual as pessoas redescobrem valores e experiências, reforçam vínculos presentes, criam empatia com os caminhos traçados pela organização e podem refletir sobre as expectativas de planos futuros. Tal sistematização da memória seria um dos melhores instrumentos à disposição da comunicação empresarial e corporativa porque “as histórias não são narrativas que acumulam sem sentido, tudo o que vivemos.” (WORCMAN, 2004, p. 26).

A autora ressalta que narrativa histórica é, em última análise, a consolidação dos valores da empresa, norteando a compreensão de seu momento presente para o indivíduo e para a organização. É ela que lhe garante permanência e dá sentido a cada um de seus colaboradores ainda que de forma implícita, pois em geral tal enredo não está necessariamente escrito e nem absorvido pelas pessoas, mas impregnado nos códigos existentes nas relações profissionais, no “jeito” de trabalhar e na força da marca. A pesquisadora defende ainda um modelo de memória na empresa como agente catalisador no apoio a negócios, na coesão de grupo e elemento de responsabilidade social e histórica.

As histórias nas organizações são contadas para lembrar algum momento, de forma espontânea ou deliberada, enfatizando alguma ação que deseja ver perpetuada. Grande parte delas vem sendo usadas no contexto das equipes, dos departamentos e do local como um todo, buscando mudanças profundas e/ou transferências de atitudes, formas de encarar desafios e/ou métodos para lidar com situações complexas. Cogo (2016, p.123) menciona que:

há uma função múltipla nas histórias envolvendo motivar e integrar pessoas, instigando-as sobre os desafios de um novo projeto e as conscientizando sobre metas, dentro de um entendimento de que os contos tradicionais e as histórias criadas com a finalidade de atender às necessidades da organização são hoje uma ferramenta imprescindível na gestão do conhecimento, na construção da memória organizacional e na humanização do ambiente de trabalho.

O autor acrescenta ainda que, por meios das histórias, seria possível estudar políticas organizacionais, cultura e mudanças e como esses aspectos são comentados pelos membros. Não raramente, elas agregam e disseminam uma sabedoria milenar com **conteúdo de alto poder transformador** e, com isso, os valores da organização vivem nos enredos que são contados, revividos e lembrados a cada momento. Além disso, sistematizam as experiências na construção e no desenvolvimento de projetos corporativos, as soluções encontradas diante de obstáculos e os insights que podem contribuir para ocasiões futuras (2016. p. 124).

No entanto, o estudioso ressalta que os membros de uma organização não criam sentido em seus mundos somente a partir de termos narrativos, mas certamente avalizam as narrativas que são consistentes com suas expectativas e valores. O paradigma narrativo, vale ainda registrar, não deixa de levar em conta a possibilidade de a prática estar conduzindo aspectos de controle social, mas também de perspectiva participativa, emancipatória e co-criativas.

Diante do exposto acima, evidencia-se a importância e a existência de determinadas características praticamente imprescindíveis a serem consideradas na hora de planejar, criar e produzir conteúdos audiovisuais institucionais no formato de “storytelling” que seria a lógica de pensamento e o formato de organização e difusão de narrativa (por suporte impresso, audiovisual ou presencial; baseadas nas experiências de vida próprias ou absorvidas de um interagente ou ainda inventadas, derivando relatos envolventes e memoráveis).

Storytelling “O Mackenzista”.

“Conhecer a história de nossa instituição é como conhecer a nós mesmos,
vejo no Mackenzie meus valores empregados”
Depoimento de um colaborador

Num projeto voltado para o desenvolvimento de competências de seus colaboradores internos, o Instituto Presbiteriano Mackenzie – IPM implantou em 23 de outubro de 2020, o Mackenzie Academia Corporativa, apresentado como um espaço de apoio para a formação contínua e o desenvolvimento profissional dos que atuam nas unidades de Higienópolis, Alphaville, Campinas, Rio de Janeiro, Brasília e Palmas.

O nome Mackenzie Academia Corporativa -MAC **é o ponto de partida** para novos caminhos voltados à formação corporativa em ações presenciais e à distância. O que a caracteriza em relação à área de treinamento tradicional é a sua vinculação estratégica com a vida da empresa. Com efeito, os programas, os cursos e as soluções educacionais são concebidos e desenhados para bem atender a estratégia do segmento, olhando igualmente para o futuro e para fora da organização.

Em apoio aos anseios de aprendizagem dos profissionais que promovem a inovação e auxiliam o Instituto Presbiteriano Mackenzie a continuar mantendo os melhores padrões de inovação com qualidade para seus alunos e a sociedade, o IPM disponibiliza a todos os seus colaboradores um ambiente virtual de aprendizagem que pode ser acessado dentro e fora da instituição, em qualquer horário ou local, por meio de um computador pessoal, tablet e smartphone. Nesse portal corporativo foram criadas estrategicamente cinco (05) Escolas Mackenzie: Identidade Mackenzie, Excelência Funcional, Ser

sustentável, Atitude Mackenzista e Liderança Estratégica - a fim de promover e orientar as escolhas de crescimento e de desenvolvimento profissional, com base no planejamento estratégico e na identidade institucional. Abaixo, apresenta-se o portal com esses respectivos ambientes e seus propósitos:



Figura 1: Portal corporativo do Mackenzie Academia Corporativa, acessado em 31/07/2021.

No portal, foi disponibilizado aos colaboradores o curso “O Mackenzista” - na aba “Identidade Mackenzie” -, elaborado pela professora Dra. Isabel Orestes Silva Silveira em parceria com o Centro de Educação a Distância-CEDAD da Universidade Presbiteriana Mackenzie- UPM e o Mackenzie Academia Corporativa –MAC. Desde o seu lançamento em outubro de 2020, mais de 600 participaram deste curso. Abaixo, segue o card de inscrição:



Figura 2: card de inscrição ao “O Mackenzista”.

O curso na modalidade “auto instrucional” tem por objetivo desenvolver competências e habilidades nos funcionários e colaboradores, e estimular a formação cultural do que

é “ser Mackenzista” contando **a vida do** casal fundador do Mackenzie, George Whitehill Chamberlain e Mary Annesley Chamberlain. Moradores do bairro da Luz, foi na casa deles que, em 1870, abriu-se uma escola primária, de início modesto (com apenas três crianças) e Mary Annesley como professora e exímia contadora de história. Os alunos foram aparecendo, e com a inovação no jeito de ensinar e aprender e o formato diferenciado para a **época** (com aulas mistas e a ausência de preconceitos sociais, raciais e religiosos), a escola crescia.

Composto por **várias trilhas de aprendizagem**, “O Mackenzista” narra a trajetória dos Chamberlain, marcada por conflitos, situações de dificuldades, coincidências, crises, perdas e oportunidades, que demandaram escolhas, decisões e ações. Por meio de 03(vídeos), detalha-se o caminho percorrido do casal até a fundação da escola. As situações foram desenhadas a mão, editadas com animações e narradas pela voz da professora idealizadora do curso. Abaixo, algumas das cenas ali presentes:



Figura 3: cena do curso que retrata as diversas situações enfrentadas pelo casal.



Figura 4: cena do curso que retrata as diversas situações enfrentadas pelo casal.

Para cada vídeo, selecionaram-se momentos que enfatizam comportamentos, atos e valores dos fundadores. Nas atividades, os colaboradores são convidados a identificar as posturas esperadas pela Instituição e desafiados a continuar construindo esta história. Abaixo, apresenta-se uma das atitudes que o casal teve frente a uma dada situação.

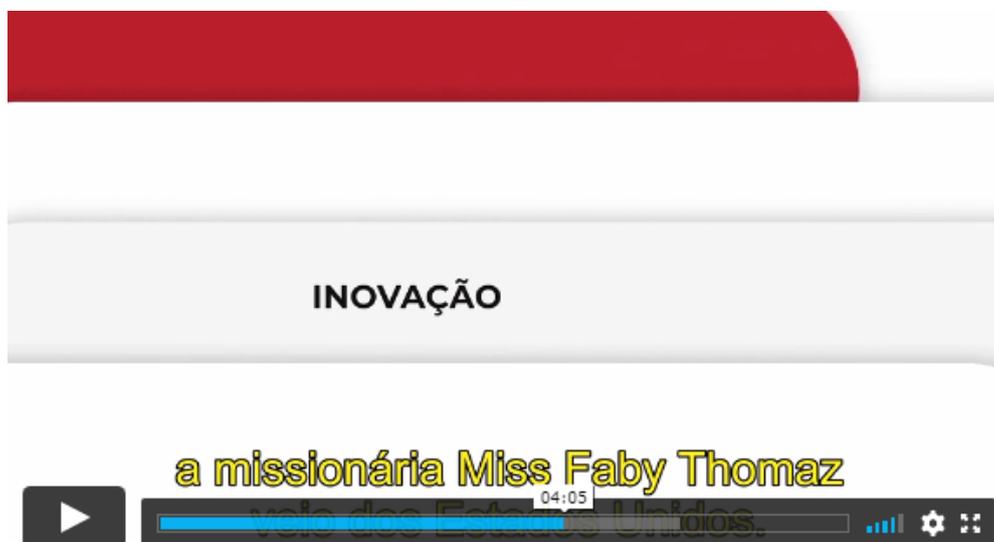


Figura 5: Cena do curso que reforça os comportamentos do casal fundador e que são requeridos pela instituição.

Com base nos depoimentos recolhidos junto aos colaboradores, selecionaram-se alguns deles que representam, em parte, a percepção dos demais.

“Sempre é bom conhecer mais sobre o local onde trabalhamos, pois isso faz com que a gente aprenda mais, e encontre tesouros escondido que acabam nos surpreendendo com sua história”. (PARTICIPANTE 1).

“Considero de grande importância conhecer melhor os princípios norteadores da Instituição para me alinhar cada vez mais a eles no dia a dia da minha prática profissional”. (PARTICIPANTE 2).

“É envolvente e é muito interessante observar como os princípios e valores da instituição são transmitidos através de exemplos práticos de ações dos fundadores”. (PARTICIPANTE 3).

“A história do casal é fantástica, muitas coisas eu não sabia, o curso foi predominante para eu saber de fato a história real, pois o que eu sabia era muito superficial. Vale muito a pena. Amei saber a trajetória deles (casal) na íntegra. Super Recomendo” (PARTICIPANTE 4).

“Somos todos partes desse corpo. Conhecer a história do MACKENZIE é saber nossa identidade e uma pessoa que sabe de onde vem e para onde vai nunca estará perdida. Além de que o curso foi muito bem elaborado. Excelente metodologia com narrativa dos fatos” (PARTICIPANTE 5).

“A história da instituição onde trabalhamos é cheia de virtudes e valores nos quais tenho em minha vida. Fico feliz de fazer parte e compartilhar isso a outras pessoas” (PARTICIPANTE 6).

“Conhecer a história de onde surgiu a instituição que você trabalha é importante, assim faz com que a visão, a missão seja entendida com mais clareza” (PARTICIPANTE 7).

Saber a história do Mackenzie é entender a missão e visão do instituto, e estas são muito relevantes! Podem motivar todo funcionário”. (PARTICIPANTE 8).

“Eu já conhecia um pouco da história dos fundadores da escola Mackenzie, aqui mesmo na escola, na Bíblia que recebi quando entrei também fala da história resumida, nos eventos da escola. Mais no curso, com os vídeos e texto ficou muito mais profundo saber de toda essa caminhada e aos 150 anos de Mackenzie agradeço por

colaborar com essa obra. Recomendo a todos colaboradores saber dessa bonita e dedicada História.” (PARTICIPANTE 9).

“Para nós, colaboradores, conhecer a história da nossa Instituição e a daqueles que a construíram é fundamental para compreendermos o nosso papel e a nossa responsabilidade para com a Instituição e a sua importância no cenário educacional brasileiro”. (PARTICIPANTE 10).

“A história do Mackenzie é motivadora e mostra que se nos colocarmos um no lugar do outro ajuda a desenvolver espírito de liderança. Princípios bíblicos, e melhor andar em dois, pois se um cair o outro ajudar a levantar”. (PARTICIPANTE 11).

“Recomendo o Curso em razão de esclarecer o Colaborador a gerar a compreensão das origens do Mackenzie. Além disso, é possível ver que os sentimentos e ideais que moveram os fundadores estão presentes hoje. É muito grato ver como Deus tem sustentado esta instituição e usado as competências e atitudes daqueles que por aqui passam, da mesma forma que os casal Chamberlain”. (PARTICIPANTE 12).

“Acredito ser fundamental o conhecimento histórico da instituição para reconhecer inclusive suas raízes, as que nutrem e norteiam até os dias atuais. Nosso pertencimento fica ainda maior” (PARTICIPANTE 13).

“Emocionante! O formato do curso me envolveu do começo ao fim e me estimulou ainda mais a desempenhar meu trabalho. Ao final, me senti amada por Deus, por fazer parte desse trabalho que nasceu no coração Dele, em primeiro lugar” (PARTICIPANTE 14).

“O colaborador sempre vai encontrar alguma informação que possa ser usada no dia a dia e com isso melhorar a qualidade de seu trabalho na instituição” (PARTICIPANTE 15).

“Para que todo conheçam a verdadeira história da instituição e saibam que em tudo somos desafiados e que não podemos desistir meio aos obstáculos e sim superá-los” (PARTICIPANTE 16).

“Recomendaria a um colega colaborador, pois é importante conhecermos a história, os princípios e os valores da Instituição onde trabalhamos. Além disso, o Mackenzie tem muito a contribuir não só para seus funcionários e alunos, mas também para o mundo. É por este motivo que espera-se a propagação de princípios aprendidos aqui dentro. Se quem passar pelo Mackenzie transmitir seus pressupostos a outras pessoas, com certeza estaremos contribuindo para a perpetuação de valores eternos e inalienáveis no mundo, que tanto precisa do anúncio da verdade” (PARTICIPANTE 17).

Observam-se nesses relatos as evidências encontradas na teoria sobre o “Storytelling”. As histórias podem evocar em seus ouvintes o sentimento de pertencimento a uma organização e dar forma e sentido às experiências do indivíduo no mundo. Percebe-se também que elas criam e mantêm um senso de comunidade entre diversas pessoas e possuem o poder de captar a essência da identidade da instituição - “tanto quem somos” quanto “quem nos tornaremos”. Os enredos compartilhados entre seus membros podem colaborar na orientação e socialização, desenvolver, aperfeiçoar e renovar o senso de propósito, preparar um grupo para planejamento e auxiliar na tomada de decisões em consonância aos propósitos compartilhados.

Considerações finais

As narrativas existem, não há dúvida nisso, pois sem elas não haveria empresa alguma. Qualquer instituição terá sempre a oportunidade de utilizar um instrumento por meio do qual sua trajetória corporativa seja registrada e contada para o público interno e externo. Observamos também que a história de uma empresa pode ser ressignificada e transcende a preservação física de documentos e monumentos, não existindo dúvida de que a memória e a jornada de seus colaboradores podem ser poderosos processos para a construção da marca, identidade e consolidação da cultura, e fortes instrumentos geradores de confiança. As

organizações criam as suas referências e forjam os seus heróis, mitos, ritos e rituais. E ao sistematizar o registro desses elementos simbólicos e os comunicar para todos os seus públicos têm suas identidades fortalecidas, propósitos protegidos e caminhos assegurados. A memória contribui para o estabelecimento de laços de pertencimento e é onde reside a importância das empresas buscarem marcos e aspectos que as auxiliem na construção de uma cultura interna, buscando legitimar-se em relação aos diversos segmentos com os quais relaciona. Por fim, as narrativas organizacionais revelam virtudes e validam transformações, uma vez que servem para uma variedade de funções tais quais: a identificação de subculturas, a disseminação do senso de propósito, missão e valores, o realce ao sentimento de pertencimento, a adaptação às mudanças e o incentivo a uma compreensão ampla das sutis realidades culturais e políticas da vida daquele ambiente profissional e social. Mas de que maneira a história está sendo percebida e transmitida? Estarão as empresas aproveitando da melhor maneira sua própria história?

Referências

COGO, Rodrigo. **As narrativas da memória na estratégica da comunicação**. São Paulo: Aberje, 2016.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais**, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, v.34, p. 9-24, 1992.

PINTO, Júlio Pimentel. **Os muitos tempos da memória, Projeto História**, Revista do Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. **São Paulo**, p. 203-211, 1998.

NASSAR, Paul. **Relações Públicas; a construção da responsabilidade histórica e o resgate da memória institucional das organizações**. 3. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Senac Rio, 2012.

WORCMAN, Karen. **"Memória do futuro: um desafio"**. In: NASSAR, Paulo (Org). *Memória de empresa. História e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações*. São Paulo: Aberje, 2004.

CULTURA DIGITAL E INFORMAÇÕES AUDIOVISUAIS NO CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

LIDIANE RODRIGUES CHRISTOVAM – UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE¹

VALÉRIA BUSSOLA MARTINS – UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE²

Introdução

A democratização de informações e dados que podem fazer bem a toda a população é uma necessidade emergencial no Brasil. Parte dos indivíduos não consegue compreender, muitas vezes, os dados que são divulgados na televisão e na internet (MORENO; OLIVEIRA, 2019). Segundo levantamento realizado na Avaliação Internacional de Estudantes (PISA), de 2018, os brasileiros estão entre os dez últimos colocados na prova de matemática, apontando que dois terços dos brasileiros de 15 anos sabem menos que o básico desse componente curricular, ficando na posição 72º entre os 80 países participantes (ORTIGÃO; AGUIAR, 2012).

O letramento em matemática busca estabelecer entre os conteúdos apresentados na vida escolar as relações práticas no cotidiano desse aluno. Se estamos aquém na educação básica, no ensino superior, tal realidade se agrava, já que muito pouco é feito para tentar solucionar defasagens. O vestibular seleciona os educandos e ponto final. Por se tratar de adultos, supõem-se pré-requisitos que nem sempre foram desenvolvidos da melhor forma no Ensino Fundamental e no Ensino Médio.

Uma parcela desses jovens universitários não teve contato com determinados conteúdos. Nessa balança pouco equilibrada, muitos começam a se deparar com grandes desafios no ensino superior: absorver novos conteúdos e correr atrás daqueles que deveriam já ter compreendido. Junta-se a isso uma ojeriza pela matemática, que é o resultado da falta de compreensão - afinal, só podemos gostar daquilo que compreendemos ou que pelo menos nos é apresentado adequadamente -, além de ignorância das mais variadas aplicações das ferramentas matemáticas na prática profissional e/ou no mercado de trabalho que, muitas vezes, dá-se no início dessa mesma fase da vida.

É a partir dessa realidade que surgiu o trabalho que aqui é descrito que busca narrar a experiência metodológica de levar alunos do curso de Publicidade e Propaganda a produzir materiais audiovisuais com informações sobre algum aspecto de relevância social, sendo nosso problema de pesquisa: de que maneira alunos do curso de Publicidade e Propaganda podem adquirir competências de expressão escrita?

Como hipótese, tínhamos: alunos do curso de Publicidade e Propaganda podem adquirir competências de expressão escrita por meio da elaboração de infográficos. Dessa forma, por meio dos objetos do conhecimento trabalhados nas aulas, o objetivo da atividade pedagógica era desenvolver nos universitários habilidades para organizar e comunicar dados de maneira didática em função do público-alvo.

¹ Lidiane Rodrigues Christovam é professora em tempo parcial do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Presbiteriana Mackenzie - <http://lattes.cnpq.br/6118401158273245>.

² Valéria Bussola Martins é professora em tempo integral dos cursos de Jornalismo, Letras e Publicidade e Propaganda da Universidade Presbiteriana Mackenzie - <http://lattes.cnpq.br/0431668948042658>.

A atividade desenvolvida com os estudantes também buscou investigar de que maneira os alunos poderiam usar como ferramenta de comunicação a infografia para tornar os conhecimentos mais palatáveis para os receptores.

Essa pesquisa caracteriza-se metodologicamente como um relato de experiência, que se constitui a partir de pesquisas quantitativas, embasadas em um levantamento teórico e exploratório. Como referencial teórico foram usados os pensamentos de Brasil (2017), Freire (1996, 2005 e 1979), Vasconcelos e Brito (2020) e Ortega e Aguiar (2012).

Da Experiência

Um profissional da área de comunicação no século XXI, assim como boa parte de todos os trabalhadores de todas as áreas, tem de se reinventar e adquirir saberes que anteriormente não estavam em seu fazer profissional. Na realidade de um mundo conectado e com a infinidade de dados coletados, com as mais diversas métricas e mensurações, cada vez mais torna-se imprescindível o entendimento e o desenvolvimento de análise de dados para a tomada de decisão.

Um profissional da comunicação na atualidade trabalha com uma diversidade de métricas que possibilitam uma análise do que acontece em tempo real com o seu produto, campanha e ação de marketing. Com a expansão e a disseminação de ferramentas de monitoramento, o que antes levava um certo tempo para a coleta e análise agora é muito veloz. Com isso, o que o mercado deseja são profissionais capazes de uma análise crítica sobre o que é apresentado nos painéis gerenciais. Para isso, é basilar um bom conhecimento de medidas e descritores para se avaliar de uma forma eficiente o que acontece para uma tomada de decisão.

Durante muito tempo, acreditava-se que ensinar era passar fórmulas e fazer exercícios de forma repetitiva. Freire (1996, p. 34) desenvolveu reflexões sobre a concepção bancária de educação que vai de encontro ao pensamento de que a memorização e a repetição eram os principais recursos do processo de ensino-aprendizagem:

O educador é o que educa; os educandos, os que são educados; o educador é o que sabe; os educandos, os que não sabem; o educador é o que pensa; os educandos, os pensados; o educador é o que diz a palavra; os educandos, os que a escutam docilmente; o educador é o que disciplina; os educandos, os disciplinados; o educador é o que opta e prescreve sua opção; os educandos os que seguem a prescrição; o educador é o que atua; os educandos, os que têm a ilusão de que atuam; o educador escolhe o conteúdo programático; os educandos se acomodam a ele; o educador identifica a autoridade do saber com sua autoridade funcional, que opõe antagonicamente à liberdade dos educandos; estes devem adaptar-se às determinações daquele; o educador, finalmente, é o sujeito do processo; os educandos, meros objetos.

Hoje sabemos que o letramento e também o letramento matemático são primordiais para, de fato, desenvolver no indivíduo habilidades de reflexão crítica sobre os conteúdos que são trabalhados no ambiente educacional e sobre o mundo em que vivemos.

A leitura da palavra é sempre precedida da leitura do mundo. E aprender a ler, a escrever, alfabetizar-se é, antes de mais nada, aprender a ler o mundo, compreender o seu contexto, não numa manipulação mecânica de palavras, mas numa relação dinâmica que vincula linguagem e realidade (FREIRE, 2009, p. 08).

Nesse sentido, para que o aprendizado seja efetivo, uma educação libertadora é crucial, pois, em sua base, há o comprometimento com a transformação social, com a troca

horizontal de conhecimento, que vise a articulação entre o conhecimento e a prática profissional, que desafia o educando a buscar respostas sem receios ou medos, entendendo que o conhecimento permite erros e acertos, que, às vezes, erraremos mais que acertamos e que só assim podemos nos libertar para de fato nos transformarmos.

Metaforicamente, ao longo da vida escolar, é importante mostrar aos educandos que, em determinados momentos, o indivíduo desce alguns degraus para, depois, voltar a subir para, então, mais tarde, olhar para trás e perceber que são nessas trocas, nesse fazer crítico, que se constrói conhecimento.

Construir o conhecimento de forma crítica é uma preocupação na Educação Básica. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996, p. 17), ao tratar das Disposições Gerais da Educação Básica, no Artigo 22, determina que:

Art. 22. A educação básica tem por finalidades desenvolver o educando, assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores (BRASIL, 1996, p. 17).

No Ensino Superior, essa preocupação se reproduz na mesma intensidade com o agravante de termos em mãos seres humanos que desempenharão profissões e que buscam nos bancos escolares uma formação sólida, atual e integral.

Materiais com dados e informações sobre diversas áreas, como saúde, violência, alimentação e consumo, existem em grande número. Contudo, materiais atrativos e significativos para as pessoas nem sempre são encontrados com facilidade. A partir disso, inicialmente, foi proposta aos educandos uma pesquisa cuidadosa sobre os dados e as informações que comporiam o material elaborado.

Posteriormente, e com os dados coletados, partiu-se para o momento de estudo da melhor disposição dos dados e informações na produção audiovisual. É imprescindível que:

[...] a escola compreenda e incorpore mais as novas linguagens e seus modos de funcionamento, desvendando possibilidades de comunicação (e também de manipulação), e que eduque para usos mais democráticos das tecnologias e para uma participação mais consciente na cultura digital. Ao aproveitar o potencial de comunicação do universo digital, a escola pode instituir novos modos de promover a aprendizagem, a interação e o compartilhamento de significados entre professores e estudantes (BRASIL, 2017, p. 59).

Dessa forma, levou-se os estudantes a pensarem de que maneira as pessoas compreenderiam com eficácia os infográficos elaborados. Nesse momento, recursos da cultura digital, como memes e *gifs*, foram utilizados e transformaram a proposta educativa em um processo lúdico também para os criadores de cada um dos materiais. De acordo com Ronca (1989, p. 27), “o movimento lúdico, simultaneamente, torna-se fonte prazerosa de conhecimento”, pois, por meio dele, o aluno “constrói classificações, elabora sequências lógicas, desenvolve o psicomotor e a afetividade e amplia conceitos de várias áreas da ciência”. Esse projeto auxiliou no processo de:

favorecer a criação de estratégias de organização dos conhecimentos escolares em relação a: 1) o tratamento da informação, e 2) a relação entre os diferentes conteúdos em torno de problemas ou hipóteses que facilitem aos alunos a construção de seus conhecimentos, a transformação da informação procedente dos diferentes saberes disciplinares em conhecimento próprio (HERNÁNDEZ; VENTURA, 1998, p. 61).

A metodologia utilizada nesta pesquisa, de cunho qualitativo, pautou-se tanto no modelo de pesquisa-ação quanto no relato de experiência, entendendo que tais caminhos se completam. Buscou-se qualificar por meio de relatos de graduandos do Curso de Publicidade e Propaganda a influência gerada na apropriação do conhecimento, ao participarem da confecção de infográficos.

Dessa forma, almejou-se, ao longo do próprio processo de pesquisa, a avaliação do real entendimento por parte dos discentes do contexto, assim como para quem eles estavam destinando o elemento gráfico. Avaliou-se, assim, de forma mútua, o dialogismo entre a fala e a prática já que, para produzir o infográfico, o educando deveria ser reflexivo, levantar hipóteses e se colocar no lugar do outro para quem se destina o infográfico, atingindo, de forma assertiva, o seu objetivo.

Destaque também deve ser dado para o fato de que o diálogo sempre tenha estado em evidência ao longo dos processos (FREIRE, 1979). O diálogo promove um envolvimento, permite ao educando perceber que seus saberes estão sendo respeitados, que a sua realidade também faz parte do processo da educação e que os conteúdos apresentados em sala de aula estão relacionados a essas experiências vivenciadas. O diálogo, portanto, aproxima.

Quando respeitamos a história, o contexto social do educando, respeitamos seu papel social, sua visão de mundo que poderá ser ampliada ao longo da jornada educacional. O professor, com suas aulas, previamente preparadas a partir de um plano de curso também previamente organizado e calcado no diálogo,

[...] consegue, enquanto fala, trazer o aluno até a intimidade do movimento do seu pensamento. Sua aula é assim um desafio e não uma “cantiga de ninar”. Seus alunos cansam, não dormem. Cansam porque acompanham as idas e vindas do seu pensamento, surpreendem suas pausas, suas dúvidas, suas incertezas (FREIRE, 1996, p. 96).

Para avaliarmos essa experiência, foi realizada, então, primeiramente uma pesquisa quantitativa, a partir da qual se buscou entender quais eram as expectativas colocadas em relação à disciplina, se existia o conhecimento sobre o Excel, sobre o percurso matemático e o quanto o educando tinha receio de componentes curriculares que envolvem matemática.

Para essa coleta, que foi realizada no início do semestre letivo de 2021 (08 de fevereiro a 12 de fevereiro), participaram 6 turmas de 3º. semestre do curso de Publicidade e Propaganda, totalizando 201 respondentes, de um universo de 69% dos alunos matriculados. Essa pesquisa tem um nível de confiança de 95,5% e uma margem de erro de 3,93%.

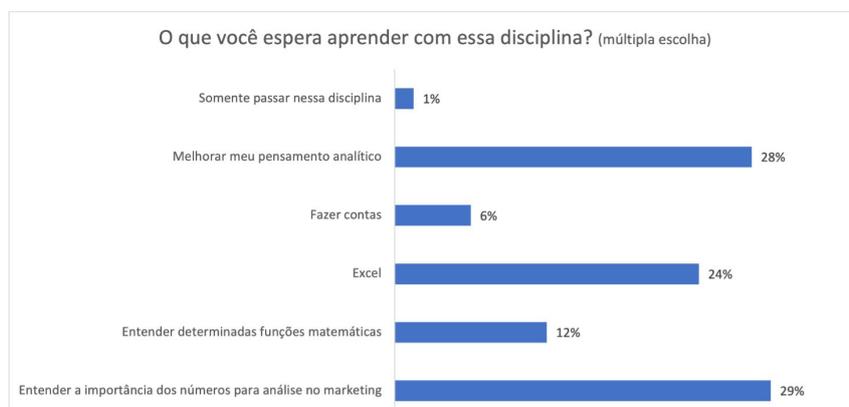


Figura 1: Tabulação da questão 1 – Fonte: própria

Por meio da Figura 1, vê-se que os alunos buscam o conhecimento matemático que possam levar a um pensamento analítico. Eles esperam aprender aplicações da matemática, ou seja, uma matemática aplicada ao contexto profissional e esperam aprender também a utilizar o Excel.

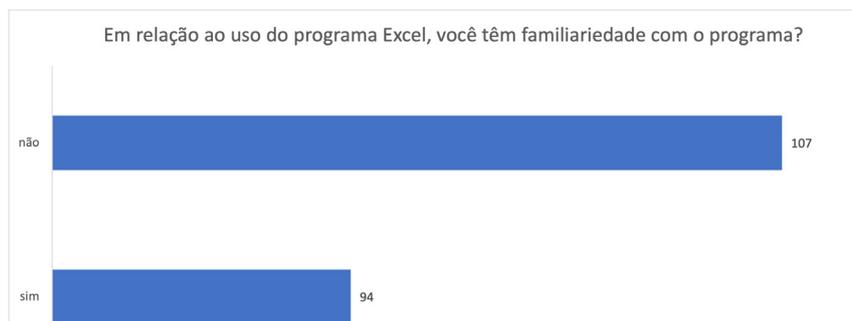


Figura 2: Tabulação da questão 2 – Fonte: própria

Como mencionando anteriormente no texto, temos alunos que vêm de realidades distintas. Na Figura 2, observa-se que praticamente a metade dos alunos tem familiaridade com o Excel, ferramenta que permite visualizar, de forma mais rápida, as questões de análise numérica.

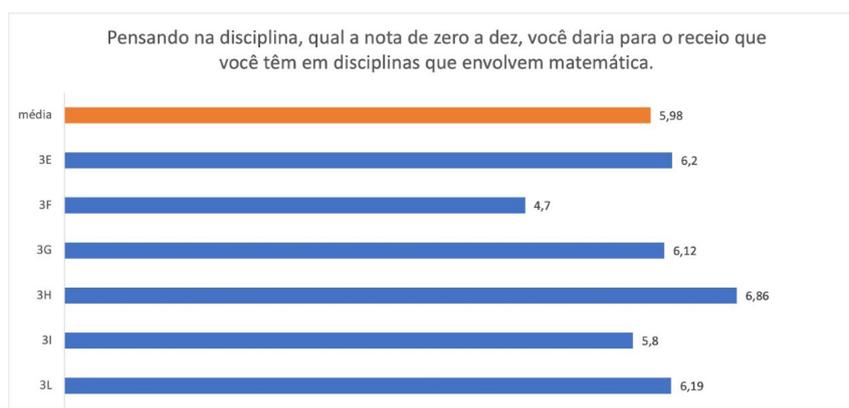


Figura 3: Tabulação da questão 3 – Fonte: própria

Destaque deve ser dado para o fato de que, na média, os alunos apontaram nota 5,98 para o receio que possuem em componentes curriculares que envolvam matemática.

Em um segundo momento, foram trabalhadas as principais medidas descritivas e as ferramentas matemáticas para análise de dados, fazendo uso do Excel, conforme o programa da disciplina.

De posse das ferramentas matemáticas que possibilitam a análise, os alunos foram confrontados com dados e teriam como desafio a divulgação deles por meio de infográficos, que poderiam ser veiculados em locais adequados para o público-alvo escolhido. Foram apresentados dados sobre a violência contra a mulher, a COVID-19 e o Manual para Influenciadores Digitais, produzido e publicado pelo CONAR, em 2021. Cada aluno poderia escolher o assunto de seu interesse.

O recurso de infografia, para muitos, era desconhecido, pois apesar de se depararem

constantemente com tal recurso, não tinham o entendimento da sua importância e da sua aplicação na comunicação, muitos acreditavam que se tratava de um mero recurso visual, não percebendo a sua intencionalidade. Nesse sentido, cabe ao docente:

proporcionar aos estudantes experiências que contribuam para a ampliação dos letramentos, de forma a possibilitar a participação significativa e crítica nas diversas práticas sociais permeadas/constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens (BRASIL, 2017, p. 65-66).

Buscando direcionar os trabalhos, de forma didático-metodológica, foi criado um pequeno roteiro para a auxiliar a construção do infográfico.



Figura 4: Infográfico sobre o esquema didático para a construção – Fonte: própria

Alguns programas foram apresentados para facilitar a criação do Infográfico, como Easel, Infogram, Canva e Infographics.

Pautando-se nos pressupostos teóricos da educação dialógica de Freire (2005) e no uso das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) - entre elas plataformas e aplicativos para a confecção de infográficos -, esta pesquisa buscou propor uma maior aproximação entre educadores e educandos, para que tanto o discurso professoral quanto a prática didático-metodológica conseguissem maior êxito ao longo do processo de ensino-aprendizagem.

Trata-se de uma “[...] atitude constituinte do perfil profissional de todo professor que se pretenda democrático e busque, no processo de ensino-aprendizagem, uma interação

real e profícua com seus alunos” (VASCONCELOS; LUCIANI, 2018, p. 192). Nesse caso, surge uma relação horizontal, a partir da qual será possível a criação de um ambiente facilitador para o aprendizado.

O avanço das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) a partir de 2007, com a Web 3.0, viabilizou, além de um avanço nos dispositivos móveis, uma maior interação e disseminação de aplicativos diversos entre os usuários da rede, pois as conexões estavam mais estáveis e mais acessíveis à grande maioria da população brasileira.

As práticas de linguagem contemporâneas não só envolvem novos gêneros e textos cada vez mais multissemióticos e multimidiáticos, como também novas formas de produzir, de configurar, de disponibilizar, de replicar e de interagir. As novas ferramentas de edição de textos, áudios, fotos, vídeos tornam acessíveis a qualquer um a produção e disponibilização de textos multissemióticos nas redes sociais e outros ambientes da Web (BRASIL, 2017, p. 66).

Em um contexto pandêmico, foi de vital importância esses recursos, pois os usuários passaram a usufruir da rede não como um mero leitor digital, passando a protagonista, contribuindo coletivamente para a construção de novos saberes.

Foram, então, apresentados exemplos de editoriais e peças publicitárias que fazem uso de infográficos, e ocorrerão reflexões do quanto esses elementos facilitam o entendimento de questões complexas.

A seguir, são exibidos dois exemplos de trabalhos produzidos pelos alunos do curso de Publicidade e Propaganda. Ambos foram produzidos a partir do Guia de Influenciadores Digitais, do CONAR.



Figura 5: Exemplo de trabalho desenvolvido pelos alunos. Fonte: própria



Figura 6: exemplo de trabalho desenvolvido pelos alunos. Fonte: própria

Considerações Finais

Quando passamos a aceitar o fato de que o espaço educacional não deve só informar como também formar, valores adentraram no escopo das ações docentes.

Nesse estudo, pretendeu-se desenvolver materiais mais atrativos e significativos sobre coleta e interpretação de informação, para criar uma visão mais didática sobre a produção e registro desse tipo de conhecimento. Nesse sentido, nossa hipótese foi confirmada: alunos do curso de Publicidade e Propaganda podem adquirir competências de expressão escrita por meio da elaboração de infográficos.

Buscou-se utilizar recursos da cultura digital, com uma proposta educativa para gerar um ambiente lúdico e que possibilitasse maior acesso às informações. Na atualidade, os

[...] estudantes reagem ao instrucionismo, à medida que descobrem que aprender não é escutar alguém falando, tomar nota e fazer prova. No mundo digital, a comunicação já não exige uma referência física fixa e os estudantes podem criar ambientes virtuais de aprendizagem com grandes vantagens. [...] os estudantes [...] aprendem a desconstruir e a reconstruir sua aprendizagem (DEMO, 2006, p. 27).

Dessa forma, almejou-se, ao longo do próprio processo de pesquisa, a intervenção na prática e, posteriormente, o relato dessa intervenção. Nesse contexto, a professora/pesquisadora procurou intervir em uma situação com a finalidade de verificar se sua proposta era eficaz ou não.

É indispensável, portanto, que todo docente busque sempre uma prática pedagógica consciente e reflexiva (VASCONCELOS; BRITO, 2020). Há formas, propostas e práticas que podem auxiliar o professor a desenvolver de maneira mais satisfatória e agradável sua aula. Tendo consciência de sua prática e refletindo constantemente sobre ela, o educador, provavelmente, atingirá seus discentes com muito mais êxito (VASCONCELOS, MARTINS, 2019).

Dentre tantos valores e objetivos voltados para a formação dos estudantes, um se avoluma por abarcar todos os outros: formar para a cidadania.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC/SEF, 2017.

_____. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília: Senado Federal, 1996. Disponível em: <www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/.../lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CONAR. **Guia de Publicidade por Influenciadores Digitais**. 2021. Disponível em: <http://conar.org.br/index.php?codigo&pg=influenciadores>. Acesso em: 18 nov. 2020.

DEMO, Pedro. **Formação permanente e tecnologias educacionais**. Petrópolis: Vozes, 2006.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 50. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **Educação e mudança**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 49. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando; VENTURA, Montserrat. **A organização do currículo por projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

MORENO, Ana Carolina; OLIVEIRA, Elida. **Brasil cai em ranking mundial de educação em matemática e ciências e fica estagnado em leitura**. 03/12/2019. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/12/03/brasil-cai-em-ranking-mundial-de-educacao-em-matematica-e-ciencias-e-fica-estagnado-em-leitura.ghtml>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ORTIGÃO, Maria Isabel Ramalho; AGUIAR, Glauco da Silva. **Letramento em matemática no PISA**. Anais do V Seminário Internacional de Pesquisa em Educação Matemática. 28 a 31 de outubro de 2012, Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil.

RONCA, Paulo Afonso Caruso. **A aula operatória e a construção do conhecimento**. São Paulo: Edisplan, 1989.

VASCONCELOS, Maria Lúcia; BRITO, Regina de. (org.). **Professor(a): identidade e Representação**. São Paulo: Liber Ars, 2020.

VASCONCELOS, Maria Lucia M. Carvalho; LUCIANI, Luciana Paula Bento. **O diálogo como mediador do processo de ensino-aprendizagem**. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. Carvalho Vasconcelos; BRITO, Regina Pires. Paulo Freire da teoria à prática. São Paulo: LiberArs, 2018.

VASCONCELOS, Maria Lucia Marcondes Carvalho; MARTINS, Valéria Bussola. **Linguagem digital na escola: projetos educacionais**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2019.

DIÁRIO DA QUARENTENA: A VIDA NO ISOLAMENTO SOCIAL EM 1 MINUTO - A EXPERIÊNCIA DE MINISTRAR A DISCIPLINA PRÁTICA PRODUÇÃO AUDIVISUAL DURANTE A PANDEMIA DE SARS-COVI-19

ARNALDO LORENÇATO¹

Introdução

As pandemias não são inéditas ao longo da história e sempre deixaram um rastro destruidor. Para entender os efeitos superlativos e danosos à humanidade provocados por surtos incontroláveis de doenças infecciosas e transitórias, bastam duas lembranças, uma mais remota e outra ocorrida no início do século passado: a peste negra, entre 1347 e 1351, e a gripe espanhola, em 1918. Cabe lembrar ainda que houve ainda um, digamos, surto de meningite meningocócica em 1972, este especificamente no Brasil e que dirigentes de um país sob uma ditadura militar tentaram apagar dos registros oficiais e da imprensa.

O ano é o atual: 2020. Os habitantes do planeta novamente enfrentam uma pandemia, a do novo coronavírus, decretada oficialmente pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 11 de março, de acordo com a notícia publicada em todos os sites noticiosos, entre eles o da revista *Veja Saúde*:

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que vivemos uma pandemia do novo coronavírus, chamado de Sars-Cov-2. “Nas últimas duas semanas, o número de casos de Covid-19 [doença provocada pelo vírus] fora da China aumentou 13 vezes e a quantidade de países afetados triplicou. Temos mais de 118 mil infecções em 114 nações, sendo que 4 291 pessoas morreram”, justificou Tedros Ghebreyesus, diretor-geral da OMS. (VEJA SAÚDE, 2020)

O decreto, motivado pela propensão altamente contagiosa do vírus, confundido com uma gripe, mas de uma letalidade brutal, fez com que os países revissem seus procedimentos sanitários – atualização consultada sobre o Brasil, em 13 de junho de 2020 (HONORATO, 2020), dava conta de mais de 41.000 mortos em decorrência de problemas causados pela doença, embora o presidente da república tenha se recusado sistematicamente a admitir a gravidade da doença e usado expedientes como não divulgar o número de infectados e vítimas fatais. Entre outras medidas tomadas oficialmente pelo governo, as instituições de ensino tiveram de interromper as aulas presenciais. Não havia uma previsão retorno às escolas, já que seus espaços letivos concentravam grande número de estudantes, o que poderia levar a uma propagação de casos da doença, inclusive.

Antecipando-se de maneira responsável a qualquer decreto oficial, a Universidade Presbiteriana Mackenzie, bem como suas outras unidades de ensino, suspendeu as aulas por um período originalmente de apenas uma semana, mas que se prorrogou por todo o primeiro semestre letivo de 2020, em comunicado oficial:

¹ Doutorando em Letras pelo Centro de Comunicação e Letras (CCL) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Artes/Cinema pela Universidade de São Paulo. Professor do CCL-UPM. Jornalista e editor-sênior da revista *Veja São Paulo*

Em virtude da recente declaração feita pela Organização Mundial de Saúde (OMS), classificando a situação do COVID-19 como “Pandemia”, diante dos riscos reais, o Instituto Presbiteriano Mackenzie resolve suspender pelo período de 13 a 22 de março de 2020 todas as atividades acadêmicas. (RAMOS, 2020)

A partir desse momento, estudantes e professores tiveram de adotar uma nova rotina de aprendizado: a utilização de plataformas virtuais que permitissem a realização de aulas síncronas no mesmo horário das aulas presenciais. Essa revisão do modo de aprendizagem passou a implicar no uso de computadores pessoais ou de celulares tanto por alunos quanto por professores para se adaptarem à realidade que se impunha, uma vez que todos deveriam cumprir uma quarentena de confinamento que só em junho de 2020 começou a ter um relaxamento, ainda durante o pico de contágio. Essa reabertura gradual não previa ainda a volta às atividades escolares (PEREIRA, 2020).

Diante desse cenário, um desafio ainda maior se impôs aos professores: como motivar e atingir os alunos com aulas remotas? A pandemia determinou uma nova forma de viver, mais difícil não só pela ausência do contato físico, mas também pelo confinamento tão essencial à sobrevivência. Estimular os alunos de graduação a produzir nessas circunstâncias exigiria grande esforço de ambos os lados.

Ensino remoto em tempos pandemia

A proposta neste artigo é justamente a descrição e análise dos resultados obtidos em uma das três disciplinas práticas por mim ministradas no Centro de Comunicação e Letras (CCL) da Universidade Presbiteriana Mackenzie, mais especificamente no curso de Publicidade e Propaganda, com especialização em Criação. A escolhida foi Produção Audiovisual, ministrada sempre às sextas-feiras do primeiro semestre de 2020, entre 7h30 e 11h, uma disciplina com uma característica específica e ainda mais desafiadora, por se tratar de uma atividade prática.

Privados do acesso ao campus e, conseqüentemente, dos laboratórios com câmeras e computadores que permitem a realização de trabalhos práticos, além do auxílio de um técnico especializado – e reforço aqui, como aconteceu e vem acontecendo com estudantes do mundo todo – os alunos do Mackenzie não recuaram nem se intimidaram diante da proposta adotada em conjunto por todos os docentes. O primeiro passo foi fazer uma enquete para saber se todos os participantes da disciplina Produção Audiovisual dispunham de aparelhos celulares do tipo smartphone, que permitem a gravação e edição de imagens.

Diante da resposta positiva de toda a turma, o objetivo dessa atividade para compor a primeira nota do semestre, chamada de NI1, era o desenvolvimento de um roteiro de um diário da quarentena e suas consecutivas gravação e edição. Cabia aos alunos registrar livremente como era o dia a dia no isolamento social, cada um confinado em sua casa, um Diário da Quarentena.

Como ensina Paulo Freire em *Pedagogia do oprimido*, “Investigar o ‘tema gerador’ é investigar, repitamos, o pensar dos homens referido à realidade, é investigar seu atuar sobre a realidade, que é sua práxis.” (FREIRE, 2019, p. 136). Nesse caso, o tema gerador da proposta de trabalho na sala de aula remota – a pandemia – afetou a todos de maneira

universal. E embora a premissa de Freire seja muito anterior ao surgimento do universo virtual, ela permanece atualíssima. Como hipótese, caberia ao professor investigar a aplicabilidade da proposta freiriana e sua capacidade de gerar empatia e engajamento dos alunos. Só haveria viabilidade se os estudantes se permitissem registrar o cotidiano com celular e, de alguma forma, transformar a própria realidade.

É importante que se afirme que a existência dos chamados smartphones mudou a maneira de as pessoas se relacionarem o mundo. Explica-se. Telefones inteligentes na tradução de uso comum são computadores portáteis que também fazem ligações e funcionam como câmeras e editores de fotos e vídeo. Muitos vêm demonstrando que a genialidade não está no *gadget* em si, mas em quem o desenvolveu e naqueles que o dominam, têm a capacidade de utilizar a ferramenta, mesmo que de forma intuitiva. São pessoas aptas a escrever e editar textos, criar animações com esses aparelhos. Por redes sociais, é comum que compartilhem sua produção. Com tantos recursos e quase sempre acessíveis à classe média em todos seus substratos, os smartphones dão às pessoas um protagonismo inédito, um protagonismo antes só conhecido, por exemplo, por atores no cinema e artistas, apresentadores, cantores e jornalistas na TV.

Esse protagonismo é reforçado por meio de canais de distribuição, as redes sociais, entre as mais notáveis Instagram, Facebook, YouTube, Tik Tok e Twitter, além da troca privada de mensagem pelo WhatsApp, que são referências de estilo de linguagem audiovisual. Cabe também uma discussão sobre como professores fazem uso desses dois tipos de recurso, como aproveitam a utilização desses aparelhos para tornar as aulas mais atraentes para quem delas participa como apontam Vasconcelos e Martins em *Linguagem digital na escola: projetos educacionais* (VASCONCELOS & MARTINS, 2019). Celulares, que muitas vezes podem ser vistos como inimigos, concorrentes da atenção dos estudantes, revelam-se importantes aliados dos docentes ao mesmo tempo que possibilitam ampliar ou dar protagonismo aos discentes.

Estabelece-se uma nova lógica entre os vetores de emissão e recepção de mensagens, uma vez que se universaliza o poder do emissor, que ganha voz e capacidade de produção. E passam alunos e professor a cumprir esse duplo papel. Essa mudança só é possível, como preconiza Freire, por meio de um cuidado do professor para que se estabeleça um diálogo horizontal em sala de aula. Trata-se de adotar uma postura bem diferente da prevista pela escola prussiana que prevê a autoridade do educador numa linha vertical, daquele que dispõe de um conhecimento monolítico perante uma plateia, anulando a interação, a possibilidade de troca de conhecimento. “Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz uma relação horizontal, em que a confiança de um polo no outro é consequência óbvia”, esclarece o especialista em educação (FREIRE, 2019, p. 113).

Relato da experiência

Aqui começa o relato de experiência. Os roteiros foram solicitados em 27 de março de 2020 e entregues uma semana depois. As devolutivas foram realizadas no mesmo dia da entrega dos roteiros, enquanto a produção do vídeo teve um espaçamento maior, de 14 dias, apresentação final foi marcada em 17 de abril. Deveriam participar dessa atividade dupla (roteiro+filme) a integralidade dos inscritos na disciplina, ou seja, 20 alunos. Apenas

dois deles não apresentaram os filmes, uma vez que desistiram do semestre em curso. A hipótese era de que todos os alunos pudessem participar da atividade e que a atividade remota transcorresse com tranquilidade. Afinal, eram quatro horas aulas que permitem não só a orientação criteriosa de trabalhos individuais e em grupo, assim como o desenvolvimento das tarefas dentro desse mesmo período, não sobrecarregando os alunos em outras disciplinas, quer teóricas quer práticas.

O desenvolvimento contou com a adesão de 18 participantes, nomeados aqui de participante 1 a participante 18. A única regra de produção recomendada aos alunos e seguida por todos foi a limitação temporal. Cada vídeo deveria ter 1 minuto de duração, nem mais nem menos. Essa determinação poderia se restringir a seguir apenas critérios de exibição justamente nas redes sociais. No Instagram, a mais popular entre os estudantes, só é possível alimentar vídeos completos com no máximo 1 minuto na página inicial, chamada em inglês de *feed*. Com um tempo maior, os vídeos podem ser adicionados também, mas permanecem em exibição por apenas 15 segundos. Para continuar assistindo, é necessário que o interessado no conteúdo se disponha a ir para sua segunda área chamada de IGTV, o que pode afastar o espectador.

Mas mais do que isso, a inspiração para o tempo de duração vem do Festival do Minuto, criado em 1991 pelo cineasta Marcelo Masagão, que por sua vez tinha como referência eventos similares realizados em pelo menos 50 países (FESTIVAL DO MINUTO, 1991). Ao longo de quase três décadas, importantes cineastas tiveram seus trabalhos exibidos nessa mostra de curta-metragens, entre eles Beto Brant (*O Invasor, Ação entre Amigos, Os Matadores*), Tata Amaral (*Um céu de estrelas, Antônia, Hoje*) e Fernando Meirelles (*Ensaio sobre a cegueira, Cidade de Deus, O Jardineiro fiel*), este último diretor com sólida trajetória internacional. Além de nomes famosos, o festival acolheu o uso de novas tecnologias como os celulares, bem como revisou os “conceitos de narrativa, edição, som e imagem”. A partir de 2007, tornou-se totalmente online e, em 2016, ganhou uma nova identidade visual e adotou “a licença Creative Commons como padrão para disponibilizar o acervo e o próprio sistema do site”. Numa consulta ao site do festival, fica-se sabendo que há inscrições abertas até 23 de agosto de 2020 justamente para uma categoria intitulada “Minuto Quarentena”, na qual todos os trabalhos realizados na disciplina de Produção Audiovisual podem perfeitamente participar para concorrer e ganhar notoriedade.

Equipamentos digitais utilizados e a proposta de vídeo

Foi feita uma pesquisa qualitativa em forma de entrevista para saber os recursos que cada aluno empregou na produção desse, digamos, minidocumentário do cotidiano pessoal – cabe a ressalva de que não se seguiram os passos propostos por especialistas nesse gênero de filme, como o americano Bill Nichols (NICHOLS, 2001), uma vez que não era esse o propósito da disciplina e não haveria tempo hábil para instrumentalizar os estudantes nessa direção. Duas perguntas eram essenciais nesse entendimento: o tipo de aparelho utilizado para a captação de imagens e sons, uma vez que esse segmento da indústria se divide por dois sistemas operacionais iOS (iPhone) e androide (todas as demais marcas do mercado) e o programa escolhido para a edição.

Como resultado, apurou-se que 16 dos 18 alunos utilizaram smartphones. Apenas uma estudante fez uso de uma câmera fotográfica semiprofissional como se detalhará adiante. Entre os celulares, predominou o uso do iPhone, fabricado pela Apple, como se constatou em 11 respostas, entre elas duas que tiveram captação híbrida, ou seja, nos dois tipos de celulares, com os sistemas iOS e android. Constatou-se que a realidade socioeconômica concernente a esse grupo de estudantes é bem diferente da encontrada na maioria das pessoas no Brasil, como demonstra matéria do site *Olhar Digital* sobre as vendas de celulares no país. Pelo texto jornalístico, realizado a partir de um levantamento feito pela B2W – a maior plataforma de e-commerce da América Latina e proprietária das marcas Americanas.com, Submarino, Shoptime e Sou Barato, com um balanço de vendas referente ao ano de 2018 – fica-se sabendo que as 10 marcas mais vendidas operam pelo sistema android e estão entre as mais em conta disponíveis (RINALDI, 2018). O iPhone está no outro extremo: tem os preços mais altos do mercado.

Duas participantes fugiram dos celulares. Uma delas captou as imagens de rara beleza com uma Nikon D5200, câmera semiprofissional com lente 50mm f1.8, como se disse anteriormente. Como resultado, ela pôde fazer planos de detalhe, aqueles muito fechados, com foco preciso. Não por acaso, o filme é o único com título e chama-se *Nos detalhes*. A outra optou por fazer uma animação, a única a usar essa linguagem cinematográfica no grupo. Trata-se de um trabalho de excelência, desenvolvido em várias etapas. Inicialmente, os desenhos foram feitos em PhotoShop e a animação realizada no Adobe Animate, enquanto a trilha foi inserida pelo Adobe Premiere.

No caso dos celulares, os programas de edição variaram bastante, com predomínio do iMovie que vem junto com o iPhone e é muito simples de operar. No total, oito alunos optaram por ele. Também foram utilizados uma única vez os programas InShot, KineMaster, Maker, Splice e VivaVideo. Houve ainda estudantes que preferiram fazer a edição no computador de mesa. Nesse caso, buscou-se um acabamento mais profissional possibilitado pelo editor Adobe Premiere.

Todos os recursos disponíveis abriram imensas janelas de possibilidades para a exploração de múltiplas linguagens. Além da surpresa da animação, os outros 17 trabalhos podem ser considerados vlogs, palavra que define vídeo+blog, um tipo de vídeo preferencialmente exibido na plataforma YouTube – os blogs, em geral, se definem apenas por textos, que podem estar acompanhados de fotos e de vídeos também.

Embora seja abundante nos Estados Unidos, a literatura sobre vlogs e vloggers ou vlogueiros é escassa no Brasil. O primeiro manual sobre o assunto foi lançado em agosto de 2014 por Pablo Peixoto com o nome *Vlog e Videocast: guia básico*. Em 68 páginas, o autor promete ensinar “os principais truques e macetes para quem quer se aventurar no mundo dos vídeos produzidos para a internet” no material de divulgação da obra. No âmbito acadêmico, as autoras de *Linguagem digital na escola: projetos educacionais* introduzem o assunto ao explicarem um outro nome com o qual o vlogueiro ficou conhecido: youtuber (VASCONCELOS & MARTINS, 2019). A diferença fundamental entre vlogueiro e youtuber, chamado também de produtor de conteúdo, estaria na necessidade de o vlogueiro fazer um diário imagético e sonoro de seu cotidiano.

Três dos vlogs apresentados seguiram a maneira mais recorrente nesse tipo de vídeo-mensagem: o depoimento. Dois desses vlogueiros, o participante 1 e o participante

10, conversam olho no olho com o espectador sobre os efeitos da pandemia. Buscam assim a empatia de quem os assiste. O terceiro dos vídeos, segue uma linha um pouco diferente, na qual se misturam características um tanto insólitas com uma dose de humor temperado com uma dose de acidez. Além da participante 6, participaram desse trabalho três outras mulheres em diferentes faixas etárias e da mesma família. Elas estão diante da câmera para questionar as agruras do confinamento voluntário – somente a primeira delas, a própria participante 6, tem a voz normal, as demais têm duas falas distorcidas por um efeito obtido na edição, o que já garante uma nota de humor. A mais velha do quarteto, avó da participante 6, encerra a série de testemunhos encapsulados em 1 minuto. No discurso, a mulher, que parece ter envelhecido por causa da clausura durante o confinamento voluntário, garante não aguentar mais aquela prisão que se arrasta por 450 dias, ou seja, mais de um ano. Embora faça parte do grupo de risco, a senhora num ato de rebeldia diz que não aguenta mais e decide ir para a rua. Além de muito semelhantes fisicamente, as mulheres mantêm uma ligação entre si: carregam a mesma cadelinha nos braços. O animal funciona como elemento de ligação visual e dá a noção de continuidade à sequência de imagens captadas sempre de um mesmo ângulo – um plano médio frontal – e com as mulheres sentadas em uma mesma cadeira. Há apenas uma ação reservada à última das participantes. É ela quem se levanta, dirige-se a uma porta, abre, sai da casa e deixa o plano vazio para o encerramento.

Os 15 outros vlogs são narrativas visuais organizadas como clipes acompanhados de trilha sonora e seguem um padrão quase comum a todos: descrevem o período de um dia a partir do momento em que aqueles personagens reais acordam ou se dispõem a desenvolver uma ação. São histórias do recolhimento voluntário na própria casa. Se observados a partir desse aspecto, os filmes têm poucas variações entre si. Uma das mais significativas está no ponto de vista narrativo. Em cinco casos, o vlogueiro é a própria câmera que observa o mundo ao seu redor, a clássica câmera subjetiva usada pela primeira vez pelo cinema em 1900 num curta de apenas 1 minuto, intitulado *As Seen Through a Telescope (1900)* e dirigido pelo inglês George Albert Smith (SMITH, 1900) – no meio da rua, um homem observa com ajuda de outro telescópio outro homem amarrar o sapato de uma mulher e fazer-lhe carinho no tornozelo coberto por uma grossa meia e quase oculto pela longa saia como aponta Arlindo Machado em *Pré-cinemas e pós-cinemas* (MACHADO, 2007, p. 125). Um desses filmes, realizado pelo participante 9, surpreende por um olhar atento, uma ação contínua sem um único corte e absolutamente cronometrada e previamente ensaiada. Tudo começa com uma câmera subjetiva do jovem do qual se conhecem apenas os pés. Ele que sai do quarto onde está deitado, desce um lance de escadas evidenciando que mora em um sobrado, joga videogame com o irmão adolescente diante de uma TV, em seguida, disputa o jogo de tabuleiro War e começa um joguinho de futebol numa área externa da residência, um quintal gramado e cheio de plantas, sempre com o parceiro de confinamento. Para manter o tempo exato de 1 minuto, as imagens foram aceleradas e, de alguma forma, fazem lembrar o cinema dos primeiros tempos, da época do surgimento da sétima arte. Dois outros vídeos com câmera subjetiva focam a culinária. Tanto a participante 12 quanto a participante 17 estão na cozinha e exibem talento na preparação de quitutes variados, em particular, os doces. Enquanto a participante 17 se dedica a apresentar em detalhes a preparação de um bolo de

chocolate como acontece em programas matutinos e vespertinos de culinária assim como em reality shows de gastronomia, a participante 12 apresenta várias receitas, como se estivesse preparando um banquete: vão aparecendo em sequência uma massa gratinada borbulhando no forno, quibes dispostos numa travessa, a massa de um pão sendo sovada na pia e a doçura de bolinhos de chuva obtidos de uma mistura de leite e farinha.

Dois filmes com personagens são cheios de humor, mesmo diante das limitações impostas pelo isolamento social – consegue assim sorrir mesmo diante de uma grande adversidade. A participante 13 usa como protagonista o cachorro da raça pug que, entre outros mimos, recebe uma massagem relaxante e toma um drinque na varanda do apartamento com uma bela vista da cidade mineira de Uberlândia. Na pequena cidade de Montenegro, no Rio Grande do Sul, a participante 18 em seu vlog demonstrou muita felicidade em estar na companhia dos familiares. Entre os 18 filmes realizados pelos alunos, é o único com uma cobertura dos sete dias de uma semana e traz uma alegria só, a começar pela trilha sonora. Sem pudor de fazer mescla de materiais, a estudante mistura imagens estáticas com vídeos. Ela não segue o cânone do cinema de usar apenas imagens horizontais, adequadas para ver na tela do cinema, da TV ou do computador. A câmera também é usada na vertical como em stories ou IGTV, ou mais recentemente o Reels, para o Instagram. Nesse filme, há de roscas doces sendo finalizadas a pizza partilhada à mesa por familiares num clima festivo, passando por nhoque, pudim e outras guloseimas. Os pets, um cachorro e um coelho, também invadem a tela e, o final, traz a protagonista em grande estilo na piscina sobre uma boia gigante que ela mesma encheu em imagens mostradas instantes antes. Mais trivial no seu relato, o participante 2 também é o próprio personagem de sua história. Ele apresenta a rotina comum a grande parte das pessoas durante o isolamento, a de receber em domicílio pedidos do supermercado e proceder a higienização, que começa pelas solas do próprio calçado e se estende aos produtos.

Reservei os comentários de dois filmes para o final, que, por suas peculiaridades, podem ser classificados pelo modo poético, como define Nichols:

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylote* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. (NICHOLS, 2001, p. 62)

Nos detalhes, da participante 4, é o que tem o maior apuro visual porque foi gravado com uma câmera semiprofissional, cuja qualidade revela-se sempre superior à obtida pela câmera de celular. A participante 4 é a própria personagem que usa a objetiva de uma câmera Nikon muito próxima de si mesma e dos objetos que a cercam. Há uma escolha proposital de planos fechados que variam do primeiro plano ao *big close*. São adequados para mostrar detalhes preciosos do cotidiano, como a jovem refletida na torneira do banheiro enquanto escova os dentes ou o gotejar do café passado logo cedo e que escorre pelo filtro de papel para, em seguida, fluir como uma pequena queda d'água no interior da xícara. O que poderia parecer apenas banal, reflete-se em planos de pura beleza, mostrando que a rotina tem seu encanto.

De uma beleza singular, a animação proposta pela participante 7 traz uma melancolia explicitada pela trilha sonora adicionada com o recurso do programa Adobe Premiere.

Em cena, a personagem aparece desenhada em traços finos no PhotoShop sobre pranchas de cores intensas e sem profundidade – não se usa o recurso da perspectiva. O movimento é resultante de um tremular obtido no programa Adobe Animate. Esboça-se a vida em um pequeno sobrado. Impressiona o sincronismo entre imagem e som em dois momentos: a descida e subida de escada com o barulho que lembra o de chinelinhos orientais e a consulta ao celular onde conversa com amigas, passagem essa cheia de sorrisos e um *gap* de felicidade no dia penoso. Com esses encontros virtuais com amigos e familiares, está introduzido um toque de leveza e lirismo no autoconfinamento. Recursos muitos simples revelam-se totalmente eficazes na proposta desse minidocumentário. Com a troca de cores e efeito sonoro, por exemplo, nota-se que a protagonista está diante da TV. São os momentos de relaxamento naquele intervalo de 24 horas. Guardadas as proporções, esse filme faz lembrar de alguma forma o documentário de animação *Valsa com Bashir* (FOLMAN, 2008), longa-metragem israelense dirigido por Ari Folman. Embora seja um desenho, o cineasta vale-se dos recursos do cinema direto e do *cinéma vérité* para resgatar suas memórias da Guerra do Líbano em 1982, iniciada em com a invasão do exército de Israel ao país vizinho com foco no massacre de Sabra e Chalita. O diretor, um soldado de 19 anos à época, deixa expostas feridas do conflito bélico.

Num balanço, os dezoito vídeos são um testemunho do empenho dos alunos em participar de um semestre marcado por um motivo de força maior: o surgimento da Covid-19, que até agora se mostra presente e não dá sinais de arrefecer (*na entrega final desse artigo para publicação em livro no fim de setembro de 2021, o número de óbitos saltou de 41.000 para quase 600.000*). Apesar do vírus, apesar da distância, apesar das aulas ministradas em plataformas digitais, é possível gerar a empatia entre professor e alunos como propõe Freire na busca de um “diálogo da educação como prática da liberdade” (FREIRE, 2019, p. 121). Embora tenha surgido essa adversidade inédita, como um inimigo invisível que pode ser letal à espreita, não houve esmorecimento do grupo, que participou ativamente, ainda que com ritmos diferentes, na realização dessa coletânea de filmes.

Considerações finais

A pandemia do novo coronavírus trouxe uma nova realidade ao mundo a partir da sua decretação oficial pela OMS em março de 2020. No caso do ensino, professores e alunos ficaram impedidos de chegar ao local de aprendizado. As medidas tomadas preconizavam e exigiam um necessário distanciamento entre docentes e discentes para que se evitasse a propagação da Covid-19, uma doença viral e de consequências severas. Esse veto à locomoção não impediu, entretanto, que aulas fossem realizadas – no caso específico, o artigo se debruça em uma análise do curso Produção Audiovisual que se ministrou neste semestre na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Há que se registrar que esse conagraçamento só foi possível graças a plataformas digitais, em especial o Moodle adotado pela Universidade, e que permitem esses encontros virtuais, com cada um acomodado em sua própria casa. Assim, as aulas se mantiveram regulares e seguras do ponto de vista sanitário. Mas mais do que isso, elas só existiram porque houve um interesse de docentes e discentes em ensinar e aprender, numa troca de conhecimento essencial e permanente. Embora fosse possível que nada desse certo diante da adversidade, os ensinamentos de

Freire em *Pedagogia do Oprimido* foram fundamentais no estabelecimento de um diálogo horizontal, na possibilidade que o aluno fosse protagonista de sua própria história em um momento tão delicado. Nada mais atual.

Pelos resultados alcançados, é possível aferir que os alunos não se dedicaram à produção dos filmes pelo interesse puro e simples de receberem uma nota para uma aprovação. Ao assistir a esses Diários da Quarenta em 1 Minuto, gravados e editados em sua maioria com câmeras e programas de celulares, fica evidente o interesse no aprendizado a partir desse diálogo, como preconiza Freire. A experiência mostra que o aluno se torna protagonista de sua própria história, narrador e editor dos fatos que o cercam a partir de uma seleção de imagens e áudios que caibam em uma história com tempo delimitado: apenas 60 segundos. Estabelece-se assim uma narrativa pessoal e intransferível. É possível concluir que, sim, é viável lecionar remotamente, vencer o isolamento e permitir que os alunos se expressem com liberdade e ganhem voz.

Referências

AS SEEN THROUGH A TELESCOPE. Direção: George Albert Smith. Reino Unido: 1900. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kC8RvcJXohk>. Acesso em 16 jun. 2020.

FESTIVAL DO MINUTO. São Paulo: 1991. Disponível em: <http://www.festivaldominuto.com.br/>. Acesso em 16 jun 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido (69 ed.)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2019.

HONORATO, Ludimila. **Brasil tem 42.791 mortes por covid-19, aponta consórcio dos veículos de imprensa.** *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2020. Disponível em <https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-tem-42791-mortes-por-covid-19-aponta-consorcio-dos-veiculos-de-imprensa,70003332637>. Acesso em 13 jun. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** (M. d. MARTINS, Trad.) Campinas: Papirus, 2001.

PEIXOTO, Pablo. **Vlog e videocast: guia básico.** São Paulo: Marsupial, 2014.

PEREIRA, Felipe. **Governo de SP autoriza reabertura de shoppings com restrições na capital com restrições na capital.** UOL, São Paulo, 27 mai 2020). Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/27/governo-de-sp-autoriza-reabertura-de-shoppings-com-restricoes-na-capital.htm> Acesso em 14 jun. 2020.

RAMOS, José Inácio. **Atividades acadêmicas suspensas no Mackenzie até dia 22 de março.** Portal Mackenzie, São Paulo, 13 mar. 2020. Disponível em: <https://www.mackenzie.br/noticias/artigo/n/a/i/aulas-suspensas-no-mackenzie-ate-dia-22-de-marco/>. Acesso em 13 jun. 2020.

RINALDI, Camila. **Olhar Digital**, São Paulo, 14 dez. 2018. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/samsung-e-motorola-dominam-as-vendas-de-celular-no-brasil-em-2018/80668>. Acesso em 14 jun. 2020.

VALSA COM BASHIR (Vals im Bashir). Direção: Ari Folman. Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, Sony Pictures Classics, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BHmANfNUYQ&t=3211s> Acesso em: 17 jun. 2020.

VASCONCELOS, Maria Lúcia; MARTINS, Valéria Bússola. **Linguagem digital na escola: projetos educacionais (8MB ed.)**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2019.

VEJA SAÚDE. **OMS decreta pandemia do novo coronavírus. Saiba o que isso significa.** *Veja Saúde*, São Paulo, 11 mar. 2020. Disponível em Saúde: <https://saude.abril.com.br/medicina/oms-decreta-pandemia-do-novo-coronavirus-saiba-o-que-isso-significa/>. Acesso em 13 jun. 2020.

O DISCURSO PUBLICITÁRIO DURANTE A PANDEMIA: O GAROTO – CLOROQUINA E AS IMAGENS MIDIÁTICAS

PAULA RENATA CAMARGO DE JESUS¹
UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, SÃO PAULO, SP.

Introdução

Não sei, de fato, se podemos recorrer ao filósofo chinês Confúcio com sua frase “uma imagem vale mais que mil palavras” para contextualizar o momento atual do Brasil em relação ao consumo midiático. Mas sabemos que imagens e palavras se complementam e são de fundamental importância no Jornalismo e na Publicidade. Pois bem, o presente artigo faz parte de um estudo iniciado na década de 1990 a respeito de Publicidade de medicamentos no Brasil. São 24 anos de pesquisa no assunto e de muitas descobertas. Para este trabalho, a proposta é apresentar um estudo atual desenvolvido no Projeto de Pesquisa Consumo e Publicidade de Medicamentos no Brasil, mas com o foco na realidade atual, a pandemia. O texto está organizado em duas partes que correspondem aos objetivos do trabalho. A primeira busca verificar as informações e os conceitos que contextualizam as relações entre: saúde e doença, mercado e publicidade de medicamentos. A segunda visa apresentar o discurso publicitário, assim como as palavras e imagens utilizadas pela indústria farmacêutica, dentro de uma estratégia persuasiva para divulgar e vender mais medicamentos à população. Nesse sentido, temos como cenário o Brasil em 2020, aonde o medicamento Cloroquina foi divulgado na mídia pelo presidente Jair Bolsonaro, tornando-o garoto-propaganda, ou seja, “O garoto Cloroquina”.

Em relação à metodologia, foram consultados autores, pesquisadores do assunto publicidade de medicamentos no Brasil, textos de mídia especializada e *sites* de credibilidade, por se tratar de um assunto contemporâneo. A pesquisa documental foi fundamental para o levantamento das duas imagens verificadas no artigo (publicadas na mídia brasileira) que apresentam o presidente Bolsonaro junto ao medicamento Cloroquina. Para se chegar a essas duas, foram levantadas 25 imagens, replicadas pelos veículos de comunicação. O critério de escolha levou em consideração as imagens mais publicadas pela mídia de março a dezembro de 2020.

Pandemia e publicidade de medicamentos

Saúde talvez seja o assunto de maior interesse mundial. Não apenas na atualidade, pelo período em que nos encontramos, mas por envolver dois aspectos relevantes à condição humana: nascer e morrer. Doença está relacionada, quase sempre, à dor. E esse talvez seja o maior desafio da Medicina, porque tal palavra ultrapassa o seu próprio significado. Cura, dor, alívio, morte, vida relacionam-se com a humanidade de maneira objetiva e subjetiva.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), Mestre em Comunicação (UMESP), Pesquisadora em Comunicação, Consumo e Saúde. Professora na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Integrante do grupo CNPq: Signos Visuais na Mídia, e-mail: paularcj@gmail.com

Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou a pandemia de COVID-19. Pandemia refere-se ao momento em que a doença já está espalhada por continentes, com grande transmissão entre as pessoas. “Pandemia não é uma palavra para ser usada de maneira leviana ou descuidada. É uma palavra que, se mal utilizada, pode causar medo irracional ou aceitação injustificada de que a luta acabou, levando a sofrimento e morte desnecessários”, segundo Tedros Adhanom Ghebreyesus, diretor-geral da OMS (PORTAL GLOBO, 2020).

Para a Organização Mundial da Saúde, saúde é um estado de completo bem-estar físico, mental, social e não apenas ausência de doença ou enfermidade.

Em busca da saúde, medicamentos são consumidos. Os medicamentos são adquiridos muitas vezes sem receita médica e são consumidos de maneira irracional, pois os consumidores relacionam à cura às cápsulas, ou seja, é a materialização do desejado em uma cápsula (LEFEVRE, 1991).

Uma vez submetido à lógica comercial, o medicamento sempre esteve presente na mídia no Brasil. A indústria farmacêutica sempre foi grande anunciante, conseqüentemente os anúncios de medicamentos com promessas milagrosas de curas, testemunhais de escritores famosos, discursos de salvação de todos os males possíveis encontraram em um povo já consumidor de chás, ervas e elixires a vítima perfeita.

Sabe-se que consumir medicamentos sem prescrição, também conhecido como automedicação, pode gerar sequelas, causar reações, intoxicações e efeitos colaterais, além de mascarar doenças e problemas de saúde. A herança cultural e a falta de acesso aos médicos contribuem com o alto índice de automedicação no país e, quando somada à alta exposição de mensagens publicitárias na mídia, tornam-se um caso de saúde pública (JESUS, 2008).

Segundo Lefevre (1991, p. 18) “o objeto medicamento, na formação social brasileira, não é uma, mas pelo menos, três coisas: um agente quimioterápico, uma mercadoria e um símbolo.”. E o que é mais preocupante, as três coisas ao mesmo tempo.

O aspecto simbólico é reforçado também no comportamento do consumidor. O medicamento acompanha gerações, nesse sentido, o valor de um medicamento está além de seu preço e de sua função. O medicamento é indicado por autoridade familiar, ou seja, por avós, pais e mães. Essa relação afetuosa e de confiança com o medicamento e sua marca gera a fidelização de marcas, isso pode ser perigoso ao se tratar não de um produto qualquer, mas sim de medicamento.

Em relação aos números do mercado farmacêutico brasileiro, as vendas alcançaram em 2019, 215,6 bilhões de reais. Os números são do Estudo de Mercado Institucional da IQVIA. “O mercado farmacêutico apresentou crescimento próximo a 10% em 2019, acima do verificado nos últimos anos, em torno de 4% a 8%.”. (PORTAL IQVIA, 2019).

Apesar de ser tratado como produto, existe o controle do que pode ou não conter nos anúncios de medicamentos. Para contextualizar, é importante entender o que diferencia a publicidade de medicamentos controlados daqueles vendidos livremente ou MIPs (Medicamentos Isentos de Prescrição), também conhecidos como OTC (*Over the Counter*).

Os medicamentos de venda livre podem ser divulgados na mídia, o que não ocorre com os controlados (de tarjas vermelha e preta), tendo propaganda restrita aos profissionais da saúde, segundo a Lei de Vigilância Sanitária nº 6360, de setembro de 1976,

atualizada pela Lei nº 9.294, de julho de 1996, Segundo ANVISA (Agência Nacional da Vigilância Sanitária).

Importante destacar em relação às resoluções que envolvem a divulgação de medicamentos no Brasil e o atual cenário da pandemia. De acordo com a Resolução nº. 96, de 17 de dezembro de 2008, passaram a vigorar no país novas regras para a publicidade e a promoção de medicamentos. A principal mudança foi que celebridades não poderiam mais fazer propaganda exibindo seu nome, imagem ou voz, indicando ou recomendando o medicamento ou ainda sugerindo que se faça uso dele.

Ou seja, a Cloroquina não poderia ser divulgada na mídia, como de fato foi, pois é medicamento de tarja vermelha.

Um estudo realizado pela FIOCRUZ aponta a preocupação com informações, com a automedicação e com números que movimentam a crescente venda de cloroquina. Em relação aos números da venda da hidroxicloroquina e da cloroquina, sabe-se que suas receitas foram aumentadas de 55 milhões de reais em 2019 para 91,6 milhões reais em 2020. “Segundo a base de dados do Sistema Nacional de Gerenciamento de Produtos Controlados, esse fármaco apresentou um aumento de 30,8% nas vendas no período da pandemia, passando de pouco mais de 12 milhões de caixas vendidas em 2019 para mais de 16 milhões.” (MELO; DUARTE; MORAES; FLECK; ARRAIS, 2021). Para os pesquisadores, existe uma preocupação com a “infodemia”, termo associado ao compartilhamento excessivo de informações não homoganeamente verificadas em resposta a uma situação aguda, como a atual pandemia, e amplificado pelos eficientes e múltiplos meios de divulgação e pelo medo coletivo.

Dentro desse cenário, é importante analisar os elementos visuais e verbais no discurso persuasivo, já que as imagens e palavras ditas pelo presidente em relação ao consumo de Cloroquina estão inseridas na comunicação jornalística, fato que dá ainda mais credibilidade ao medicamento. Nesse sentido, a publicidade estaria disfarçada de notícia? A indústria farmacêutica estaria patrocinando esse discurso? As imagens e os textos seriam espontâneos ou elaborados? O presidente seria de fato o garoto-propaganda do medicamento?

Segundo Aguiar, “A imprensa joga, muitas vezes, com recursos para atrair o público, dispondo a palavra, oral ou escrita, e as imagens, estáticas ou animadas, de modo a criar o efeito desejado.” (AGUIAR, 2004, p.50).

O discurso publicitário: O garoto-Cloroquina

O uso de personagens ou garoto-propaganda é uma estratégia muito comum em Publicidade. Quando o anunciante é o medicamento não é diferente. Desde personagens como Jeca Tatuzinho criado por Monteiro Lobato para Biotônico Fontoura, as abelhinhas de Melagrião, o testemunhal de Olavo Bilac para o xarope Bromil até os tempos atuais, onde as celebridades não podem mais indicar ao consumidor que use determinado medicamento na mídia. A história da publicidade é recheada de casos de garoto-propaganda de medicamentos. O analgésico Doril e outras marcas conhecidas utilizaram apresentadores e artistas famosos de novelas em seus filmes publicitários, veiculados amplamente na mídia.

Como em qualquer estratégia pensada e planejada pela publicidade, o mercado farmacêutico teve que se adaptar às exigências legais.

Segundo Perez (2011, p. 38), “personagem de marca é o uso de pessoas conhecidas do grande público, é um caminho de aproximação emocional com as pessoas e, há muito tempo, é uma estratégia usada na comunicação das marcas, produtos.”. Portanto, personagens de marca ou garoto-propaganda fazem parte do discurso da marca, da mensagem persuasiva.

Na publicidade brasileira, o garoto-propaganda mais conhecido é o “Garoto BomBriil”. Representado por décadas pelo ator Carlos Moreno, interpreta alguém frágil, foi criado por Washington Olivetto e Francesc Petit, da agência de publicidade DPZ. O *case* entrou para o Guinness Book como a campanha que ficou mais tempo na mídia em toda a história da propaganda mundial. “As celebridades em nossa cultura estão vinculadas ao universo de atores, cantores e jogadores de futebol. Do âmbito político também podem surgir celebridades e raramente do universo intelectual.” (PEREZ, 2011, p. 82).

Nesse sentido, uma figura conhecida na mídia passou a associar sua imagem e indicar o medicamento à população em meio à pandemia. O “garoto-propaganda” era o presidente do Brasil: Jair Bolsonaro. O medicamento, a Cloroquina.

Cloroquina é a versão sintética da quina, planta sul-americana usada pelos indígenas para curarem suas dores e febres. Há 86 anos, o princípio ativo foi sintetizado pelo laboratório Bayer. A hidroxicloroquina é um pouco mais nova e foi aprovada para uso nos Estados Unidos, em 1955. As duas substâncias são utilizadas no tratamento da malária e de doenças degenerativas, segundo a FIOCRUZ, não possuem eficácia comprovada no tratamento da COVID-19, podendo ser prejudiciais à saúde quando utilizadas de forma inadequada e sem orientação médica.

A partir da seleção de duas imagens que serão verificadas nesse artigo, conforme já mencionado anteriormente, verificam-se traços significativos do discurso publicitário. Embora sejam imagens fotográficas jornalísticas, percebe-se a presença da intenção da publicidade, ou seja, divulgar o medicamento Cloroquina. São duas fotos que apresentam o presidente Bolsonaro junto ao medicamento. Como já citado, houve um cuidado em verificar a mensagem em seu contexto.

Segundo Barthes (2012, p. 34), “Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada), ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão.”

Na primeira imagem, o presidente aparece segurando a caixa do medicamento Cloroquina, à luz dos holofotes da mídia televisiva. Na ocasião, a embalagem é mostrada com a proposta de apresentar e persuadir o público. Após várias declarações de que usaria e de que consumiu Cloroquina contra COVID-19, o então “garoto-propaganda” segura o medicamento, como quem oferece ao consumidor, como se fosse grande salvador da pandemia. O fato é que o presidente eleito tem credibilidade em seu discurso e seguidores nas redes sociais, pessoas que acreditam em seu discurso da divulgação do medicamento, na mídia. O discurso é perigoso, já que a automedicação não deveria ser incentivada por conta da maioria das pessoas desconhecer os efeitos que o medicamento, quando consumido sem prescrição médica, sobretudo os controlados (tarja vermelha), podem causar.



Figura 1: Presidente e a embalagem do medicamento. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/maquiavel/tcu-investiga-propaganda-de-bolsonaro-sobre-uso-da-cloroquina/>. Acesso em: 15/04/2021.

Para Barthes, a estrutura da fotografia, como a foto de imprensa, não é uma estrutura isolada, até porque ela se comunica pelo menos com uma outra estrutura, o texto (título, legenda ou artigo). (BARTHES, 2000).

Na próxima imagem divulgada na mídia e nos canais de comunicação do governo, o presidente comenta que se tratou com o medicamento. “Tomei a cloroquina e a azitromicina. O primeiro comprimido foi ministrado e confesso que consegui sentir uma melhora. Às 5h, tomei o segundo comprimido de cloroquina e estou perfeitamente bem”. (PORTAL CORREIOBRAZILIENSE, 2020).

Em relação ao texto-imagem, Santaella (1998, p. 54) faz menção à Barthes ao verificar a redundância, informatividade e complementaridade. Segundo a autora, as três são relevantes: quando a imagem apenas complementa o texto, é redundante; quando a imagem é superior ao texto, existe a informatividade; quando imagem e texto têm a mesma importância, são complementares. A complementaridade se faz presente, sobretudo, em casos que conteúdos de imagem e de palavra utilizam potenciais expressões nas mídias. Ainda há de se considerar a presença de legendas de imagens, no caso do jornalismo, ambos direcionam a leitura e interpretação em um único sentido, deixando com que o texto comente a imagem. Nesse caso a díade cede espaço à tríade: texto impresso, imagem ilustrativa e legenda.

O presidente Bolsonaro, em seu discurso “A reação foi quase imediata. Poucas horas depois, eu já tava me sentindo muito bem”. (PORTAL CORREIOBRAZILIENSE, 2020). A promessa de bem-estar, de cura, no discurso do garoto-propaganda, incentiva ao consumo. A embalagem do medicamento nas mãos de Bolsonaro, como quem oferece ajuda ou a solução dos problemas, assim como seu discurso, não geram dúvidas de que existe o aspecto persuasivo do discurso publicitário.



Figura 2: Presidente segura o comprimido de Cloroquina. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-capitao-cloroquina/>. Acesso em: 13/05/2021.

Na figura 2, o presidente segura o comprimido, não a embalagem, o que representa o consumo imediato. Também é possível perceber o olhar do presidente Bolsonaro direcionado ao medicamento, como quem olha com satisfação e admiração o medicamento, de quem espera um bom resultado ou o milagre da cura. Tal expressão é uma estratégia utilizada pelo garoto-propaganda, que aprecia o produto, discursa que o consome e o indica ao consumidor.

Em tom crítico e de inconformismo, a matéria de capa da Revista Istoé escreveu “Em outras partes do mundo, ele já poderia estar sendo acusado de charlatanismo por incentivar o uso de substâncias farmacêuticas sem ser médico e afrontando um protocolo técnico de maneira despótica.” (PORTAL ISTOÉ, 2020).

Ainda para Barthes, a fotografia de imprensa é uma mensagem. Ou seja, produzida e publicada intencionalmente por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor, que poderia ser a redação do jornal e o público que lê o jornal.

Considerações Finais

Atualmente o mercado farmacêutico brasileiro está entre os seis mais poderosos do mundo. Os laboratórios investem mais em *marketing* e publicidade do que na saúde das pessoas; medicamento e saúde estão submetidos às lógicas comerciais. O medicamento faz parte do consumo simbólico, ou seja, enquanto produto representa o alívio à dor de cabeça, à cura da gripe, à cura da depressão, à cura do COVID-19. A publicidade legitimou esse poder, prometendo milagres de cura e utilizando garotos-propaganda com promessas milagrosas. Conclui-se que, mesmo com a existência de Resoluções, controle e fiscalização da ANVISA e do CONAR, as mensagens publicitárias de medicamentos continuam existindo. A vinculação de um medicamento de tarja vermelha, vendido sob prescrição médica, impossibilitado pela ANVISA em ter publicidade divulgada nos meios de comunicação, quando feita por uma autoridade, como Bolsonaro, é permitida. Propaganda enganosa é ilegal, mas quando feita pelo presidente do Brasil não tem

punição. Foram seis meses de divulgação diária em todos os meios de comunicação, com testemunhais e promessas de curas. Uma propaganda massiva, sem qualquer restrição ou impedimento. O discurso acima do bem e do mal, do “Garoto Cloroquina” foi, sem dúvida, o maior caso de divulgação da indústria farmacêutica na mídia.

Seguimos em meio à pandemia. Medicamentos são consumidos de maneira indiscriminada e novas estratégias de *marketing* e publicidade são utilizadas pela indústria farmacêutica. Por fim, o trabalho revela que a proposta da publicidade de medicamentos no Brasil é a de conquistar consumidores. Esse projeto de pesquisa segue no sentido de escutar as diferentes vozes da população (pesquisas de recepção), vítimas ou não de COVID-19, mas certamente expostas aos discursos publicitários midiáticos.

Referências

- AGUIAR, V.T. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.
- BARTHES, R. **A mensagem fotográfica**. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BARTHES, R. **A Câmara clara**. São Paulo: Saraiva, 2012.
- JORDÃO, F.; GOTLIB, J. **Bolsonaro diz estar bem e que foi tratado para covid-19 com cloroquina: “Reação quase imediata”**. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/07/07/interna_politica,870076/bolsonaro-diz-estar-bem-e-que-foi-tratado-para-covid-19-com-cloroquina.shtml. Acesso em: 11 de setembro de 2020.
- JESUS, P. R. C. **Slogans na propaganda de medicamentos. Um estudo transdisciplinar: Comunicação, Saúde e Semiótica**. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2008.
- KEDOUK, M. **Tarja Preta**. São Paulo: Abril, 2016.
- LEFEVRE, F. **O medicamento como mercadoria simbólica**. São Paulo: Cortez, 1991.
- MATOS, J.; LEONARDI, E. **As tendências para as farmácias em 2020**. Disponível em: <https://www.ictq.com.br/varejo-farmaceutico/1079-as-tendencias-para-as-farmacias-em-2020>. Acesso em 22 de setembro de 2020.
- MELO, José Romério Rabelo; DUARTE, Elisabeth Carmen; MORAES, Marcelo Vogler; FLECK, Karen; ARRAIS, Paulo Sérgio Dourado. **Automedicação e uso indiscriminado de medicamentos durante a pandemia da COVID-19**. Disponível em: <http://cadernos.ensp.fiocruz.br/csp/artigo/1350/automedicao-e-uso-indiscriminado-de-medicamentos-durante-a-pandemia-da-covid-19>. Acesso em: 11 de junho de 2021.
- NOBLAT, R. **Depois da pílula do câncer e da cloroquina, o próximo passo de Bolsonaro**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/noblat/depois-da-pilula-do-cancer-e-da-cloroquina-o-proximo-passo-de-bolsonaro/>. Acesso em 23 de agosto de 2020.
- O CAPITÃO CLOROQUINA**. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-capitao-cloroquina/>. Acesso em 15 de julho de 2020.
- PEREZ, C. **Mascotes: semiótica da vida imagética**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- PINHEIRO, L.; MOREIRA, A. **OMS declara pandemia de coronavírus**. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/bemestar/coronavirus/noticia/2020/03/11/oms-declara-pandemia-de-coronavirus.ghtml>. Acesso em 22 de julho de 2020.
- SANTAELLA, L.; NOTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ELEMENTOS NÃO-VERBAIS NA ARGUMENTAÇÃO SONORA PRODUZIDA COMO FERRAMENTA EDUCATIVA

PROFA. DRA. LUCIANI VIEIRA GOMES ALVARELI¹ (UNIFATEA / FATEC CRUZEIRO)

PROFA. DRA. NEIDE APARECIDA ARRUDA DE OLIVEIRA² (UNIFATEA)

PROF. ME. JEFFERSON JOSÉ RIBEIRO DE MOURA³ (UNIFATEA / UNITAU)

Introdução

No discurso sonoro, os elementos não-verbais que participam da enunciação têm um importante caráter argumentativo na interação entre os coenunciadores presentes, no qual o locutor busca um diálogo virtual com o ouvinte. Sua linguagem atua diretamente na imaginação, realizando um diálogo tecnicamente cego (MCLEISH, 2001, p.15), mas carregado de informações sonoras que permitem compreender o enunciado.

Essa imagem que se constrói a partir de sons, de elementos acústicos, adquire uma especificidade que a distingue da imagem estruturada por elementos visuais em diversas técnicas. A “imagem sonora” surge na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo receptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição. (SILVA, 1999, p.78).

Entender e saber interpretar a participação argumentativa dos elementos não-verbais utilizados no processo da enunciação sonora permite uma melhor utilização deste suporte, seja na produção ou análise de enunciados. Estudar e ponderar sobre esses elementos e como estabelecem a ponte interativa entre aquele que produz o enunciado e o interlocutor que ouve e reage à enunciação, permitirá esta competência. E a base deste conhecimento vem do rádio, veículo essencialmente sonoro, que produz com eficiência a quase cem anos conteúdos informativos, educativos e de entretenimento.

O rádio envolve o ouvinte, fazendo-o participar por meio da criação de um “diálogo mental” com o emissor. Ao mesmo tempo, desperta a imaginação através da emocionalidade das palavras e dos recursos de sonoplastia, permitindo que as mensagens tenham nuances individuais, de acordo com as expectativas de cada um. (ORTRIWANO, 1985, p.80).

Sua utilização como meio de comunicação com objetivos educacionais não é nova nem original. Roquette Pinto, em 1923, definia como cultural e educacional o objetivo da então recém-criada Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Já a partir dos anos 1960 projetos

1 Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Professora no Programa de Estudos Pós-Graduados - Mestrado em Design, Inovação e Tecnologia - PPG-DTI do Centro Universitário Teresa D'Ávila – UNIFATEA, Lorena – SP. É professora do Curso de Graduação em Letras do UNIFATEA. Coordenadora de Projetos e Trabalhos de Graduação do Curso de Gestão Empresarial e Professora Associada de Língua Inglesa do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - FATEC Cruzeiro - SP. < luciani.alvareli@gmail.com >

2 Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, pela PUC-SP e Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté – UNITAU. Coordenadora do curso de Letras e dos cursos de pós-graduação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Educomunicação do Centro Universitário Teresa D'Ávila - UNIFATEA, Lorena - SP. Professora efetiva da rede de ensino público do estado de São Paulo de Português e da Escola Técnica Carlos Padre Leôncio – ETEC-Lorena e de escola particular Rede Vesper de Ensino. Presidente da Academia de Letras de Lorena – SP. < mnoliveira9@gmail.com >

3 Bacharel em Rádio e TV e Publicidade e Propaganda pela Universidade de São Paulo. Especialista em Comunicação Social e Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté. Docente no Centro Universitário Teresa D'Ávila – UNIFATEA e Universidade de Taubaté – UNITAU. < jefformmoura@gmail.com >

lançaram mão do potencial do rádio hertziano para a educação (ASSUMPÇÃO, 1999, p.33-43) como: as Comunidades de Educação de Base, em 1961; o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, criado em 1969; a Fundação Padre Anchieta, iniciada em São Paulo em 1967; a Fundação Educacional Padre Landell de Moura, instituída no Rio Grande do Sul em 1967; o Projeto Minerva, desenvolvido pelo Governo Federal em 1970; o Projeto Samaúma, fundado em 1972 no Amazonas; e o Centro Brasileiro de Radiodifusão Roquette Pinto, criado em 1982 no Rio de Janeiro. Todos esses projetos realizaram atos educativos utilizando a mídia sonora, quer através de emissoras educativas, quer por meio de horários cedidos por emissoras comerciais.

Hoje, temos a produção de podcasts educativos, utilizados como estratégias em aulas EAD ou em projetos de massa com esse mesmo caráter.

Entretanto, sua produção costuma oscilar entre o improviso, baseado apenas na capacidade comunicativa do professor locutor, e o formalismo, no qual apenas se lê o texto escrito, deixando de lado as especificidades do discurso sonoro produzido. A preocupação estende-se muito mais aos softwares de captação e edição e às plataformas de exibição do que à linguagem, que a priori é o que estabelecerá a interlocução eficiente entre professor e aluno.

A interpretação da voz qualifica e identifica o personagem e a mensagem. O eco pode dar ideia de amplidão, de grandes espaços. A distância do microfone, os planos de locução, dispõem os personagens em relação a ação. Considera-se a ação principal a que ocorre em primeiro plano, ou seja, mais próximo ao microfone. Gravando em estéreo consegue-se dar direção ao som. O trem passa, o homem caminha, o tiro atinge seu alvo. O som de fundo, o background, preenche os espaços vazios, dá corpo ao diálogo, e base às ações. O BG é a música “por trás” da locução, o efeito sonoro “por trás” da ação. Transforma deserto em metrópoles. A trilha sonora adequada dá ritmo à locução, e apoio a mensagem. Uma fusão entre sons pressupõe uma passagem leve entre ações ou mensagens próximas. O corte pede uma ruptura, o começo de algo novo, uma atenção nova para um assunto importante. A pausa é um elemento importante na linguagem do som. O silêncio quando bem empregado pode propor uma reflexão ou criar expectativa.

[...]

Palavras, músicas, efeitos sonoros são a matéria prima do texto para áudio. Porém soam vazios e desinteressantes se não carregam consigo informações relevantes para o ouvinte. (MOURA, 2016, p.2-3).

Não basta abrir o microfone e falar. Sozinhos, qualidade de equipamento e timbre vocal não são garantia de um discurso sonoro eficiente e interativo.

Discurso Sonoro

Ter talento e criatividade para produzir um enunciado sonoro vai muito além de escrever um texto para ser lido ou performar esta leitura. Para que o discurso seja aceito pelo interlocutor, é preciso que ele o interprete como uma conversa, ou seja, que ele pareça falado. Além disso, não basta escrevê-lo apenas: é necessário, ainda, que ele seja lido de modo que o interlocutor o interprete como uma enunciação oral verdadeira, e não tal qual a leitura de um enunciado escrito.

Assim, na criação do discurso sonoro, devem ser levadas em conta, além do universo cognitivo, as competências linguísticas, genéricas e enciclopédicas formais do interlocutor e suas referências sonoras - tanto no sentido de identificar sons, como formas coloquiais de diálogo. O tom de voz, a interpretação, o efeito sonoro (ou acústico) e a

música de fundo podem criar, quando não considerados com atenção todo um repertório contextual, uma relação antagônica entre o locutor e o ouvinte e gerar um mal entendido na comunicação. Esses elementos não verbais participam de modo determinante na interação entre os interlocutores. O enunciado sonoro não é apenas a leitura de um texto escrito no qual se agregam quando necessários outros elementos sonoros: ele representa um tipo de discurso específico e, enquanto tal, é uma estrutura social que estabelece já no seu princípio um relacionamento de interlocução. Em outras palavras, “O modo de transporte de recepção do enunciado condiciona a própria constituição do texto, modela o gênero de discurso.” (MAINGUENEAU, 2001, p.72). O que se afirma é a intenção do autor em utilizar elementos sonoros no enunciado, pensar elementos verbais (as palavras) e não verbais (voz, música, efeitos sonoros e acústicos) como um texto único.

Enunciação e Enunciado

A comunicação é um ato social e, como tal, representa um contexto através de referências comuns aos interlocutores. O discurso de quem fala representa uma posição socialmente definida, amparada pela referência da voz do outro presente no processo de comunicação. Já o discurso daquele que ouve define uma significação àquele recebido de acordo com marcas de sua própria posição social e da referência do outro.

]Os outros, para os quais meu pensamento se torna, pela primeira vez, um pensamento real (e com isso, real para mim), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação verbal. Logo de início, o locutor espera deles uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. Todo enunciado se elabora como que para ir de encontro dessa resposta. (BAKHTIN, 1992, p. 320).

A compreensão que permite a interlocução entre os falantes dá-se pelo processo de decodificação no qual o signo (discurso) é compreendido. A palavra, enquanto sinal isolado, descontextualizado e sem intenção para com o interlocutor, é como um tecido morto, inerte e afastado da dinâmica social.

A ausência de um interlocutor real, face a face, não inviabiliza o processo de interação pela linguagem, uma vez que a atividade verbal não está restrita ao diálogo. Toda enunciação produzida por um locutor pressupõe um interlocutor para recebê-la e, ao compreendê-la, produzir sua própria enunciação em forma de resposta, estabelecendo uma ação comunicativa entre coenunciadores.

O conhecimento pelo locutor das competências linguísticas, genéricas e enciclopédicas do ouvinte real permite-lhe “falar” a um interlocutor ideal - representante do primeiro.

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato, marcada por uma interatividade constitutiva (fala-se também dialogismo). É uma troca, explícita ou implícita, com outros enunciadores, virtuais ou reais, e supõe sempre a presença de uma outra instância de enunciação à qual se dirige o enunciatador e com relação a qual constrói seu próprio discurso. (MAINGUENEAU, 2001, p.54).

A interação através da linguagem, enquanto ato social, pressupõe um destinatário definido que compreenda determinado gênero de discurso pelo qual se quer atingir determinado objetivo, estabelecer determinadas relações, provocar determinadas reações e estimular determinados comportamentos. O locutor atua sobre seu interlocutor

tentando dirigir sua réplica e orientar suas conclusões, buscando manter o controle da argumentação do seu enunciado. Por outro lado, este aceita ou não os pressupostos elencados e por sua vez busca atuar sobre aquele a favor de suas próprias colocações.

De acordo com Koch (1998, p.14), “[...] a par daquilo que efetivamente é dito, há o modo como o que se diz é dito: a enunciação deixa no enunciado marcas que indicam (‘mostram’) a que título o enunciado é proferido.” Essas representam estratégias (conscientes ou não) do locutor em estabelecer uma relação (definida pelo tipo de marca) com o interlocutor para a construção de um sentido, já que “a maioria dos enunciados possui marcas que os ancoram diretamente no sistema de enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p.25), e apresentam-se como operadores argumentativos, marcadores de pressuposição, indicadores modais, atitudinais, tempos verbais e índices de polifonia. Para que o interlocutor possa construir o sentido a partir da argumentação do locutor, essas marcas devem ser comuns e integrarem um mesmo universo cognitivo e referencial, a fim de que exista uma cumplicidade entre autor e leitor.

Pela definição genérica de Bakhtin (1992, p.281), o discurso oral no sentido da conversação é normalmente um gênero primário. O discurso escrito enquanto enunciado, por sua vez, é organizado, contínuo, com ideias completas e mais elaboradas, e com o predomínio de frases complexas e coordenadas.

Mas, quando se criam textos que deverão ser lidos, esses são produzidos de maneira planejada, com ideias completas e consecutivas, enquanto os enunciados parecem justamente o contrário. Assim, esse discurso escrito elaborado dentro do gênero secundário “finge” ser um discurso primário.

Do ponto de vista dos usos cotidianos da língua, constatamos que a oralidade e a escrita não são responsáveis por domínios estanques e dicotômicos. Há práticas sociais mediadas preferencialmente pela escrita e outras pela tradição oral. (...) Oralidade e escrita são duas práticas sociais e não duas propriedades de sociedades diversas. (MARCUSCHI, 2001, p.36-37).

Quando se fala de discurso oral produzido não se pode esquecer a importância do locutor em conhecer a linguagem do veículo e sua participação argumentativa na interação com o interlocutor. Além do texto enquanto enunciado escrito, há também os elementos não verbais que compõem o discurso de modo eficiente e interativo: o tom de voz - que dá vida às palavras- , a música de fundo para leitura (e que cria um clima favorável), os efeitos sonoros e acústicos que introduzem outros aspectos à mensagem. O texto que gera um discurso sonoro completo é muito mais do que palavras escritas pelo redator, às quais posteriormente o sonoplasta agrega sons e o locutor empresta a voz.

O que chamamos “texto” não é, então, um conteúdo a ser transmitido por esse ou aquele veículo, pois o texto é inseparável de seu modo de existência material: modo de suporte/transporte e de estocagem, logo, de memorização. (MAINGUENEAU, 2001, p.68).

O texto sonoro não é um elemento isolado ao qual se agregam outros sons como músicas ou efeitos sonoros. Na enunciação, as palavras ganham ritmo, sonoridade e tamanho, adequando-se a um interlocutor ideal e carregando as intenções que se pretendem transmitir àqueles que são reais. A intenção é que o ouvinte aceite a enunciação

como um diálogo e que ele tenha credibilidade como tal. Apesar da falta de contato visual entre os falantes, o locutor pressupõe uma atitude responsiva ativa por parte do ouvinte, através do interlocutor ideal.

Podemos dizer que, na enunciação sonora produzida, elementos não verbais comportam-se como marcadores conversacionais no sentido da compreensão de que “[...] toda língua possui, em sua Gramática, mecanismos que permitem indicar a orientação argumentativa dos enunciados: a argumentatividade, diz Ducrot, está inscrita na própria língua.” (KOCH, 1998, p.29).

A comunicação não é, com efeito um processo linear: inicialmente, uma necessidade de se exprimir por parte do enunciator; a seguir, a concepção de um sentido; depois a escolha de um suporte e de um gênero; posteriormente a redação; a seguir, a busca de um modo de difusão; finalmente, o hipotético encontro com um destinatário. Na realidade, é necessário partir de um dispositivo comunicacional que integre logo de saída o mídiun. O modo de transporte e de recepção do enunciado condiciona a própria constituição do texto, modela o gênero de discurso. (MAIGUENEAU, 2001, p.72).

Nesse sentido, o suporte sonoro não é apenas um transporte da enunciação; suas características determinam o discurso cujo texto escrito se confunde com elementos não verbais, produzindo algo expandido - um texto além do texto. Além disso, significa utilizar, como código, elementos verbais (palavras) e não verbais (sons) em uma ideia única de texto. Daí a proposta de se relacionar elementos não-verbais do rádio com expressões verbais escritas.

Elementos Não-Verbais

No discurso sonoro, os elementos não verbais têm uma inegável participação na argumentação que permite uma compreensão responsiva por parte do interlocutor: o tom de voz grave e autoritário do pastor “mostra” ao fiel antes do final da enunciação a intenção de expurgar o pecado e submeter o demônio; a música triste que antecede a leitura do locutor “prepara” o ouvinte para o clima da enunciação; O eco acrescentado à voz do locutor durante a leitura de uma oração introduz um cenário amplo que, combinado com badaladas espaçadas de um sino e uma interpretação serena, conduz o ouvinte a um templo e enche seu coração de paz. Esses subsidios dotam os enunciados de força e orientação argumentativa e sua captação na interação locutor/ouvinte permite ao discurso produzido uma enunciação mais eficiente.

Na medida em que a palavra é usada pela voz, atual e presente, ela se torna, por ser falada dentro de uma situação e porque articula o envolvimento da voz nessa situação, instituidora de situações. (NUNES, 1993, p.102).

O texto escrito apresenta marcadores que representam estratégias (conscientes ou não) do locutor em estabelecer uma relação de interatividade com o interlocutor. Partindo da ideia na qual o “texto sonoro” na sua criação compõe-se de elementos verbais e não verbais com funções claramente argumentativas, estabeleceu-se um paralelo entre a função argumentativa das expressões verbais no texto escrito e a força argumentativa dos elementos não-verbais presentes no

discurso radiofônico produzido. Analisou-se esses últimos usando a classificação apresentada por Koch (1998, p. 29) do comportamento semelhante dos elementos verbais e não verbais para marcas gramaticais que orientam a argumentação dos enunciados, como operadores argumentativos, marcadores de pressuposição, índices de modalidade, indicadores atitudinais e índices de polifonia.

A presença de operadores argumentativos em um texto cria coerência e apresenta pistas para a construção do sentido pelo leitor, mostrando a força argumentativa dos enunciados e a direção para a qual apontam. De modo semelhante, um acorde de revelação estabelece uma conclusão ao enunciado que representa uma música de tensão que vem em uma crescente; uma música sensual soma argumentos de sedução no enunciado interpretado por uma voz fluida; e a variação de voz estabelece uma relação de comparação entre trechos do mesmo enunciado.

Os marcadores de pressuposição são conteúdos semânticos adicionais que acrescentam elementos (explícitos ou não) ao texto, permitindo uma antecipação do leitor aos argumentos do texto: o eco aplicado ao som de passos pode dar ideia de amplitude e de grandes espaços, antecipando o cenário da enunciação antes da palavra; a voz mais clássica, encorpada e grave incorpora credibilidade ao tipo de enunciação antes mesmo de sua complementação; a distância do microfone e os planos de locução que dispõem os personagens em relação à ação podem indicar sua posição hierárquica ou relação direta ou indireta com a ação; uma fusão entre sons pode prenunciar uma passagem leve entre ações ou mensagens próximas, o corte pode ser entendido como uma ruptura e a pausa pode ser interpretada tal qual uma reflexão.

Os indicadores modais - ou índices de modalidade - apresentam na construção do sentido do enunciado a intenção do dito pelo modo que se diz. Ou seja, a representação, o tipo e a frequência vocal podem indicar em uma enunciação uma determinação, um pedido ou um comentário; por exemplo, a voz áspera e grave interpretada com firmeza pressupõe autoridade e indica ordem na leitura de um texto imperativo.

O índice de avaliação e as expressões atitudinais são indicadores que, de modo subjetivo, pressupõem estados psicológicos ou delimitam domínios reforçando o papel de cada sujeito no texto (KOCH, 1998, p.50): a trilha sonora “representa” o personagem, seu estado de espírito momentâneo ou perfil psicológico; a ênfase de elocução em determinados verbos de ação ou adjetivos, exprime um valor à ação ou uma avaliação ao fato ou pessoa; determinadas músicas, em conjunto com determinado ritmo de leitura e tipo de voz, podem determinar uma avaliação negativa ou positiva.

Já o índice de polifonia são as vozes que se encontram no texto além da do autor, podendo denotar concordância ou discordância e serem explícitas ou implícitas. Alguns marcadores argumentativos podem indicar a presença de outra voz, bem como a ironia também pode introduzir pontos de vista discordantes do enunciado verbal. Semelhante aos elementos verbais, a voz que se parece com outra (imitada ou não), apresenta aspectos polifônicos juntamente com o texto lido e, dependendo da interpretação, possibilitam denotar concordância ou discordância através da sátira, da ironia ou da homenagem.

Assim como a palavra escrita, músicas, efeitos sonoros, silêncio e ruídos são incorporados em uma sintaxe singular ao próprio rádio, adquirindo nova especificidade,

ou seja, estes elementos perdem sua unanimidade conceitual à medida que são combinados entre si a fim de compor uma obra essencialmente sonora com o “poder” de sugerir imagens auditivas ao imaginário do ouvinte. (SILVA, 1999, p.71).

A música, por exemplo, remete o interlocutor a um filme, e conseqüentemente a sua temática, traz consigo outras vozes para a enunciação.

Considerações Finais

A ideia apresentada no trabalho parte do princípio da especificidade do discurso sonoro, do pensar através de ideias e das combinações de elementos do universo do som como força argumentativa na interação. O áudio enquanto suporte da enunciação não é um mero veículo que transporta enunciados escritos que são oralizados. O pensamento sonoro elaborado é mediado pela técnica, pela tecnologia e por elementos que não se podem capturar com símbolos textuais.

Hoje, estamos cada vez mais conscientes de que o mídiu não é um simples “meio” de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer. O mídiu não é um simples “meio”, um instrumento para transportar uma mensagem estável: uma mudança importante do mídiu modifica o conjunto de um gênero de discurso. (MAINGUENEAU, 2001, p. 71,72).

Conhecer, saber manipular e entender o modo de expressão por meio do som enquanto estratégia de comunicação cria uma competência importante no sentido de utilizá-lo com eficiência na produção de enunciados que são esperados pelos interlocutores envolvidos na comunicação sonora. A possibilidade de acompanhar o ouvinte no trabalho, nos deslocamentos e no lazer estabelece um enorme potencial. A maleabilidade técnica, o desenvolvimento tecnológico, o baixo custo de produção e transmissão, e o dinamismo e a informalidade da linguagem falada tornam o enunciado sonoro produzido viável para inúmeros tipos de discursos.

Propor sua utilização e estabelecer competências para utilizá-lo foi o *leit motiv* deste trabalho. Através da decupagem da enunciação sonora, expondo os elementos não-verbais que estabelecem a relação de interação com o ouvinte, procurou-se apresentar a participação da palavra falada, com suas nuances de tipos, tons e interpretação no discurso além da música, dos efeitos sonoros e da acústica que apresentam textos tão claros e interativos como aqueles mediados pela palavra escrita.

A análise de textos a partir da sua expressão sonora, buscando a participação de mecanismos de argumentação na relação entre elementos não verbais com o sentido e a intenção do enunciado, serviu para esclarecer a proposição de que o texto se estende para além dos dados verbais. As possibilidades de análise apresentadas não são únicas nem estanques, haja vista que a dinâmica da enunciação sonora permite inúmeras variações, combinações e intenções pelo uso dos elementos não verbais que compõem os enunciados e das relações de interação estabelecidas.

A análise dos mecanismos promotores da orientação argumentativa dos enunciados permite que se constitua - com mais eficiência - uma competência para utilizar o som, seja através da produção de *podcasts* ou outros veículos, em projetos de EAD ou educação não formal.

Há que se conhecer a diversidade de modos de usar, seja para promover melhorias, seja para propor novas formas de empregabilidade. O poder da linguagem enquanto ato social de mudança e desenvolvimento está na competência de saber utilizá-la sob os mais diferentes meios.

A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos. A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. Co-criatividade do compreendente. (BAKHTIN, 1992, p.382).

Portanto, é preciso investir em profissionais capacitados tanto na área da linguagem sonora quanto na área pedagógica, criando uma interação positiva e equilibrada entre quem desempenha a atividade radiofônica/sonora (locução, sonoplastia, redação, transmissão) e quem desempenha a função de educador.

Referências

- ASSUMPÇÃO, Zeneida Alves de. **Radioescola: uma proposta para o ensino de primeiro grau**. São Paulo, Annablume, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para escrita**. São Paulo: Cortez, 2001.
- MCLEISH, Robert. **Produção de rádio**. São Paulo: Summus, 2001.
- MOURA, Jefferson José Ribeiro de. **Roteirização para rádio e internet**. Lorena – SP, 2016. (Apostila). Especialização em docência no ensino superior: educomunicação.
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio**. São Paulo: Annablume, 1993.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1985.
- SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada**. São Paulo, Annablume, 1999.

O ESPECTADOR CÚMPLICE: SER NA ARTE/ SER EM SOCIEDADE

MARIA ISABEL XAVIER DE ARRUDA¹

MESTRANDA EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA PELA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Introdução

Por muito tempo pensou-se que o espectador ao observar uma obra de arte estaria somente contemplando o objeto artístico e que esta seria sua única função: consumir passivamente o que o artista produziu, mas conforme a história da arte desenvolveu-se o espectador ganhou um papel muito mais significativo. Além de participar ativamente da obra de arte entendeu-se que observar também é agir. É através deste pensamento que chegamos à cumplicidade do espectador perante obras de arte que possuem um caráter político. Pensar essa correspondência entre observar e agir na arte pode ser transposto facilmente para as tomadas de decisões e ações no mundo. Quando se é na Arte, se é em sociedade.

As relações entre o mundo interior e exterior são constantes e ao observarmos/agirmos somos capazes de construirmos novas relações, reorganizações e comparações, e inseridos diretamente em um sistema que antes era ignorado ou desconhecido pelo espectador. Devido ao teor político das obras que serão citadas, a cumplicidade do espectador é inevitável porque elas representam questões sociais que dificilmente podem ser negadas, porém como veremos, podem ser relativizadas ou ignoradas pelo comportamento que Sloterdijk chama de razão cínica, ou seja, aquele que vê e ignora a mudança ocorrida internamente perante o que foi visto, como se fingisse não ter sido tocado por aquilo que viu, que no caso seria a nova narrativa apresentada pela obra de arte. Mas geralmente, não é esse o caminho do espectador cúmplice, o choque tomado pela observação da obra o faz sentir-se culpado, incomodado e reflexivo. Algo foi visto/vivido e dificilmente terá volta, os mundos foram compartilhados em um nível sensível, e ninguém sai igual frente à comunicação de uma obra de arte.

Levantar quais relações são possíveis através desse choque com obra de arte é de interesse para pensarmos como podemos mudar nossas ações sociais concretas. A obra de arte ao tocar e compartilhar mundos diferentes comunica novas possibilidades do Ser e do sentir. A modificação pode ocorrer num nível sutil e será sentida, basta que olhemos através de suas rasgaduras (ou fissuras), ou seja, um lugar outro, um espaço entre o que vemos e o que sabemos, nem tão razão nem tão subjetivo e estar abertos para o que Rancière chama de “partilha do sensível”.

Relacionando conceitos do filósofo Jacques Rancière e Didi-Huberman, somos capazes de pensar nas rasgaduras presentes nas obras de arte e em como elas podem mudar mundos. O espectador cúmplice será esse agente, essa ponte entre dois mundos e a peça chave para sua mudança.

¹ Licenciada em Artes Visuais pela FMU, possui pós-graduação em Pintura Contemporânea pela Belas Artes de São Paulo e especialização em Arteterapia. maryxisabel@gmail.com

Ser na arte/ Ser em sociedade

Em “O espectador emancipado” Jacques Rancière (2008) traça o caminho para pensarmos nossa relação com obras de arte, sobretudo as de caráter político. O autor inicia com um breve relato sobre como se deu a transformação do espectador ao assistir um teatro de maneira passiva para um olhar mais ativo, denunciando inclusive, através de Guy Debord (1992) os problemas da sociedade do espetáculo. Para Debord, o espetáculo seria o reino da visão e da exterioridade, denunciando a contemplação da aparência daquilo que é visto, ou seja, somente sua superfície. O problema é que essa contemplação voltaria para o espectador como a sua própria essência esvaziada, sem uma reflexão crítica.

Mas para Rancière devemos pensar no espectador sob outro prisma. Por que sempre associamos olhar com passividade? Ou diferenciamos aparência de realidade? Como se fosse uma desqualificação do espectador, enquanto ele só vê, o artista trabalha/prodiz, dividindo assim em dois grupos, os que têm a capacidade de produzir e os que não a tem. Para o filósofo, a emancipação do espectador se dá através de uma nova maneira de entender o olhar. Olhar seria agir. O espectador age a partir do momento em que ele compara, seleciona, interpreta e reorganiza o que ele está observando, compondo assim seu próprio repertório para ser capaz de compreender ou sentir algo em relação ao objeto artístico. Uma obra de arte, seja qual for, não é uma simples transmissão de saber entre artista e o espectador, é uma terceira instância que emerge na relação.

Dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos. (RANCIÈRE, 2008, p. 28)

Posteriormente, através da análise crítica, Rancière nos fala sobre como observar (ou seja, agir) diante de imagens artísticas com caráter político. Para ele, ao observarmos tais obras e fazermos associações devemos produzir dois efeitos em nós mesmos: a tomada de consciência da nossa inserção na questão principal da imagem e um sentimento de cumplicidade, de culpa, por fazer parte de tal sistema.

Tratemos aqui de alguns exemplos de obras capazes de evidenciar esses efeitos a partir de questões sociais distintas e colocar o espectador como chamamos, na posição de cúmplice. É de interesse esclarecer que neste primeiro momento não faremos distinção entre uma obra de arte fotográfica de uma pintura, suspenderemos por enquanto suas diferenças e tratemos ambas as formas de expressão simplesmente como imagens que serão consumidas pelos espectadores.

A primeira seria uma performance da artista cubana Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*. Essa obra foi criada depois do estupro e morte, dentro do campus de sua faculdade, de uma estudante de enfermagem na Universidade de Iowa, a jovem Sara Ann Otten, por outro estudante em março de 1973. E apesar dos registros fotográficos a obra em si consistia em uma ação: a artista convidou alguns colegas para irem ao seu apartamento, deixou a porta propositalmente aberta e ela estava seminua, amarrada e deitada sob uma mesa com sangue em seu corpo, da mesma maneira que a mídia havia divulgado como a jovem assassinada havia sido encontrada. A artista permaneceu na posição durante uma

hora. Ela produziu posteriormente mais duas obras inspiradas no crime, uma delas consistia em ficar deitada seminua em locais variados, coberta de sangue nos perímetros da Universidade. Todas as performances foram registradas com fotografias.

Outro exemplo interessante que coloca o espectador nessa posição de cumplicidade é a obra do brasileiro Cildo Meireles, *Sermão da Montanha-Fiat Lux* de 1979, ano em que estávamos em uma ditadura militar onde a vigilância era uma questão muito forte e a insegurança comandava a vida dos brasileiros. Essa obra é feita por um grande bloco composto de 126 mil caixas de fósforo de uma marca que tinha como logotipo um olho. Este bloco ficava cercado por atores disfarçados de segurança que tinham atitudes intimidadoras. O piso do local era forrado com lixas e um sistema de som ampliava o volume dos passos que os espectadores davam. Além disso, a sala era toda cercada por espelhos. Toda a situação levava a uma tensão. A quantidade de caixas de fósforo foi calculada para ser capaz de explodir toda a galeria caso entrasse em combustão e toda a vigilância deixava os espectadores ainda mais apreensivos.

A obra da artista brasileira Rosana Paulino, discute em suas obras sobre o racismo, gênero e escravidão de maneira poética como na obra *Atlântico Vermelho*, de 2016, onde temos fotografias de escravos e de azulejarias portuguesas, impressas em tecido, com linhas vermelhas perpassando as imagens e as costurando entre si, remetendo a toda história de escravidão e ao passado do Brasil colônia.

Essa pequena amostragem de obras já é capaz de traçar os caminhos por onde anda o espectador cúmplice; caminhos aos quais ele deveria passar e não sair ileso e sim, pensar e refletir: qual o meu posicionamento sobre esse assunto? Como essas questões ligam-se a mim e a sociedade que estou inserido?

Rancière nos alerta que somente conhecer tais situações representadas não necessariamente desencadeará um desejo de mudá-las, mas que o objetivo de artistas críticos é causar um choque que será capaz de revelar o segredo oculto na obra e conseqüentemente, na sociedade. O crítico de arte, Hal Foster(1996), citando Peter Sloterdijk (1987), coloca que há um jogo duplo que pode acontecer a partir do que ele chama de razão cínica, que consistiria em uma falsa consciência esclarecida. O cínico saberia que suas crenças são falsas, mas as conservaria como uma autoproteção frente às imagens contraditórias que lhe são apresentadas, ele é capaz de reconhecer a realidade, mas a ignora, este espectador cínico estaria reflexivamente adormecido e dificilmente completaria seu caminho de transformação. Contudo, jamais seria capaz de isentar-se de sua cumplicidade. E o caminho do espectador cúmplice rumo a este choque se dá pelo olhar. Se ele não observar essas imagens/ performances ele não sentiria a culpa, agindo segundo Sloterdijk, cinicamente. Mas há a possibilidade desta imagem ser vista através de sua rasgadura, conceito tomado de Didi-Huberman (1990), e isso faria com que esse jogo duplo entre a lógica e a imagem em si, fosse capaz de trazer algo novo.

Uma obra de arte é considerada política porque ridiculariza, questiona, enfrenta ícones ou porque acontece fora de locais tradicionais. Como é o caso da obra *Rape Scene* de Ana Mendieta ou as *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio, que foram produzidas também no contexto da ditadura em 1970. Essa obra foi uma ação ao qual o artista jogou 14 trouxas com carne, ossos e sangue em um rio localizado em Belo Horizonte e pela

cidade do Rio de Janeiro, tudo foi documentado e causou um grande alvoroço na mídia que não sabia de uma ação artística. Com essas obras em jogo, podemos refletir sobre o questionamento de Rancière:

[...] que esperar da representação fotográfica nas paredes das galerias, das vítimas desta ou daquela iniciativa de extermínio étnico: revolta contra seus carrascos? Simpatia sem consequência pelos que sofrem? Cólera contra fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade de manifestação estética? Ou indignação contra seu olhar conivente, que naquelas populações só vê a situação degradante de vítimas? (2008, p.54)

O que esperar do espectador quando ele se depara com essas imagens?

Estes questionamentos são respondidos apontando-nos que a obra em si, através de sua fissura, apresenta a arte e a vida coletiva em uma mesma instância. A validade moral ou política aqui não seriam relevantes e sim as novas organizações e modos de ser a partir da imagem ou performance apresentada.

Assim, a visão entre a arte e a vida coletiva já não diz respeito a um único espectador em específico, mas a um público anônimo ligado por este fio condutor social representado. Por isso, as obras citadas e tantas outras são atemporais, sua experiência estética toca na política e acontece em um espaço-tempo neutralizado e acrescentaríamos aqui, constante, ou seja, não há passado-presente-futuro. “[...] a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político.” (RANCIÈRE, 2008 p. 65). Sabemos que esse espectador ao observar obras com teor político, não fará um movimento de ação-revolta-ação e sim que suas relações passarão de um mundo sensível para outro mundo sensível que definirá suas tolerâncias e sua culpabilidade e essa passagem não o isenta da sua cumplicidade, pois quer queira ou não, o espectador está inserido na sociedade ao qual a obra está se referindo.

Ao falarmos deste mundo social cabe ainda a reflexão sobre a não separação entre o mundo real e a obra de arte. O real para Rancière será sempre objeto de uma ficção do visível e do invisível, do dizível e do indizível. É a ficção dominante chamada de real e tais obras causam o choque no espectador porque apresentam uma nova ficção, que fratura as preconcepções e o insere diretamente em uma nova realidade. Acerca da temática do real, Hal Foster traz algumas considerações que podem enriquecer a reflexão sobre o caminho deste espectador. Através de suas análises e percorrendo o caminho histórico do pós-moderno para a arte contemporânea, Foster indica que o real é reprimido por um período pelo hiper-realismo e retorna rompendo a superfície aparente que essas obras apresentavam, sendo possível associarmos essa repressão, com a essência esvaziada que Debord critica. Para ele, o espectador deve olhar através dessa superfície de maneira crítica. Poderíamos considerar essas obras de arte políticas como apropriações de situações e da história; por isso, quando a arte da apropriação da história é apresentada, ela trabalha para revelar ilusões de representações que consideraríamos fundamentadas, concretas, mas podemos entendê-las através da fissura que elas apresentam, este lugar outro que as obras são capazes de criar. Foster traz também a questão do corpo, presente em todas as obras aqui citadas, seja o corpo em si ou sua representação imagética. Esse

corpo que aparece violado, com partes expostas ou resquícios de violência, tem como foco trazer à tona o trauma ao sujeito, expor suas feridas, conectando-se assim, ao conceito de choque que Rancière nos traz a respeito do objetivo das obras políticas.

Podemos alargar a potência das obras de arte políticas para além do choque causado no espectador ou da observação por sua rasgadura analisando sua ambiguidade. Quando os artistas produzem tais obras baseadas em uma narrativa histórica, não sabemos se ele está distorcendo ou afirmando uma maneira de olhar para esse real ficcional. Esse choque e essa polêmica de tais obras só é possível porque a imagem é capaz de suspender as diferenças entre o que acredito ser real e o real presente. Nas imagens de Ana Mendieta ou de Rosana Paulino por exemplo, vemos fotografias de um corpo real mas que não está mais fisicamente presente, já na obra de Cildo Meireles o que ameniza essa barreira entre o real e o ficcional é o espaço expositivo neutro diferente das Trouxas Ensanguentadas de Artur Barrio, onde a obra acontece no espaço público. De toda forma, segundo Rancière, “O que constitui a imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra” (2017 p. 200). Portanto, essa identificação se dá também pela semelhança entre o que eu sou e o que eu vejo, mesmo que ela represente algo que o espectador ainda não havia visto.

As questões sobre o visível e invisível, real e ficção e dizível e o indizível, o filósofo Merleau-Ponty (1964) é indispensável para pensarmos tais relações e mesmo com certas divergências, alguns apontamentos são pertinentes. Para ele, precisamos estar sempre redefinindo as visões mais fundadas para sermos capazes de entender a complexidade da humanidade- aquilo que sei talvez não seja exatamente o que creio ser. Para podermos falar o que não é real devemos saber o que é o falso, e só somos capazes de saber isso se tivermos a experiência com o real, com a verdade, essa experiência se daria através do olhar, a relação entre o que olhamos (no caso, as imagens feitas por artistas, que já passaram por um olhar a priori) e o nosso corpo, tornando o mundo então em algo que eu percebo através do olhar de um Outro. Por ser tão somente dentro do mundo físico que nos comunicamos, o espectador cúmplice quando olha (age sobre) essas imagens, ele está agora em contato com o mundo que o cerca, ele é testemunha desse mundo, independentemente de seu mundo interior já existente. E essas obras partem de um corpo privado, para um espaço público e retornam a um novo corpo privado. Segundo Rancière, a Arte nos oferece um testemunho direto de outro lugar, da visão, percepção e realidade de onde ela provém, ou seja, do artista. O verdadeiro/ real não seria o que vejo ou o que o outro vê mas uma terceira instância, a “unidade global do mundo sensível” (Merleau-Ponty 1964, pag.25). Um mundo sensível pode ser lido a partir do conceito de “partilha do sensível” de Rancière (2005). Trata-se de um sistema onde revela-se um comum partilhado. Uma imagem ou uma pintura não é somente o que se vê mas sim este lugar de partilha do sensível. Podemos considerar aqui, o choque ao qual o espectador é levado ao que Merleau-Ponty aponta como des-ilusão, sendo a perda de uma evidência por outra. Se arte e política são capazes de construir ficções, para qual mundo tais obras de arte querem abrir nossas percepções?

Arte política seria, portanto, uma relação e maneira de produção de ficções que contribuem para trilhar novos caminhos possíveis e só o fato de olharmos para essas obras,

somos cúmplices nesse sistema denunciado. Essas imagens seriam intolerantes somente se nossas vidas fossem separadas de nós mesmos ou se agíssemos cinicamente. Quando não conseguimos localizarmo-nos em determinado sistema é impossível observar (agir criticamente) frente a ele. Para Debord está aí o paradoxo do espetáculo, se toda imagem estaria passiva bastaria revirá-la para desencadear seu poder ativo. Podemos entender então que quando artistas como os citados, transformam questões tão violentas e políticas em Arte, são capazes de subverter seu sentido e de nos inserir no jogo de maneira ativa. Agora que você já sabe, o que fará quanto a isso que lhe está sendo apresentado? A partir do momento de seu contato com este mundo outro, você faz parte dele.

Pensar essas obras pelo seu caráter político e o espectador como cúmplice de algo, abre horizontes para o entendimento social da Arte. Ao categorizar as imagens da Arte, Rancière as divide em três, a imagem nua, a ostensiva e a que nos interessa, metamórfica. O trabalho da Arte seria rearranjar as imagens que nos circundam e promover sua desmistificação, alternando entre semelhança e dessemelhança e essa instabilidade da Arte está presente em todas as obras apresentadas, a dúvida do que se vê e a certeza do que é e a linha tênue entre o espectador ser parte ou não do que vê. Não há dúvidas de que todas as obras são um conjunto de narrativas sobre um mundo compartilhado. As imagens metamórficas deslocam as imagens do imaginário e mudam sua narrativa e para isso são sempre necessárias as operações e trocas de sentido entre espectador e o Outro. O conceito de rasgadura se liga aqui, pela fissura apontada por Rancière, que ao relacionarmos-nos com uma obra através de um lugar outro conseguimos ir além, conseguimos ir para além do que já sabemos da imagem apresentada tal qual e nos aproximarmos dela por suas vias abertas para termos o choque necessário para compreendê-la e compartilhá-la sensivelmente.

É por isso que essas imagens críticas se apresentam através dessa rasgadura, transformando a realidade ficcional em uma nova ficção artística e reapresentá-la à sociedade a partir de outro ponto de vista que não é somente lógico tampouco somente sensível/ subjetivo, é algo *entre* estes dois e que se dá *no* espaço sensível. Uma sutil diferença que Rancière aponta entre o “aqui está” e o “aí está”. Didi-Huberman também apresenta essa questão, segundo ele:

[...]E não basta dizer que o espaço constitui nosso mundo: cumpre dizer também que ele “só se torna acessível pela desmundanização do mundo ambiente” E que assim ele só aparece na dimensão de um *encontro* em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o *aí* se ilimita, se separa do aqui, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente *se apresenta*, e com ele o jogo do paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que “abre” e faz aparecer. [...] As imagens- as coisas visuais- são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se *abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. (1998, p.246-247)

Considerações Finais

Todos os pontos levantados neste artigo servem para a reflexão entre a potência das imagens artísticas políticas, o mundo social e a relação entre novos mundos possíveis. Pensar sobre o que é real e o que é ficção, o que é o *eu* e o que é o *outro* e como histórias são capazes de se relacionarem e modificarem a partir de visões múltiplas alarga as possibilidades de Ser e conseqüentemente de agir.

Entender que observar é agir é tomar responsabilidade sobre o mundo que o cerca. O espectador cúmplice ao se deparar com essa responsabilidade se desestabiliza e sai de seu centro, encontrando uma nova posição no mundo sensível. O compartilhamento de visões é importante para que saíamos de uma posição consolidada para uma transformação. O ciclo e troca entre o artista que produz uma obra a partir de sua visão, a obra em si e seu potencial imagético e o espectador que observa e age crítica e sensivelmente será sempre completo se dado neste lugar *entre* visões. Não é uma mera comunicação ou transmissão de narrativas e fatos históricos, mas sim a capacidade de ligar realidades e sensibilidades. Se para Debord as imagens do espetáculo apresentam-se esvaziadas e somente pela superfície as obras aqui apresentadas conseguem superar essa problemática ao apresentarem-se como esses novos mundos compartilhados, a imagem semelhança do espectador reverbera de maneira diferenciada, refletindo não sua imagem mas tornando-o parte da imagem.

Didi-Huberman e Rancière nos levam para alguns lugares parecidos ao pensarem nas imagens que se revelam a partir de suas fissuras, talvez essas fissuras só sejam capazes de ser atingidas se tocadas pelo agir sensível do espectador e levadas para um lugar mais próximo do mesmo. A imagem não mais representa algo “lá” mas “aí”, e este “aí” pode ser entendido como dentro ou como fora mas numa instância outra que não o lugar de onde o espectador partiu. Essas transformações só são possíveis pelo olhar, tanto do artista produtor como do espectador e necessitam de um corpo para sua concretização, logo não é algo que acontece somente no mundo das ideias e da sensibilidade, mas na identificação corpórea das obras, a imagem como semelhança e reconhecível pelo espectador. É este olhar que pode trazer a culpa que levará para a reflexão sobre as questões sociais que o cercam e narrativas possíveis. O corpo da obra de arte política como corpo testemunha do real não vivido, porém, compartilhado. Compartilhado com o espectador que agora é também testemunha e cúmplice daquilo que foi visto/vivido por outrem.

O espectador cúmplice é, portanto, aquele que ao entrar em contato com uma obra que denuncia outro mundo existente, é aberto, chocado pela visão deste Outro e assim rearranja todo o seu mundo interno sensível e começa agora a fazer parte da trama, mesmo que seja possível que ele aja cinicamente. Se observar é agir, não significa que este espectador tomará armas em suas mãos e lutará a favor da nova ficção real que lhe é apresentada, mas tem o dever de enfrentar crítica, sincera e sensivelmente a imagem que antes lhe era intolerável ou desconhecida e reconfigurar sua noção social para apontar uma nova política, um novo caminho sensível que poderá seguir para aí então, recomeçar e tomar novos caminhos possíveis para si.

Referências

ALLOA, Emmanuel. (ORG) **Pensar a imagem**. RANCÈRE, Jacques. In: ____ As imagens querem realmente viver? 1ª Ed. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2017.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo: Comentário sobre a sociedade do espetáculo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Contraponto, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. 1ª Ed. São Paulo. Editora 34, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** In: ____ O interminável limiar do olhar. 2ª Ed. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro. Editora 34, 2014.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** In: ____ O retorno do real. 1ª reimpressão. São Paulo. Cosac Naify, 2015. Pag. 123-158.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** 3ª Ed. São Paulo. WMFMartins Fontes, 2017.

_____. **A Partilha do Sensível: Estética e política.** 2ª Ed. São Paulo. Editora 34, 2005.

_____. **O destino das imagens.** 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro. Contraponto, 2016.

PONTY, Merleau. **O Visível e o invisível.** In: ____ Reflexão e Interrogação. 4ª Ed. Editora Perspectiva, 2000.

TATE MODERN. **Ana Mendieta (Untitled) Rape scene** 1973, 2009. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em 19/05/2021

FORMAÇÃO E DEMANDAS PARA JORNALISTAS: UM CENÁRIO DE HIBRIDISMOS E TRANSFORMAÇÕES NO MERCADO DE TRABALHO

PROF.^o DRA. DENISE PAIERO, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE ¹

PROF. DR. ANDRÉ SANTORO, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE ²

Introdução

No mundo contemporâneo, a atuação dos profissionais de comunicação tem sido pautada por uma série de transformações. Esse processo tem origem em vários fatores, como o predomínio das ferramentas digitais, o declínio das mídias tradicionais no Jornalismo e na Publicidade, e a valorização do conteúdo como ferramenta de persuasão. Dentro desse contexto, não há dúvidas de que o profissional de Jornalismo tem sido um dos mais impactados pelas mudanças. E é exatamente sobre as questões que envolvem a formação e a atuação de jornalistas nesses novos mercados que a presente pesquisa se debruçou.

Se observarmos atentamente, veremos que as mudanças aqui citadas são recentes. Em meados da década de 1990, ainda era comum no jornalismo brasileiro (e em vários outros países) a divisão quase estanque entre a redação e o departamento comercial de uma publicação. A separação entre Igreja e Estado (BUCCI, 2003), metáfora de raiz histórica usada por vários autores para ilustrar esse procedimento, servia, ao menos em tese, para evitar que os interesses publicitários tivessem influência sobre a informação jornalística.

Em linhas gerais, os departamentos de publicidade dos principais veículos informativos mantinham estratégias de captação e manutenção de anunciantes e parceiros comerciais sem que essas iniciativas fossem compartilhadas com os diretores de redação. Isso garantia que as notícias e reportagens não sofressem interferência direta do mercado publicitário. Da mesma forma, as redações planejavam e executavam suas pautas sem consultar os responsáveis pela publicidade do veículo. Essa configuração não indicava, obviamente, apenas o zelo com a ética e com a qualidade da informação, mas ajudava a afiançar a credibilidade do veículo que, por extensão, funcionava como cartão de visitas para novos anunciantes (AMARAL, 1996). Na matriz histórica do jornalismo, as empresas desse ramo tentaram, durante muito tempo, evitar que o conteúdo dos veículos fosse contaminado por interesses publicitários, justamente para garantir a massa de leitores / ouvintes / espectadores que, por sua vez, auxilia na manutenção do fluxo de verba publicitária necessário à sobrevivência das empresas jornalísticas.

Mas pode-se dizer que esse cenário vem mudando rapidamente. Nas últimas décadas, os anunciantes perceberam que o potencial para a veiculação de marcas, serviços e produtos ia além dos espaços tradicionalmente reservados à publicidade. No lugar dos

¹ Denise Cristine Paiero é professora do curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e de Publicidade e Relações Públicas da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (Fecap). Formada em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é autora dos livros “Atos que viraram Fatos” e “Foices e Sabres, a História de uma ocupação dos sem-terra”.

² André Cioli Taborda Santoro é professor e coordenador do curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É formado em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Doutor em Letras pela UPM.

anúncios, várias empresas passaram a investir nos então chamados informes publicitários, que traziam informações relevantes e quase sempre escritas ou organizadas a partir de ferramentas jornalísticas. Declarações entre aspas, textos claros, ênfase em dados factuais, autoria jornalística e outras marcas discursivas fazem parte desse arsenal.

Com o crescimento dos portais de informação e o advento das redes sociais, os informes publicitários migraram para as novas mídias, apesar de seguirem em franca utilização nos meios tradicionais. Hoje agrupados sob a alcunha do “branded content”, que acabou, por sua vez, incorporado às estratégias de marketing de empresas de todos os portes, os informes deixaram de ser peças estáticas e passaram a contar com os recursos audiovisuais e interativos. Essa migração para o ambiente digital trouxe a necessidade de redefinir as relações entre o conteúdo editorial e o mercado publicitário (CARLSON, 2015). Além disso, as marcas se tornaram importantes produtoras de conteúdos, muitos deles com características jornalísticas, que são disseminados a partir de seus próprios canais de comunicação.

Um mercado de trabalho em transformação

Muitos autores já apresentaram reflexões pertinentes sobre como as novas tecnologias diversificaram as possibilidades midiáticas em um ambiente de convergência de suportes e linguagens (JENKINS, 2012). Instigante, o cenário atual suscita questões múltiplas sobre o potencial comunicativo aberto pela mídia digital. Mas ainda são preliminares as discussões sobre os dilemas abertos por essa hibridização entre o jornalismo e a publicidade, outrora distintos. Para professores que atuam na formação dos jornalistas, os desafios são também enormes. Dentre os questionamentos que se apresentam estão: Qual é o atual mercado de trabalho para os profissionais de jornalismo que estão sendo formados nos últimos anos? Como unir a formação tradicional em jornalismo às novas demandas do mercado? Como trabalhar os possíveis dilemas éticos que surgem a partir dessas mudanças?

Para buscar subsídios e começar a responder a essas perguntas, elaboramos o estudo que agora apresentamos. Entre o final de 2019 e o início de 2020, aplicamos um questionário, formado por 19 perguntas abertas e fechadas, e direcionado aos egressos do curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). A pesquisa faz parte do projeto intitulado “O ensino e a ética do Jornalismo e da Publicidade e Propaganda em um cenário de hibridismo e transformações do mercado de trabalho” (PAIERO, 2020), desenvolvido com apoio do Fundo MackPesquisa. Para essa etapa, que envolvia egressos do curso de Jornalismo da UPM, a pesquisa contou com respostas de 112 jornalistas formados. Participaram alunos de todas as épocas do curso, que formou sua primeira turma em 2003.

A intenção do trabalho foi conhecer mais detalhadamente os caminhos profissionais dos egressos do curso de Jornalismo da UPM e como eles percebem as mudanças no cenário profissional. Os egressos foram questionados sobre sua atual área de trabalho, percepções sobre a sua formação em relação ao mercado, expectativas que tinham no início do curso em relação à realidade que encontraram, entre outros assuntos. Também foram feitas perguntas com foco na percepção dos egressos sobre a hibridização entre as áreas de jornalismo, publicidade e propaganda e outras vertentes da comunicação.

Os resultados obtidos são apresentados a seguir.

Resultados da pesquisa:

Todos os respondentes foram alunos do curso de Jornalismo da UPM. Dentre eles estavam alunos de praticamente todos os anos de existência do curso. O mais antigo se formou em 2003, portanto, na primeira turma do curso, e o mais recente havia se formado menos de seis meses antes da aplicação do questionário.

Uma das respostas que mais chamaram a atenção dos pesquisadores se refere à área de atuação dos egressos. Perguntamos: “*Em qual tipo de empresa você atua?*” O gráfico abaixo ilustra os resultados:

3. Em qual tipo de empresa você atua?
112 respostas



Figura 1: Área de atuação dos egressos do curso de Jornalismo da UPM

Quanto a esse resultado, alguns pontos que valem ser ressaltados são:

- A. Apesar da sabida crise pela qual o jornalismo tradicional vem passando, apenas 13,4% dos respondentes afirmaram atuar em área fora da Comunicação;
- B. Pouco mais de 20% informaram trabalhar em redações jornalísticas;
- C. Mais de 57% atuam em áreas relacionadas à Comunicação Corporativa, como Agências de Comunicação e Assessorias de Imprensa (7,1%). Outros 6,3% afirmam atuar em Agências de Publicidade;
- D. Quase 9% afirmam atuar como empreendedores e/ou freelancers.

Os dados apontam para uma tendência no mercado de trabalho para jornalistas: esses profissionais de jornalismo têm encontrado espaço significativo fora das redações, área tradicionalmente ocupada por jornalistas. Esses dados são relevantes, pois nos ajudam a entender as respostas para muitas das próximas questões da pesquisa.

A questão seguinte era aberta e tinha relação com a função exercida pelo egresso atualmente. Recebemos mais de 70 respostas diferentes. Eis as mais comuns: *Assessor de Imprensa / Comunicação; Produtor de conteúdo, analista de comunicação, editor, redator e repórter. Também apareceram diversos cargos de gestão, como Gerente de Comunicação, Gerente de Formatos e Gerente de Marketing, Coordenador de Comunicação e Coordenador de RP, Executivo de atendimento, Executivo de contas e Diretor de Conteúdo.*

Quando questionados sobre a realização de estágios durante a graduação, 92,9% dos respondentes afirmaram que “sim”, fizeram estágio durante a graduação. Vale ressaltar que o estágio para alunos de jornalismo só passou a ser obrigatório em 2013, a partir da publicação das novas Diretrizes Nucleares Nacionais do MEC para a área. Vemos, no entanto, que

mesmo antes da obrigatoriedade o estágio já era uma prática comum entre os alunos.

As questões seguintes deveriam ser respondidas na chamada escala Likert, em que o 1 é o menor valor e 5 o maior valor possível, e se referiam à percepção do egresso a respeito de pontos específicos sobre sua formação em jornalismo na UPM. Vale ressaltar que aqui pretendíamos verificar a percepção que o egresso tem sobre sua formação a partir da realidade vivenciada por ele no mercado de trabalho. Os resultados obtidos foram os seguintes:

6. Importância da marca da Universidade para sua carreira corporativa:
112 respostas

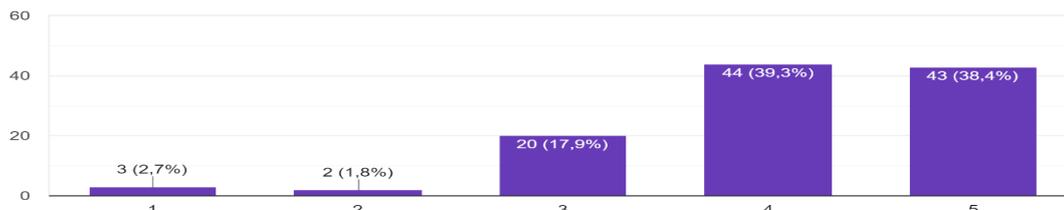


Figura 2: A importância da marca da Universidade para sua carreira corporativa

Antes de examinarmos outros pontos específicos, constatamos a importância da marca UPM para a trajetória profissional dos formados. Ressalta-se aqui que quase 80% dos egressos (soma de notas 4 e 5) entendem que o nome da Universidade foi importante ou muito importante para sua carreira. Portanto, verifica-se que, empiricamente, o egresso entende que o nome da UPM é valorizado pelo mercado de trabalho e, portanto, contribui para seu desenvolvimento profissional. Menos de 5% acreditam que o nome da Universidade não teve importância para sua carreira.

7. Importância da formação técnica presente na sua grade de estudos:
112 respostas

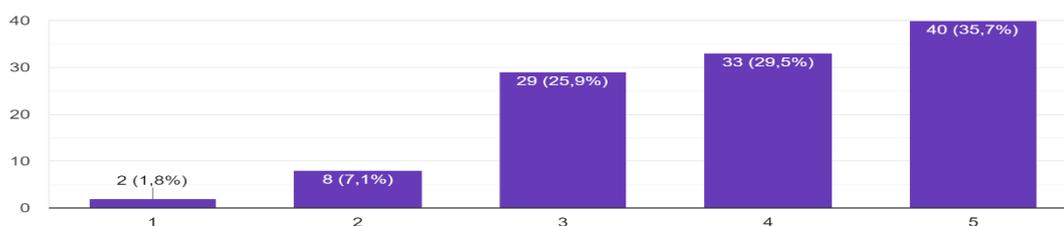


Figura 3: Importância da formação técnica na sua grade de estudos

A formação técnica recebida durante o curso também é apontada como importante ou muito importante pela maioria dos egressos. Cerca de 66% indicam essa formação como relevante ou muito relevante. Tomando-se como base o PPC atual do curso de Jornalismo da UPM, bem como as diretrizes curriculares para a área, averiguamos que o investimento na área prática, que ocupa praticamente metade da atual matriz curricular do curso da UPM é percebido de forma positiva.

8. Grau de aderência dos instrumentais assimilados na realidade do ambiente de trabalho:
112 respostas

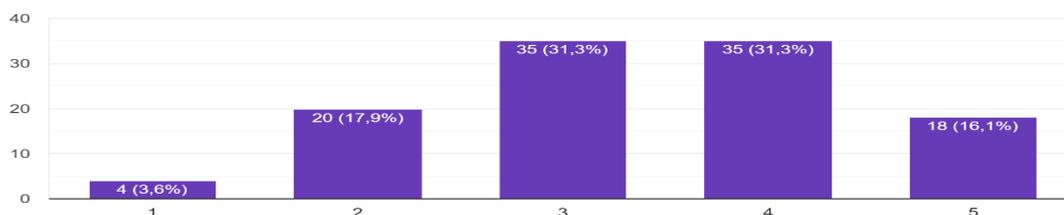


Figura 4: Grau de aderência dos instrumentais técnicos recebidos à sua área de trabalho

No entanto, embora a formação técnica tenha sido vista como importante, os instrumentais aprendidos no curso não receberam a mesma percepção. Menos da metade dos egressos consideram que os instrumentais recebidos têm aderência com o mercado encontrado por eles. Isso se deve, a nosso ver, às mudanças constantes nas tecnologias de comunicação. Dessa forma, cruzando os dados dessa questão e da anterior, verificamos que, na percepção dos egressos, a formação técnica foi relevante, mas os instrumentos encontrados no mercado não são exatamente os aprendidos na Graduação.

9. Relevância da formação direcionada para os preceitos éticos e empreendedores:
112 respostas

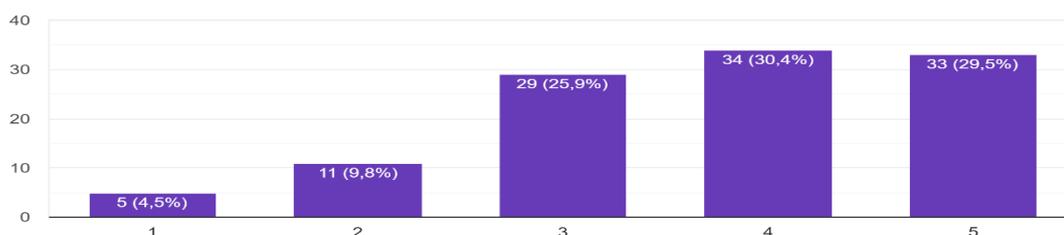


Figura 5: Relevância da formação direcionada para os preceitos éticos e empreendedores

Sobre os preceitos básicos de ética e empreendedorismo, cerca de 60% dos egressos consideraram que a formação no curso de jornalismo da UPM foi relevante ou muito relevante. Reiteramos que, conforme apontado na figura 1 desta pesquisa, cerca de 9% dos egressos já atuam como empreendedores.

Na questão seguinte abordamos a importância do ensino presencial para o curso de jornalismo.

10. Relevância do ensino presencial na absorção dos conteúdos:
112 respostas

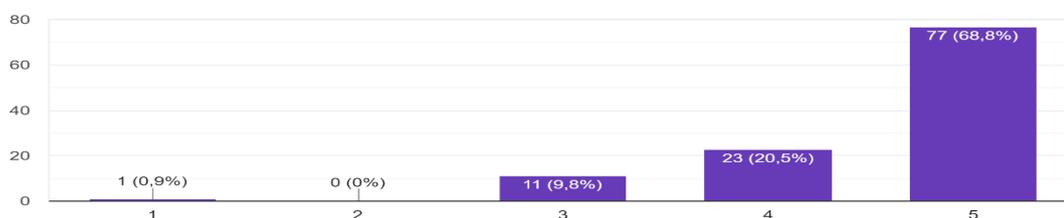


Figura 6: Relevância do ensino presencial na absorção de conteúdos

Os resultados para essa questão foram os mais próximos à unanimidade que tivemos. Quando indagados sobre a relevância do ensino presencial em sua formação, quase

90% dos egressos afirmam que ela foi relevante ou muito relevante, com destaque para essa última categoria (68,8%). Ou seja, apesar do desenvolvimento das ferramentas de Ensino à Distância e da atual tendência de investimento em cursos nessa modalidade, no caso dos formados em Jornalismo pela UPM a educação presencial continuava sendo percebida como positiva e fundamental. Vale aqui ressaltar que todos os respondentes se formaram antes da pandemia da Covid-19 e, portanto, tiveram sua graduação realizada integralmente na modalidade presencial.

A Extensão, que é um dos pilares da UPM, foi tema da questão seguinte:

11. Importância das atividades de extensão e ações de foco social realizadas durante sua formação de graduação:
112 respostas

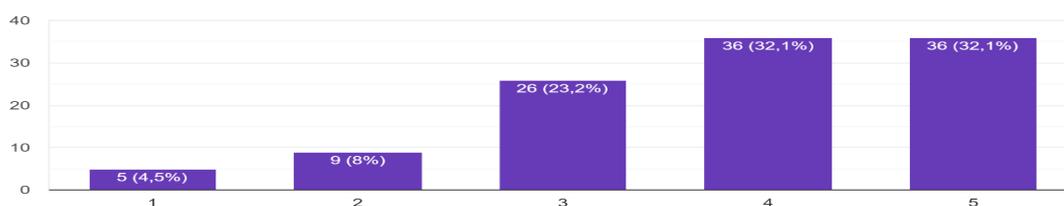


Figura 7: Importância das atividades de extensão e ações de foco social realizadas durante sua formação de graduação

A maioria dos egressos do curso de jornalismo (cerca de 64%) da UPM acredita que as ações extensionistas e de cunho social realizadas durante a sua formação foram importantes para o seu desenvolvimento profissional. Essa percepção vai ao encontro da vocação extensionista da UPM, bem como das diretrizes curriculares da área que apontam o jornalismo como uma ferramenta de desenvolvimento social. Além disso, a proximidade com a sociedade faz parte do Projeto Pedagógico do Curso de Jornalismo da UPM.

A próxima pergunta relacionava-se à importância da pós-graduação para os egressos.

12. Grau de relevância relacionado a formação de Pós-Graduação para a carreira
112 respostas

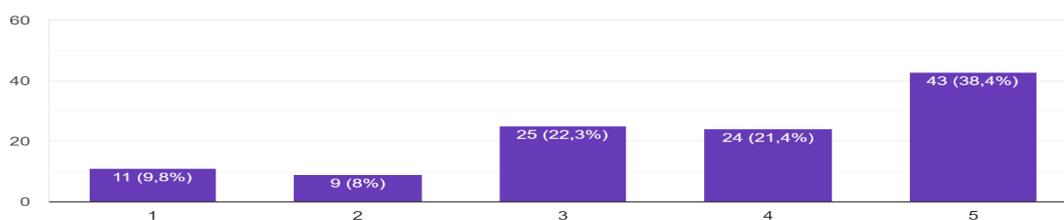


Figura 8: Relevância da pós-graduação para a carreira

Como podemos ver, quase 60% dos egressos acha importante dar continuidade aos estudos, fazendo uma pós-graduação. Em outras respostas, muitos inclusive afirmam que já fizeram pós, principalmente na área de Comunicação Corporativa e/ ou Marketing. Esse interesse aponta para um mercado significativo a ser trabalhado na UPM: a formação continuada para egressos da área de Comunicação.

Na questão a seguir, vemos que mais de 80% dos egressos considera importante a formação em língua estrangeira para sua carreira.

13. Grau de relevância relacionado a formação internacional de idiomas para a carreira
112 respostas

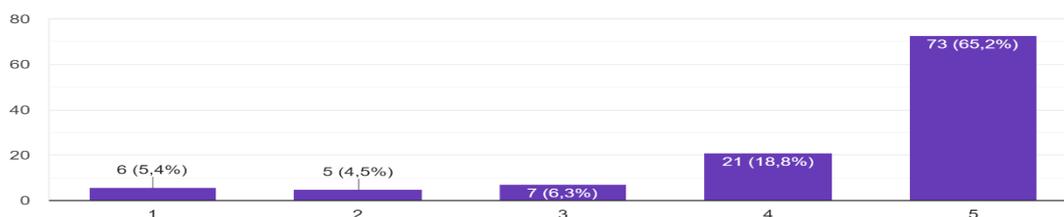


Figura 9: Relevância da formação em outros idiomas para a carreira

As perguntas seguintes eram abertas.

Uma das questões pedia para que o egresso refletisse sobre as expectativas que ele tinha em relação ao curso quando o escolheu, comparando-as à realidade que encontrou no mercado. Sobre isso, perguntamos:

“As expectativas que você tinha relação à profissão quando você escolheu seu curso corresponderam ao cenário que você encontrou no mercado? Por quê?”

Os resultados apontam para dados bastante significativos: 86 respondentes (cerca de 75%) responderam “Não” para essa questão. Ou seja, a realidade encontrada no mercado não corresponde às expectativas observadas antes do curso. Vale lembrar que, nesse caso, o foco estava na expectativa do jornalista antes de entrar no curso, e não após o início das aulas. Dentre os principais motivos para a frustração da expectativa, os egressos apontaram:

1. Escolha do curso com foco na atuação em redações e no chamado “jornalismo tradicional”.

Muitos egressos apontam que, embora se imaginassem trabalhando em TV, revista ou jornal tradicional, não conseguiram encontrar espaço nessas áreas. Esses dados são coerentes com as respostas obtidas na Figura 1, que mostram que a grande maioria dos egressos do curso de Jornalismo da UPM atua na área de comunicação corporativa, fora de redações, portanto. Essa frustração de expectativas em relação ao que se esperava na escolha do vestibular aparece tanto em respostas de recém-formados quanto de formados há mais de uma década. Vemos aqui que, embora o mercado de trabalho tenha se modificado e diversificado, os jovens ainda fazem a escolha da profissão a partir da ideia de jornalismo tradicional. Vale ainda ressaltar que vários dos respondentes que apontaram essa questão afirmaram estar hoje satisfeitos com seu trabalho, apesar da expectativa frustrada num primeiro momento.

2. Mercado do jornalismo tradicional saturado e instável, com profissionais mal remunerados e pouco valorizados.

Dentre os que experimentaram atuar no jornalismo tradicional, muitos apontaram decepções com as condições de trabalho que encontraram. Por outro lado, dentre os que afirmaram ter encontrado pontos em comum entre a expectativa antes do início do curso e a realidade do mercado, as principais justificativas foram:

a. O egresso trabalha no jornalismo tradicional, dentro do que imaginava serem as tarefas profissionais do jornalista.

b. O egresso esperava trabalhar com comunicação corporativa antes mesmo de iniciar o curso e encontrou oportunidades nessa área.

Na pergunta seguinte, pedimos para que o egresso focasse na relação entre o que foi aprendido na universidade e o que o mercado busca. Para isso, questionamos:

“A partir da sua experiência no mercado, quais conteúdos você acredita que teriam sido importantes para a sua formação, mas não foram apresentados durante sua Graduação na UPM?”

A pergunta permitia respostas abertas. Agrupamos as respostas mais frequentes em três grandes grupos:

a. O primeiro, citado em mais da metade das respostas, se refere **a conteúdos voltados diretamente para a comunicação corporativa**, com destaque para: Marketing, Assessoria de Imprensa / Comunicação, Gerenciamento de Crise de Imagem, planejamento estratégico, comunicação interna, Branded Content. Muitos citam que tiveram esses conteúdos, mas que gostariam de ter aprofundado essas questões com maior carga horária, já que elas são exigidas em seu dia a dia profissional.

b. O segundo grupo refere-se à produção de conteúdo para Internet. Entre esses, os mais citados foram: Jornalismo digital, redes sociais, influenciadores digitais, SEO, métricas. Vale lembrar que, em grande parte, esses conteúdos aparecem, no mercado, também voltados à comunicação corporativa, o que aproxima este grupo dos que responderam como apontado no item a.

c. O terceiro grupo aponta para conteúdos mais práticos em disciplinas ligadas à produção de notícias.

Uma observação importante: de forma geral, egressos que afirmam ter se formado há mais tempo sentem mais falta dos conteúdos do grupo a e b do que os egressos recém-formados. Entendemos, portanto, que recentes mudanças na matriz curricular do curso de Jornalismo da UPM, ocorrida em 2018, atenderam a parte dessas demandas.

Vale ainda destacar que alguns egressos apontaram a necessidade de ter conteúdos de empreendedorismo mais próximos à realidade de quem pretende abrir uma pequena empresa de comunicação ou prestar serviços na área, já que essa é a realidade de parte significativa dos formados.

A pergunta seguinte apontava para uma das questões centrais desta pesquisa e buscava verificar qual a percepção dos egressos a respeito do hibridismo entre as diferentes áreas da comunicação. Para isso, questionamos:

“No cotidiano do seu trabalho você percebe a aproximação entre as diversas áreas da Comunicação (PP, Jornalismo, RP etc)? Exemplifique.”

De todas as questões abertas apresentadas, essa foi a que teve maior índice de respostas iguais: 105 respondentes, ou quase 95% dos participantes, responderam “sim”,

portanto, disseram que percebem a hibridização das diferentes áreas da Comunicação. Foram comuns expressões como “muito” e “sem dúvida”. Apenas 3 responderam não ver aproximação entre as áreas. Os demais deram respostas neutras.

Separamos alguns exemplos de respostas:

“Não vejo sequer separação. A verdade é que no dia a dia todos andam muito juntos.”

“Sim. Praticamente a mesma coisa. O mercado pede para você saber um pouco de cada.”

“Sim! Hoje o jornalista precisa ser/saber um pouco de cada coisa dentro da comunicação.”

“Sim. Uma vez que nunca trabalhei diretamente com o jornalismo, sempre apliquei meus conhecimentos adquiridos na universidade em áreas correlatas, como o marketing e as relações públicas.”

“Sim. Trabalhando em agência, passo por todas essas áreas, com produção de conteúdo, relacionamento com a imprensa, produção de branded content, etc.”

“Sim. Muitas das habilidades são relacionadas. Acredito até que a divisão nem faça mais sentido.”

“Totalmente. Onde eu atuo hoje é uma mistura entre jornalismo /publicidade / marketing e design.”

“Sim, cada vez mais precisamos ser multidisciplinares.”

Ou seja, no mercado de comunicação, na percepção de nossos egressos, o hibridismo já ocorre de modo amplo. De qualquer forma, vários egressos responderam que as habilidades adquiridas no curso de jornalismo da UPM são fundamentais para que ele exerça bem todas as atividades de comunicação.

De forma mais específica, na questão seguinte, perguntamos:

“Você já precisou realizar alguma atividade que seria mais associada a uma área da Comunicação diferente da de sua formação? Explique.”

O número de respostas positivas também foi grande: 85 egressos responderam que sim, já precisaram realizar atividades originalmente mais associadas a outra área da comunicação. As áreas mais comuns apontadas por eles foram marketing, gestão de redes sociais, comunicação interna, relações públicas, publicidade e/ou propaganda, eventos e design.

Chama a atenção, no entanto, o fato de que, mesmo sem serem perguntados diretamente sobre isso, vários egressos responderam que, apesar de terem de realizar atividades diferentes da sua formação, os conhecimentos de jornalismo foram fundamentais para o desenvolvimento de seu trabalho.

Na penúltima pergunta, direcionamos a dúvida para a atuação em branded content e marketing de conteúdo, que, como já apontamos neste trabalho, são áreas que têm sido percebidas como tendências no mercado. Essa também era uma questão aberta, que permitia que o egresso explicasse sua atuação na área. O resultado vai ao encontro dessa percepção: embora seja uma área que vem se expandindo apenas recentemente no Brasil, 73 egressos afirmaram já ter trabalhado ou ainda trabalhar na área. No entanto, 48 afirmam que, ao menos inicialmente, não se sentiram preparados para trabalhar com esse tipo de

material. Palavras como “desconforto”, “complexo” e “difícil” apareceram em várias respostas. E mesmo entre os que afirmaram se sentir preparados, vários apontaram que fizeram pós em Marketing antes de executar a atividade. Muitos incluíram em suas respostas entender que os cursos de jornalismo deveriam dar mais importância para essa área. Em várias respostas os egressos afirmaram saber que esses conceitos praticamente não existiam quando se formaram, há alguns anos. Duas respostas apontam que o egresso se sentiu capacitado para fazer as atividades citadas, pois realizaram ações de Branded Content ou Marketing de Conteúdo na Redação Virtual do Mackenzie, um espaço extra-classe de prática de jornalismo onde atuam alunos de Comunicação da UPM.

A última questão era:

Quais pontos gostaria de retratar adicionalmente quanto a melhorias que poderiam ocorrer no processo de formação para futuros alunos do Centro de Comunicação e Letras – CCL?

Em coerência com as respostas obtidas em questões anteriores, muitos egressos chamaram a atenção para a necessidade de maior integração entre as diferentes áreas da comunicação (sobretudo entre Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas). Nesse ponto, algumas sugestões de conteúdos específicos foram dadas. As que mais apareceram foram: Marketing; Marketing de Conteúdo e Branded Content; Assessoria de Imprensa e de Comunicação; Gerenciamento de Crise de Imagem, Comunicação Corporativa. Alguns sugeriram que parte da grade curricular de Jornalismo fosse dividida com o curso de Publicidade e Propaganda, a fim de haver maior entrosamento entre alunos e maior compartilhamento de conteúdo, já que o mercado demanda profissionais que saibam atuar em várias áreas.

Assuntos ligados às redes sociais, em específico, e à comunicação na Internet, de forma geral, apareceram em várias respostas. Temas como “monitoramento de redes sociais, Jornalismo de dados, SEO, ranqueamento, produção de conteúdo multimídia para web e podcasts estiveram entre as sugestões. Em alguns casos, essas disciplinas foram sugeridas em função de demandas das empresas não jornalísticas que contratam jornalistas, o que nos leva, novamente, à hibridização das áreas de comunicação.

Uma resposta que resume os dois padrões citados anteriormente é: *“Acredito que a maioria dos conteúdos a que fomos expostos foram relevantes para a minha formação enquanto jornalista. Porém, ao meu ver, é totalmente necessária a aproximação dos temas ligados à tecnologia e de outras áreas da comunicação (sobretudo marketing).”*

O terceiro tipo de resposta que chamou nossa atenção se refere a uma suposta “visão romântica” ou muito antiga sobre o jornalismo que seria passada para os alunos. Vários egressos apontaram que não sabiam muito bem o que encontrariam no mercado. Esse tipo de resposta, no entanto, foi mais comum dentre aqueles que afirmaram ter concluído o curso há vários anos. Há, dentro dessa linha, respostas que mostram o lado positivo da questão, indicando que o curso forma profissionais que conseguem se adequar a diferentes áreas do mercado de trabalho: *“Somos capazes de trabalhar com RH, em employer branding, em relações institucionais, sustentabilidade, conteúdo, SEO.”*, afirmou um dos egressos do curso de Jornalismo da UPM na pesquisa. Além disso, algumas respostas apontam para sugestões diretas de disciplinas como Jornalismo Gastronômico, Jornalismo e Educação, Agronegócio e Finanças.

Chamam ainda atenção dois padrões de respostas que parecem seguir em sentido oposto: um grupo de egressos aponta que acredita ser importante ter menos teoria e mais atividades práticas, ligadas ao mercado. Outro grupo aponta que o curso deveria se preocupar mais com a formação humanística, tratando as teorias com maior aprofundamento e exigindo leituras mais complexas dos alunos.

Considerações Finais

A análise geral dos dados obtidos com as respostas ao questionário aplicado aos egressos do curso de Jornalismo da UPM traz informações relevantes sobre o mercado de comunicação e sobre como o profissional formado pela UPM percebe sua formação, o mercado de trabalho e sua própria colocação no mundo profissional. Entendemos que, dessa forma, conseguimos um mapeamento de todas essas questões em um momento crucial, quando o curso completava 20 anos.

O cruzamento das respostas às várias questões apresentadas traz algumas informações que saltam aos olhos. Listamos as principais:

- A percepção de que o mercado de comunicação e do jornalismo estão mudando radicalmente é compartilhada por quase todos os egressos;
- A hibridização das áreas de comunicação – sobretudo Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas – lhes parece um caminho sem volta. Essa é ainda, na percepção da maioria dos egressos, a questão mais importante a ser resolvida, tanto na sua formação pessoal quanto na formação dos futuros alunos de Jornalismo da UPM;
- De forma geral, todos entendem que o nome do Mackenzie é relevante e consideram eu o curso de Jornalismo deu a eles uma boa formação. Ambos, tanto o nome da Universidade, quanto a formação recebida no curso de Jornalismo, foram compreendidos como cruciais para sua colocação no mercado.

Dessa forma, acreditamos ter em mãos um material bastante rico para que o curso de Jornalismo da UPM possa crescer ainda mais, buscando adequar seus conteúdos às demandas dos alunos e do mercado. Entendemos ainda que essa pesquisa é relevante para se pensar na formação de jornalistas de maneira geral. No entanto, considerando a grande maioria das respostas, esses ajustes precisam ser feitos sem que se perca a essência do curso e o foco na formação ampla, tanto teórica, quanto prática, sempre em busca da excelência.

Vemos ainda que o presente estudo abre uma série de portas para novos questionamentos acerca da ética, do mercado de trabalho e das grandes mudanças pelas quais a profissão do jornalista vem passando.

Referências

AMARAL, Luiz. **A objetividade jornalística**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1996.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CARLSON, Matt. **When news sites go native: Redefining the advertising-editorial divide in response to native advertising**. *Journalism* 16(7): 849-865. 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2012.

PAIERO, Denise (org.). **O ensino e a ética do Jornalismo e da Publicidade e Propaganda em um cenário de hibridismo e transformações do mercado de trabalho**. MackPesquisa. São Paulo, 2020.

A IMAGEM E IDENTIDADE DOS EXÉRCITOS A PARTIR DOS MITOS

SÍLVIA LÚCIA PEREIRA DUARTE (FACULDADE CÁSPER LÍBERO)¹

Introdução

As instituições tradicionais baseiam seus preceitos em ideias míticas, pois para ressaltar os ideais atávicos ao ser humano precisam da identificação com o imaginário transformando-o em real pela utilização das imagens e da comunicação. A vida militar reveste-se do mito do herói, do protetor, do líder, do conquistador, do vitorioso, do indivíduo que transcende seus próprios medos em prol de um bem maior e social e da doação integral da existência em favor de sua comunidade.

Desde épocas remotas a vida em sociedade criou conflitos entre os diversos clãs, povos, tribos, impérios e nações, que disputavam riquezas, conhecimentos, territórios, rotas comerciais, além de diferentes ideologias religiosas, sociais, étnicas. Neste contexto como forma de motivar e mover seus integrantes e afugentar e demonstrar força a seus inimigos diferentes adversários criaram a figura mítica.

A partir desta análise em consonância com a ótica semiológica de Barthes este trabalho propõem-se a discutir e refletir sobre os mitos que compõe a vida militar através dos tempos, sua implicação na história e como o despertar de uma nova consciência derruba-os.

A Linguagem no presente artigo se refere não somente às palavras, mas a todas as interações que representam a cultura e o simbolismo envoltos nos relacionamentos. Desta forma não indicaremos verbetes militares e sim, toda sua representação simbólica e os processos de constituição da identidade e imagem institucionais.

O Mito militar e sua origem

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir” (Baudrillard, 1991, p. 9). A simulação cria uma escala de valores e significações que influenciam os relacionamentos dos indivíduos nas instituições e destas últimas com o meio no qual está inserida. Em organizações tradicionais e totalizantes, os signos muitas vezes assumem significados com conotações próprias só inteligível a uma parcela da sociedade.

Os exércitos sempre trabalharam e incentivaram a figura mítica e a simulação. Desta forma criando a escala de valor própria a sua necessidade de manutenção, motivação. O mito militar está tão intrínseco na convivência em sociedade que a própria palavra história tem nele sua origem. Os relatos iniciam nos embates entre humanos e deuses, seres mitológicos, que desafiam a vida terrena. Mais tarde as guerras entre oponentes humanos permeiam o imaginário e originam o mito do vencedor,

¹Mestra em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero, Especialista em Marketing na Escola Superior de Propaganda e Marketing/RJ, Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas – Universidade Gama Filho, Tenente-Coronel do Exército Brasileiro com 25 anos de experiência na Comunicação Organizacional e Assessoria Cultural. e-mail: silvialpduarte@gmail.com.

do imbatível, de superioridade de uma determinada etnia, os feitos militares moldam culturas, criam o sentimento de pertencimento e união a um objetivo real ou virtual. Pode-se, também, imaginar as guerras santas e o mito da aproximação com o sagrado, onde o “paraíso” é a recompensa pela doação integral a causa. “Não podemos imaginá-lo pois o virtual caracteriza-se por não somente eliminar a realidade, mas também a imaginação do real, do político, do social – não somente a realidade do tempo, mas a imaginação do passado e do futuro” (Baudrillard, 1997, p. 71).

O que dizer dos treinamentos militares, onde instruendos são levados ao limite mantendo uma disciplina dita consciente baseada no mito da sobrevivência do mais forte e mais apto, as simulações de situações de risco de estresse físico e psicológico, o medo dos que estão para ingressar na vida militar de não se adequar, de não corresponder às expectativas. Desde que o ser humano começou sua vida em sociedade este foi um ritual de passagem para vida adulta separando os homens dos meninos.

“De certa maneira, os arquétipos são um repertório de imagens e temas comuns à experiência humana que se manifestam de forma simbólica no inconsciente coletivo.... O arquétipo é uma história uma narrativa” (Martino, 2014, p.240). Narrativas históricas abrangendo a experiência humana mantem os mitos vivos e constantes na sociedade. O conforto da sensação de existência de outro ser que possa salvar, redimir uma situação crítica gera um conforto e aceitação no homem comum, desta forma o mito tem um papel na manutenção da ordem social vigente.

Segundo Barthes o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem (Barthes, 1980, p.131). Então como um sistema de comunicação o mito pode ser criado e adequado ao momento, deixando de ser uma escolha racional na maior parte das vezes para ser uma opção sentimental, então do simulacro sentido como parte do real. Sem tempo para analisar como os mitos criados influenciam na forma de pensar e agir, o indivíduo reedita velhos hábitos sem perceber as ideias previamente concebidas e perpetuadas em suas ações e pensamentos. A realidade sensorial do mito estabelece todo um sistema crenças e valores, porém estas crenças e valores só apresentam sentido dentro do contexto implícito, “nesse sentido, pode-se dizer que a característica fundamental do conceito mítico, é a de ser apropriado” (Barthes, 1998, p. 139). Por tratar-se de um deslocamento de sentido o significante é compreendido de forma diferente em cada momento histórico e em cada representação social e cultural.

As instituições perenes, nas quais o exército está inserido, compõe o imaginário, utilizando o mito para motivar seus integrantes, seus apoiadores e seguidores. Na atualidade por viver numa era em que a comunicação e principalmente as redes sociais são um diferencial na interação com os públicos utiliza dessas ferramentas para manter seu significado. A criação de representações míticas foi bastante facilitada com as novas tecnologias pois estas permitem uma disseminação instantânea das ideias propagadas, criando e extinguindo mitos. “É possível afirmar que o mito, mesmo possuindo intencionalidade, não se aproxima de teorias como agenda setting ou fake news, assim, inicialmente é possível encará-lo como um reflexo da sociedade.” (Irerê, 2019) O mito é percebido temporalmente e modificado com as ressignificações da sociedade, não é uma inverdade e sim uma inflexão da verdade, uma verdade com várias faces, tendo similaridade com

a comunicação; então, os mitos podem ser criados a partir de necessidades, ansiedades, desejos, fragilidades e sonhos, levando a conquista de um objetivo, suplantando medos reais ou imaginários, criando o desejo de superação ou inibindo comportamentos ativos.

A atividade militar possui em si características míticas permeando a imaginação, a criação de conotações diversas do signo, seu deslocamento semiológico com significado válido e inteligível para uma parte da sociedade e em determinado tempo, porém no exército, percebe-se a manutenção desse signo no passar dos anos, pela postura de manter e ressaltar as tradições que a instituição possui. Os patronos são uma representação personificada de atributos considerados importantes e fundamentais para a vida na caserna. Ressalta-se que os exércitos foram criados para a defesa e um possível confronto o que necessita de uma motivação e a perda do medo da batalha, por isso os mitos movimentam as massas para as ações necessárias em tempo de conflito, suplantando os desejos individuais.

A mais autêntica homenagem que se pode prestar aos grandes vultos da Pátria é manter viva a lembrança de seus feitos, interpretar os acontecimentos de que participaram e recolher os dignos exemplos que nos legaram. As magistrais lições que emanam de suas incomuns existências constituem a imortal seiva que robustece crenças, revigora forças para a travessia do presente e inspira a busca do futuro (Exército Brasileiro apud. Novo Dicionário da Língua Portuguesa).

O mito do herói, do defensor de sua nação, sua terra, família, descendência e tradição traduzido em seus patronos, seus líderes por natureza e delegação, incentivando os novos integrantes a respeitarem os valores institucionais motivando-os a assumir certos posicionamentos, um exemplo claro: fulano é Caxias. Uma referência ao Patrono do Exército Brasileiro, dito como uma pessoa de princípios, preocupado com suas responsabilidades independente do ônus pessoal que lhe custem. Estes “vultos” tradicionais e seus exemplos inspiram os militares. A própria concepção de liderança ecoa sobre as figuras míticas, um fato relevante para a glória de um povo ressaltando atributos de um determinado personagem muitas vezes relevando características não tão “nobres” quanto as necessárias a história contada.

Os mitos através dos tempos foram usados de todas as formas possíveis e neste artigo pretende-se discutir como os mitos são o descolamento dos significados e que fazem sentido em suas épocas e para uma determinada fração da sociedade. Manipulando além do limite da razão.

Poder, linguagem, historicidade cultural, composição estrutural, signo e mito são conceitos recolhidos das obras de Barthes resumidos aqui de forma a permitir uma base mais filosófica sobre a metodologia semiológica do autor O mito das “três raças” que formam o Brasil, a “epopéia da construção de Brasília”, o nordestino como “exemplo de comediante”, o paulista como “exemplo de empresário”, a mulher “bela, recatada e do lar”, parecem normais, inofensivos. Entretanto, essas expressões são reflexos do poder, da necessidade (Irerê, 2019).

Na citação acima percebe-se o deslocamento de uma determinada afirmação para criar uma ideia generalista, segundo o autor os mitos possibilitam este deslocamento do significado, o grande risco desta generalização é criar um conceito prévio sobre determinado grupo ou indivíduo reduzindo as várias possibilidades de um ser.

Segundo Goffman (1999) o indivíduo diante de outros tende a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade. Esta característica é maximizada em instituições tradicionais e esperada de seus integrantes pelos mais diversos segmentos da sociedade. Então, a expressão deste sentimento, manteria a ordem social vigente.

Quanto as colocações do Exército verificam-se por uma observação participante o posicionamento da grande maioria dos seus membros na generalização de conceitos, atitudes e posicionamentos, o que por um lado favorece a manutenção das tradições, porém dificulta e retarda a adoção de novas posturas e inserção ágil no tocante as mídias sociais e a comunicação em geral. De certa forma estas características auxiliam a manutenção dos pilares da instituição, que seriam a hierarquia e a disciplina.

Um fator importante para o mito é a disseminação e fácil observação e as imagens são mecanismos facilitadores da representação e repercussão psicossocial viabilizando a instantânea criação de conceitos, por isso na sociedade contemporânea a comunicação visual representa um fator de decisão e simulação sendo rapidamente percebida por todos por meio das tecnologias digitais. A contemporaneidade com sua rápida veiculação, porém com sua volatilidade é um desafio para instituições calcadas na administração centralizada, muitas vezes esta centralização retarda a interação nas redes sociais, quando se torna necessário uma pronta resposta e até mesmo uma identificação com uma figura humana, o que é impossibilitado pela perenidade dos integrantes da instituição que necessita manter uma imagem atrelada a seu status.

Os fatores apresentados no último parágrafo tendem a perder importância quando pensamos em mitos baseados em uma pessoa, pois a personificação auxilia a criação e disseminação de ideias pelas redes sociais, inclusive estimulando e cooptando seguidores para a propagação de determinado conceito. Ao contrário das instituições os atuais influenciadores digitais usam os fatos do seu dia a dia para criar sua mítica própria, seu discurso e a percepção que seus seguidores terão de seus atos.

Possivelmente o grande diferencial entre indivíduos que se tornam mitos por meio das redes sociais e instituições que possuem seus mitos e utilizam as redes sociais para se comunicar seja a dinâmica das ações, os primeiros apoderam-se da espontaneidade do inesperado e muitas vezes do impensado para angariar seguidores. Todavia as instituições não conseguem personificar em um indivíduo toda a gama de atividades e tradições, os patronos embora assumam este papel de personificação estão distantes do tempo atual.

Evitemos pensar que as formas mais antigas de sociedade, e as tradições a ela associadas, eram rígidas e se tornaram obsoletas. E que novas tradições surgiram apenas pela incapacidade de adaptação das velhas tradições. Estas surgem para um fim intencional, atendendo a um novo ensejo de uma coletividade. Seguindo a lógica do historiador Eric Hobsbawm, as tradições inventadas desde a Revolução Industrial se dividem em três categorias: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento (Hobsbawm, 1984, p.18).

A liderança está intrinsicamente ligada ao mito e por diversas vezes é personificada num indivíduo para motivar outros. Ficam os questionamentos: Líderes são mitos

embrionários? Em que momento um líder torna-se mito? Estas perguntas passam não só pelos estudos da área de comunicação, mas estão intrinsicamente relacionadas ao desejo e necessidade de identificação de grande parte dos seres humanos que se inspiram nos feitos relatados de outros seres para prosseguirem nas suas conquistas.

Os exércitos seriam então um aparelho ideológico do estado, segundo Althusser, não existe aparelho puramente repressivo, embora os exércitos exerçam um poder coercitivo, eles também disseminam suas crenças, valores e ideologias.

Segundo Hall (1996), as representações sociais desenvolvidas por grupos e classes sociais dão sentido ao funcionamento social e suas representações, sendo multiacentuada no campo ideológico. Ainda segundo Gadea (2009) a linguagem nos leva a pensar que somos os primeiros a dar sentido aos nossos discursos.

O interacionismo simbólico influi na dinâmica dos gestos e expressões militares, pois é esperado um tipo de posicionamento da parcela da sociedade que integra os exércitos, toda a dinâmica relacional destes indivíduos é pautada por ideias pré-concebidas sobre suas posturas e estrutura social. Neste sentido a cultura militar precisa ser estudada como um sistema central de práticas que representam as práticas sociais e as relações de poder institucionais.

Através da interação se experimenta a maneira de classificar o mundo e a maneira que se espera que o indivíduo se comporte nele: a capacidade de pensamento, por exemplo, parece estar moldada pela interação social, sendo através dela que as pessoas aprendem os significados e os símbolos que permitem atuar e interagir (GADEA, 2013, p.244).

Os jargões e aspectos militares

A linguagem, que segundo Berger e Berger (1979), é primeira instituição com a qual temos contato, a partir dela no decorrer da vida temos necessidade de nos comunicar. O micro processo comunicacional e as relações sociais entre os indivíduos e entre estes e grupos, é o que nos torna um animal social, buscamos construir laços, referências, informações e a sensação de pertencimento.

A instituição Exército Brasileiro possui linguagens verbais e não verbais, com aspectos próprios e singulares, pertinentes à cultura organizacional baseada na hierarquia e disciplina. Altamente verticalizada, com papéis bem definidos para cada integrante. As interações simbólicas segundo Braga (2011) nem sempre levam ao consenso muitas vezes são baseadas em pensamentos e conceitos divergentes, bem como por experiências prévias e ideias pré-concebidas.

A linguagem para ser uma chave de entrada em qualquer grupo social e o seu domínio pode se constituir em fator predominante na qualidade do trânsito que se possa ter dentro dele (...) mas, e talvez até de maneira mais acentuada, pela aderência plena a ela, ou demonstração de que a ela se aderiu, revelada pelo indivíduo no desenvolvimento de suas relações, uma vez inserido naquela ambiência social (SANTOS, 2018, p.125).

A linguagem militar possui diversas peculiaridades e proporciona uma coesão no grupo estas características identificam o militar na sociedade em que está inserido, então a linguagem se traduz em gestões e posturas e não só na palavra proferida.

O sentimento de pertencimento é parte inerente da rotina militar pois desde a formação os indivíduos são divididos em turmas, que segue por toda a vida. Não somente

os anos em que estão na ativa, a ativa é a parte da carreira do militar em que ele está exercendo a atividade diariamente, pois um militar nunca deixa de sê-lo apenas se retira para a reserva, preservando todas as prerrogativas alcançadas.

A modernidade líquida ocasiona uma horizontalização na comunicação, este novo contexto, mais complexo para a interação da Instituição, porém mais fácil ao acesso de todos os participantes das redes sociais, muda a forma como as organizações dialogam com seus públicos; não mais pela imposição de um discurso, mas sendo parte do discurso proferido pelo seu público; atualmente é necessário ser lembrado e estar nos comentários do público para ter uma efetiva comunicação.

Os Valores Institucionais necessitam de conexão com os valores da sociedade, por meio da credibilidade e confiabilidade. A identificação dos públicos é de suma importância para o desenvolvimento da linguagem pretendida e estar presente no dia a dia deles.

Se (...) o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. (...) Por isso, (...) a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo... (ORLANDI, 1999, P.36-37).

Esta percepção da confluência dos sujeitos e sentidos num discurso, demonstra a linguagem como um organismo vivo, desta forma, é perceptível a necessidade da repetição das tradições, pois sendo amplamente lembradas estas contextualizam com a dinâmica da atualidade em que as instituições estão inseridas, continuando vivas e atuais em todos os momentos. Os valores institucionais são apreendidos desde o primeiro dia de ingresso na Instituição, criando o espírito de corpo e a sensação de pertencimento, todas as ações por mais passam a ter características a serem cultivadas.

Na caserna, sentar-se à mesa e combater passam pelo mesmo regime prescritivo. De maneira análoga, se no nosso mundo a separação de “palavras e coisas” é parte provável de nosso entendimento da realidade, possibilitando leituras duplas, paradoxos e convivência de paradigmas antagônicos, no mundo militar a constante marcação repetitiva da realidade sugere sobretudo que os termos e conceitos necessitam de uma tendência a unificar a palavra e a ação (LEIRNER, 2008, p.197)

O militar passa por esta preparação psicológica para ao ser acionado e ter que cumprir uma ordem não tenha questionamentos, voltemos a gênese dos exércitos a defesa, e caso necessário com o sacrifício da própria existência. Então a crença na imagem institucional é a maneira de obter o cumprimento incondicional.

Considerações finais

A partir da análise dos textos citados e traçando um paralelo com a vida castrense podemos observar o desenvolvimento de figuras míticas na manutenção da imagem institucional, como o mito pode ser desconstruído pela evolução dos conhecimentos humanos, percebe-se nos patronos extemporâneos a tentativa de manter a representação dos ideais e valores que a instituição Exército Brasileiro transcende em sua história.

A manutenção das relações sociais baseadas em mitos permite a manutenção atemporal das organizações, pois propicia o deslocamento do significado de fatos, ideias e

proposições permitindo a eternização dos significantes institucionais. Tal afirmativa perde valor quando toda uma ideologia é desfeita a partir do atingimento de um novo estágio de consciência, o que se percebe ao analisar a história.

Esta atemporalidade de instituições tradicionais, se torna possível pelas representações que atualizam suas tradições, principalmente numa realidade onde os indivíduos trocam constantemente de papéis sendo uma hora sujeito da ação de comunicar e outra receptor desta mesma ação.

Observa-se na sociedade contemporânea um desdobramento do indivíduo em múltiplas posições ou identidades, novamente as instituições tradicionais precisam atentar-se para estas múltiplas identidades para não se perderem na história, sempre em consonância com o momento atual.

Desta forma o exército vale-se dos mitos, da cultura e tradição para manter seu status quo e criando relações baseadas na sua historicidade enquanto instituição na interação social dos indivíduos com os quais se relaciona, muitas vezes condicionando seus comportamentos e relacionamentos. Os preceitos culturais tomam fundamental importância para manter os pilares de hierarquia e disciplina e evitar questionamentos de ordens. Embora a sociedade esteja constantemente evoluindo, quebrando tabus e atingindo novos níveis de interações, consciência, respeitando e validando pensamentos e atitudes diferentes em cada momento.

Por outro questiona se os mitos provêm dos líderes e qual a linha tênue que os distingue, além da percepção que os indivíduos sentem a necessidade de identificação para motivarem-se a determinadas ações.

Na confecção deste artigo não foi possível observar um mito que inspirasse o ser humano a atitudes nobres e desinteressadas, talvez pelo uso das técnicas comunicacionais na criação e manutenção das ideias míticas. Mesmo quando a humanidade não dispunha dos conhecimentos tecnológicos e comunicacionais da atualidade. Pois o anseio de inspiração é intrínseco a formação cultural e emocional do ser humano.

No campo da memória, há o conceito de tradição, onde se valorizam práticas ou valores espirituais de geração em geração, cujas crenças são conservadoras e invariáveis ao longo do tempo. Hobsbawm lança a ideia de “tradição inventada” para explicar as práticas e rituais devidamente inventados, construídos e institucionalizados, na qual estas visam absorver valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica num processo de continuidade do passado.

Referências

ALTHUSSER, L. "Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado" in Zizek, S. (org.) – Um Mapa da Ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.105-142.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel Editora, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____, _____. **Tela Total**. Porto Alegre: Edições Sulinas, 1997.

BRAGA, José Luiz. **Dispositivos Interacionais**. E-Compós, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em <http://books.scielo.org/id/59g2d/pdf/braga-9788578795726-02.pdf>. Acesso em 30 Jul 2021.

EXÉRCITO BRASILEIRO. Disponível em: <https://www.eb.mil.br/patronos>. Acesso em 20 Jul 2020.

GADEA, Carlos A. **O Interacionismo Simbólico e os estudos sobre cultura e poder**, Revista Sociedade e Estado – V. 28 n. 2 Maio/Ago 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/se/a/rn94M7K4Mfy3bVdzG-J6hzw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 26 Jul 2021.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida contemporânea** 10^a ed, Petrópolis: Editor Vozes, 1999.

HALL, Stuart. **The problem of ideology: marxismo without guarantees**. In MORLEY, david; CHEN, Kuan-Ilsing (Orgs). Stuart Hall – critical dialogues in cultural studies. London, New York: Routledge, 1996, p. 25-46

HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984.

IRERÊ, Raphael. **Passos para o Mito: Uma introdução ao pensamento de Roland Barthes**, Intercom, Goiânia, 22 a 24/05/2019. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2019/resumos/R66-0635-1.pdf>. Acesso em 17 Jul 2020.

LEIRNER, Piero de Camargo. **Sobre “nomes de guerra”: classificação e terminologia militares** », Etnográfica, vol. 12 (1) | 2008, 195-214. Disponível em <https://journals.openedition.org/etnografica/1660#ftn7>. Acesso em 22 Ago 2021.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SANTOS, Everton Araújo dos. **O Carisma do comandante**, Rio de Janeiro, Casa Editora PUC-Rio, 2018. Disponível em <http://www.editora.puc-rio.br/media/o%20carisma%20do%20comandante%20miolo.pdf>. Acesso em 22 Ago 2021.

UMA PERSPECTIVA SOBRE A “ESCOLA DE BELEZA, ESCOLA DE CULTURA”, DE KERRY JAMES MARSHALL

MARGARETH TRINGONI¹ - INSTITUTO PRESBITERIANO MACKENZIE

Introdução

“Escola de Beleza, Escola de Cultura” (2012), do artista norte-americano Kerry James Marshall (1955), compõe a Coleção do Museu de Arte de Birmingham, Alabama, e apresenta uma cena aparentemente comum de salão de beleza e escola de beleza transformada em representação monumental de um conceito de beleza e tece uma oposição à arte ocidental. Nela, o corpo privilegiado negro, como em todas as obras desse artista, protagoniza a cena em posição de orgulho e vitalidade. A história da arte patenteou uma condição de invisibilidade psicológica do corpo negro e Kerry James Marshall busca ocupar esse apagamento da tradição artística com figuras negras cheias de sutilezas e nuances.



Figura 1: MARSHALL, Kerry James. “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, 2012. Acrílico e *glitter* em tela. Museu de Arte de Birmingham. Disponível em: <<https://bit.ly/3uAOMqM>>. Acesso em maio 2021.

¹ Professora de Análise Linguística e Produção Textual no Instituto Presbiteriano Mackenzie, leciona para as turmas de 6º e 7º ano da Educação Básica - Ensino Fundamental II. Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura – Processos interdisciplinares pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Licenciada em Letras e em Pedagogia, com especialização em Administração Escolar, pela UNIMARCO em 1995 e 2001. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0626-9302> E-mail: margareth.tringoni@mackenzie.br Instituto Presbiteriano Mackenzie, Educação Básica – Ensino Fundamental II, Rua Itambé, 145, 01239-001, São Paulo, Brasil.

Este artigo pretende considerar aspectos da narrativa visual “Escola de beleza, Escola de Cultura”, descrevendo-a como uma imagem dramática da vivência urbana afro-americana e percebendo-a como uma imagem-sintoma para que se delibere sobre o “não saber”, a partir do qual o saber pode ser produzido. Também evidenciar uma reflexão sobre perspectivas e influências procedentes da circunstância social na relação entre a produção da obra e as referências feitas a outros artistas. Nessa abordagem, acionar a significação do objeto da arte como uma manifestação sintomática e intemporal, uma “presença na representação.” (DIDI-HUBERMAN, 1990).

A posição assumida frente à imagem é de abertura com uma metodologia em que idealizar, conjecturar e inventar são procedimentos de ampliação dos entendimentos. Não há certeza nem receio de criar interpretações. A partir da análise, projetar o artista ao público ainda reduzido no Brasil, refletir sobre sua obra no contexto em que está inserida e expandir essa discussão para que haja compartilhamento de visões e ampliação de possibilidades interpretativas.

O artista

Kerry James Marshall foi considerado um dos 100 artistas contemporâneos mais influentes do mundo em abril de 2017 pela revista *Time*. Nascido em 17 de outubro de 1955 em Birmingham, Alabama, mudou-se para Los Angeles, perto da sede dos Panteras Negras, localização determinante para a manifestação de sua arte. “Você não pode se mudar para Watts, em 1963, e não falar sobre isso” (MARSHALL: entrevista, *Artsy*, 2016). Ele cresceu rodeado pelos movimentos dos Direitos Civis e do Poder Negro dos anos 1960, vivenciando fatos que impactaram sua vida e conseqüentemente sua produção artística. Ele estava em Birmingham em 1963, quando os supremacistas brancos mataram quatro meninas ao atacarem uma Igreja Batista e, morando em Los Angeles, em 1965 aos 9 anos, viu as rebeliões que incendiaram seu bairro Watts.

No *Otis College of Art and Design*, escola independente de arte e design, o adolescente Marshall participou de uma aula de desenho e transpareceu bastante talento e interesse em arte. A partir de 1977 o jovem Marshall matriculou-se regularmente para estudar desenho e história da arte. Ele entendia a metáfora que a tradição artística ocidental atribuía aos corpos negros e idealizava ocupar as paredes dos museus com a exibição de figuras que o representassem. Sua formação contou com a tutoria de Charles White (1918-1979), artista negro bem-sucedido na época.

Em 1987, mudou-se para Chicago, após concluir sua formação em Nova York, e começou a lecionar na Universidade de Illinois (Chicago) em 1993. A *John D. e Catherine T. MacArthur Foundation*, fundação que apoia pessoas criativas, instituições e redes influentes na construção de justiça e dignidade, concede a Marshall uma bolsa em 1997. Em seu currículo constam Exposições Internacionais, trabalhos como parte de coleções de museus renomados, medalhas e reconhecimento de várias instituições e personalidades, como o presidente Barack Obama.

Marshall estudou a história da arte e dominou sua forma consolidando-se como um artista contemporâneo relevante. Hal Foster (1955), crítico de arte norte-americano, o menciona em seu livro “O que vem depois da farsa?”, indicando a influência de artistas

como Marshall para pressionar as instituições a responder a seus compromissos públicos, intensificados pelas recentes manifestações do *Black Lives Matter*.

Outros artistas rompem com o protótipo convencional de arte no que se refere à representação do corpo cultural negro. Kara Walker (1969), pintora contemporânea norte-americana, também protagoniza a figura negra com silhuetas escuras, entretanto, os negros de Marshall são personagens que remetem à luminosidade, vibração e densidade.

“Escola de Beleza, Escola de Cultura” como um sintoma

Envolto pela atmosfera de resistência dos movimentos negros norte-americanos e pela luta por direitos e representatividade, Marshall exhibe deliberadamente em sua obra uma escala de pretos, sobrepujando a técnica para sombreados e nuances. Para ele, configura-se com a intencionalidade de pigmentos muito enfáticos, suprimindo tons mais claros para afigurar as personagens como artifício retórico de discussão racial e busca de uma manifestação perfeita de escuridão. A ressignificação do preto, uma nova acepção da cor, para que a sintaxe da tela assuma uma função didática, a despeito de sua intenção educativa. O que se manifesta é o seu desejo de ocupar as paredes dos museus com figuras pretas que denotem essa nova consciência. Tons escuros hiperbólicos que exaltem os signos representativos do povo negro: a ginga, o estilo, o andar, a estética.

O artista desafia o paradigma quanto ao uso de tinta branca em personagens, excluindo-a para iluminar detalhes na pele, destacar traços e contrastar fisionomia e fundo. Ao examinar a tela, observa-se diferenças alcançadas pela gradação de preto para a construção de características singulares. A presença dominadora e as particularidades dos indivíduos são reveladas por escalas de pretos: preto-carbono; preto-marfim e preto-ferrugem, em que cada personagem-protagonista anuncia positivamente sua negritude, afastando qualquer conotação depreciativa. Revelam-se figuras com traços estilizados, modificados e singulares.

A negritude não é negociável nessas pinturas. É também inequívoco — eles são negros — é isso que quero que as pessoas identifiquem imediatamente. São negros para demonstrar que a negritude pode ter complexidade, profundidade, riqueza. (MARSHALL: entrevista, *T Magazine*, The New York Times, 2017).

No que se refere a esse protagonismo, “Escola de Beleza, Escola de Cultura” não se propõe à autoexpressão em sentido do fazer o que agrada ao artista tampouco à busca de redenção com a representatividade de figuras negras em seu cotidiano. Para Marshall, refere-se ao uso de habilidades para confrontar injustiças, apresentando otimismo e ativismo. A visualidade de personagens ostensivamente pretas e repletas de particularidades desafiam estereótipos negros que infligem a concepção de um conjunto indivisível. Diante disso, pode-se evocar Didi-Huberman em sua análise da visualidade, que admite o estabelecimento de um conflito entre o visual e o visível, uma vez que é imperativo ao pensamento sair do que parece axiomático.

Esse encontro faz emergir “conflitos” que, mais do que apaziguar, interessa enfrentar. [...] “Um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei [...] que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação. Encontros aparentemente banais podem tornar-se matérias-primas para uma investigação pelas forças que mobilizam” (MORAES, Everton de Oliveira, 2014).

Pela visibilidade, significação sobre a superfície perceptível pela vista, identifica-se o óbvio: personagens propositadamente pintadas em escalas de pretos com penteados esculturais, forjando uma cena dramática. Entretanto, em uma abordagem sintomática, aproxima-se de uma perspectiva que valide a visualidade, o que se obtém ou pode ser assimilado de uma deformação, de um acontecimento. Nesse ponto de vista, cada figura parece ser alguém em particular e há diferenças entre todas as representações decorrentes de feições únicas. Os cabelos estão magnificamente ajeitados, expressando um critério de realização. Os retratados usam figurinos apurados, parecem conscientes de sua condição de obra de arte e assumem vigor, ímpeto, fervor que aminguam rótulos discriminatórios. Em “Quando as imagens tocam o real”, Didi-Huberman afirma que:

[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

A questão social parece incidir sobre a produção de Kerry James Marshall como um aticamento à reflexão diante da cerceada representatividade negra em um conjunto artístico institucional, acervo e exposição em museus, com registros de poder e distinção. Sua obra conduz à representação dessa invisibilidade de maneira relevante e evidencia o protagonismo da figura negra com a construção de personagens diligentes em serem notadas. Para isso, assume a conduta proposital do “fazer coisas significativas de alguma forma para a própria disciplina de fazer arte. Meu interesse em fazer parte dela [da história] é ser uma expansão, não uma crítica dela” (MARSHALL, 2016).

A noção de beleza também pode ser debatida neste trabalho de Marshall, caracterizada como um estado de ser que produz encanto. A produção artística das figuras negras não estava ligada à noção de beleza na história da arte e, talvez por isso, Marshall ganhe a atenção do público ao indicar valores estéticos como uma experiência fenomenológica. Fenômeno, no sentido designado por Husserl, “como tudo que intencionalmente está presente à consciência, sendo para esta uma significação” (ZILLES, 2002, p. 6). Sobre isso, Marshall diz: “Beleza é uma experiência fenomenológica [...]. Temos que nos esforçar para ganhar a atenção do nosso público e uma das maneiras de conseguir essa atenção é através de experiências fenomenológicas que sejam fascinantes².”

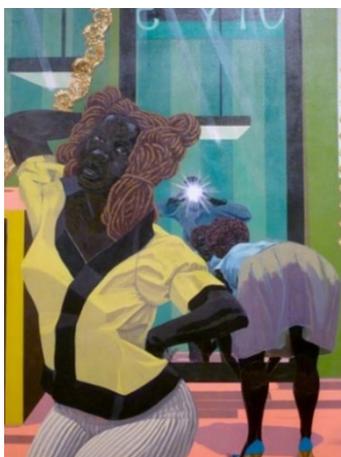


Figura 2: MARSHALL, Kerry James. Detalhe de “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3uolJ6F>>. Acesso em maio 2021.

² Entrevista publicada originalmente no PBS.org em setembro de 2003 e republicada no Art21.org em novembro de 2011. Disponível em: <https://art21.org/read/kerry-james-marshall-rythm-mastr/>. Acesso em jun. 2021.

Além dessa representação singular da negritude, em “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, Marshall apresenta uma aula de cultura, em que cada espaço da tela convida o espectador ao estudo da história da arte em uma construção disruptiva e intemporal. Seu conhecimento e domínio técnico permitem que revele uma série de alusões a outros pintores, a técnicas e à própria história da pintura, concebendo uma resposta à narrativa da história da arte ocidental, de modo a ocupar um espaço nessa tradição que não o representou. É uma exaltação às artes e à história da cultura que, ao ser apresentada, exala conhecimento do histórico da arte em uma redefinição popular acessível.

As inferências artísticas observadas em “Escola de Beleza, Escola de Cultura” evidenciam obras clássicas e contemporâneas em um mesmo espaço-tempo, como um “golpe” em que passado e presente são apresentados ao espectador. Uma técnica usada no quadro “Os embaixadores”, de Hans Holbein (1497 – 1543), uma aparição análoga a de Diego Velázquez (1599 – 1660) em “As meninas” (1656), um álbum de *rap* dos anos 1990, uma menção a outro artista contemporâneo estão presentes, contudo, o mundo das imagens jamais se constituiu com uma única finalidade. Mesmo diante de imagens familiares, a subjetividade não pode ser eliminada na análise de uma imagem-sintoma que “arde”, para usar o termo do próprio Didi-Huberman, diante de tentativas de explicações inequívocas. Sejamos humildemente afetados, incomodados e observados pela imagem que sobrevém sobre nós.

Assumindo essa postura diante da obra em estudo, observa-se, na parte superior direita da tela, uma homenagem ao artista contemporâneo britânico/nigeriano Chris Ofili (1968) por meio de uma reprodução do quadro “Blossom”, uma celebração contemporânea afro, notabilizando a exposição no Museu *Tate Britain* em 2010. É como um testemunho de reconhecimento da crítica de arte ao artista negro que cria imagens idealizadas de homens e mulheres africanos, e como nas telas de Marshall, as pinturas de Ofili abordam raça e identidade.



Figura 3: OFILI, Chris. “Blossom”, 1997.
Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3bau7jO>>. Acesso em maio 2021.

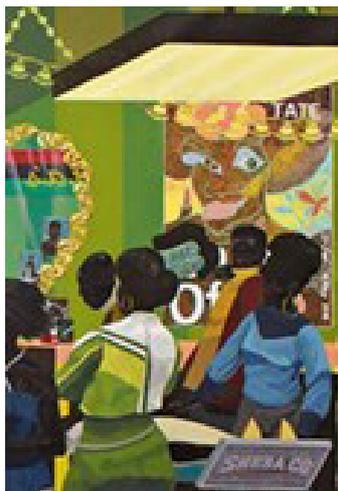


Figura 4: Detalhe de “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, 2012.
Disponível em: <<https://bit.ly/3uAoMqM>>. Acesso em maio 2021.

Há, no centro inferior da tela, o uso da anamorfose, imagem deformada frontalmente, tornando-se discernível quando vista a determinado ângulo e distância, em analogia à estranheza proposta com essa técnica no quadro “Os embaixadores”, do pintor alemão Hans Holbein (1497-1543), pertencente à *National Gallery* de Londres. No quadro do artista alemão, aparece uma caveira deformada simbolizando que o poder, a riqueza e o conhecimento humano não podem sobrepujar a morte. Evidenciando seu conhecimento sobre a história da arte, Marshall insere a figura anamórfica de uma princesa caucasiana, que testemunha o padrão de beleza desafiado pelo contexto proposto na narrativa visual. Além de registrar o domínio da técnica, a anamorfose instala um enigma e convida o espectador a ler a história da arte. O uso desse efeito ótico denota uma montagem como se a imagem representasse o passado, o presente e o futuro. Para Didi-Huberman, quando a imagem ultrapassa o tempo, o passado vira movimento.



Figura 5: Detalhe de “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, 2012.
Disponível em: <<https://bit.ly/3tvNSIR>>. Acesso em maio 2021.

Considera-se ainda uma inferência a Paul Gauguin (1848 – 1903) na silhueta, à esquerda, muito semelhante a suas representações de mulheres taitianas. Pode ser apenas um cartaz ou uma propaganda de produtos para tratamento capilar, contudo a

correspondência é reconhecida pelo contorno, pela posição da personagem representada e pelos cabelos lisos cuidadosamente ajeitados para trás. Seria mais uma constatação do “não saber” e uma superinterpretação, para usar o termo de Umberto Eco.

A “metodologia” de um saber dos sintomas pressupõe sonhar, inventar, imaginar. De tal modo, ampliar possibilidades de pensar parece ser uma tarefa fundamental. Relacionar as taitianas de Gauguin como personificação da cultura de um povo e evidenciá-las nessa concepção de “escola de cultura” seria uma associação sintomática compreensível no enquadramento apontado por Marshall.



Figura 6: Detalhe de “Escola de Beleza, Escola de Cultura”, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3uAoMqM>>. Acesso em maio 2021.

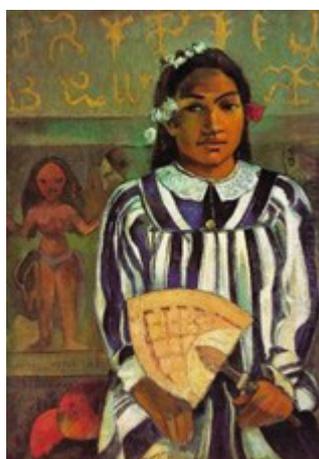


Figura 7: GAUGUIN, Paul. “Os ancestrais de Tehamana”, 1893. Disponível em: <<https://bit.ly/3if7gr9>>. Acesso em maio 2021.

Acima da porta de entrada do salão de beleza, onde a narrativa visual transcorre, a soberania do intemporal nas referências às cantoras norte-americanas Lauryn Hill (1975) como uma indicação de contemporaneidade, e talvez um tributo à Bessie Smith (1894 – 1937), a Imperatriz do Blues e a artista negra com a melhor remuneração dos anos 1920. Mais uma vez, passado e presente são aproximados, conectados pela força de representatividade da música afro-americana.

O ritmo e a poesia de “The Miseducation”, álbum de 1998, mostram a importância e a expressividade do rap para a comunidade afro-americana. Preservando essa relevância, uma superinterpretação atribuída ao blues, estilo musical com gênese nas tradições africanas, concretiza-se pela presença da “rainha” do gênero. Considera-se além do poder da música para disseminar a cultura, o importante papel da mulher como constituinte deste fenômeno, que envolve a difusão de comportamentos.

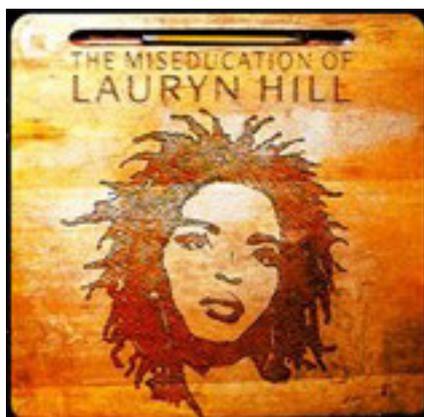


Figura 8: Capa do álbum “The Miseducation”, 1998.
Disponível em: <<https://bit.ly/3vPOGeP>>. Acesso em maio 2021.



Figura 9: Bessie Smith (1894 – 1937).
Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3wIlgReC>>. Acesso em maio 2021.

Na porção direita do quadro, vemos a indicação mais visível de transmissão de conhecimento. Marshall apresenta sua visão objetiva de escola correlacionada à comunicação cultural em menção ao artista holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669) e sua obra “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”(1632) na qual ocorre, de maneira muito realista, uma aula de anatomia. Em analogia a isso, o artista representa um grupo assistindo a uma demonstração prática de técnicas de beleza. Por conseguinte, no que concerne a história da arte e a construção de uma nova consciência sobre a cultura negra, Marshall revela algo que lhe confere crédito, relacionando a forma de entender comportamentos do século XVII e a valorização da estética de figuras negras.



Figura 10: Detalhe de *Escola de Beleza, Escola de Cultura*, 2012.
Imagem disponível em: <<https://bit.ly/3uAoMqM>>. Acesso em maio 2021.

À vista de apontamentos teóricos mencionados, de depoimentos do próprio artista e de pressupostos interpretativos sintomáticos, defrontamo-nos com uma exaltação às artes em cores vivas e tons pretos que assumem variantes carregadas de intenções.

Marshall alicerça sua obra no cânone artístico com uma imagem-sintoma que intercepta o curso normal de interpretação, propondo reflexão, tempestade de ideias, sobre o que se vê e o que se sente. Seu trabalho destaca-se em museus e galerias por sua temática contemporânea, pela identificação que provoca e por ser um conforto diante da insuficiência de personagens negros, artistas ou representados, na história da arte.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**; [Tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **L'Expérience des Images**. Bry-sur-Marne: Editions INA, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens** [tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Quando as imagens tocam o real** [tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova]. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

MAGALHÃES, Graça; POMBO, Fátima. **Do símbolo artístico ao sintoma da arte**. Artigo apresentado no 19th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, Avignon, France, ago. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2R45rCC>>. Acesso em maio 2021.

MORAES, E. O. **A História da Arte como saber dos sintomas**. In: História: Questões & Debates, Curitiba: Editora UFPR, n. 61, p. 337-342, jul./dez. 2014.

MUNIZ, Leandro. Kerry James Marshall: **Uma escola de beleza**. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q4ouMM>>. Acesso em maio 2021.

WYATT, Mason. **Kerry James Marshall está mudando a cor da história da arte**. The New York Times. 17 out. 2016. Disponível em: <<https://nyti.ms/3bcMlkz>>. Acesso em maio 2021.

ZILLES, Urbano. **A fenomenologia husserliana como método radical**. In: HUSSERL, Edmund. A crise da humanidade europeia e a filosofia. Introdução e tradução de Urbano Zilles. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

A PRESENÇA DA LITERATURA E O INCENTIVO À LEITURA NA DRAMATURGIA DE MANOEL CARLOS

JÉSSICA ODILZA MOREIRA DE SOUSA¹ - UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

GUILHERME BRYAN² - CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

Introdução

A **problematização** desta investigação gira em torno da presença dos clássicos da literatura e do incentivo à leitura nas obras do dramaturgo Manoel Carlos, fazendo um recorte para as telenovelas **Laços de Família** (2000) e **Mulheres Apaixonadas** (2003). Desde o nascimento desse programa, que é uma das formas de arte que mais dialogam com a sociedade brasileira, diversos dramaturgos recorreram a adaptações ou inspirações literárias para a construção de suas obras na televisão. Vários autores consagrados utilizaram-se da literatura para a construção de seus enredos, como Ivani Ribeiro, Janete Clair, Agnaldo Silva e Manoel Carlos, entre diversos outros. O presente artigo, portanto, tem como **justificativa** o fato de a telenovela ser uma produção artística de grande penetração junto à população nacional e que se valer dela para divulgar obras literárias é de extrema relevância.

Este espaço é bastante reduzido para se refletir e analisar todos os autores que, de alguma forma, estimulam a leitura. Nesse sentido, o **objetivo** desta pesquisa será fomentar um diálogo sobre o incentivo ao consumo literário que o autor Manoel Carlos, com suas telenovelas, provoca nos telespectadores. A nossa **hipótese**, portanto, é que sempre houve e haverá um intenso diálogo entre as obras do autor e as influências literárias que recebeu ao longo da vida. Para comprovar, a **metodologia** que será aqui utilizada é de caráter tanto qualitativo quanto bibliográfico, tendo como fontes de apoio teórico para nosso amparo na composição da teledramaturgia os trabalhos de, entre outros autores, Mauro Alencar (2004).

Por meio da descrição realizada por Mauro Alencar a respeito de **Laços de Família**, é necessário indicar que a inserção de uma livraria na trama da telenovela, em meio a outros temas de grande relevância social, fez com que o telespectador se familiarizasse com aquele universo e se sentisse a ele pertencente, ainda mais quando o dono da livraria foi interpretado por um ator de grande empatia com o telespectador: Tony Ramos.

¹ Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista da CAPES. Pós-graduada em Direção de Arte e Comunicação pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2019), Graduada em Design de Moda pela Universidade Salvador (2017), E-mail: jessica_odilza@outlook.com

² Professor de vários cursos de graduação e pós-graduação, e coordenador da graduação em Produção Fonográfica e da pós-graduação em Cinema do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Além disso, é diretor, roteirista e pesquisador da série 100 anos de samba, exibida pelo Canal Brasil; diretor e roteirista da série Os anos 80 estão de volta, exibida pelos canais Curta! e Viva. É doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestre em Comunicação e Cultura pela ECA-USP. Também é autor dos livros **Teletema - a história da música popular através da teledramaturgia brasileira**, da editora Dash, com Vincent Villari; e **Quem tem um sonho não dança - cultura jovem brasileira nos anos 80**, editora Record. Foi chefe de Jornalismo da Rádio Brasil 2000 FM e subeditor da revista Cult. E-mail: guibryan1@gmail.com

Exibida pela Rede Globo, a novela (**Laços de Família**, 2000) partiu de uma trama folhetinesca e melodramática: uma mãe, Helena (Vera Fischer) deixa o namorado Edu (Reynaldo Gianecchini) em favor da filha Camila (Carolina Dieckmann), que mais tarde descobre estar com leucemia. Apresentando campanhas sociais de grande importância. (ALENCAR, 2004, p. 163)

Com o título emprestado de um livro de contos de Clarice Lispector; a telenovela tinha, entre seus personagens principais, Miguel (Tony Ramos), que, na maioria dos capítulos, citava e indicava livros: “Laços de família empreendeu ainda a campanha em favor da leitura, por meio do personagem Miguel.” (ALENCAR, 2004, p. 163).

Por sua vez, a respeito de **Mulheres Apaixonadas**, é possível afirmar que:

Tinha a mulher e o amor como temática central. Através de uma crônica do cotidiano, o autor Manoel Carlos apresentou uma galeria de personagens femininos e suas paixões. A protagonista da trama é Helena (Christiane Torloni), diretora de uma escola no Rio de Janeiro. Ela mora no bairro nobre do Leblon, é casada com o saxofonista Téo (Tony Ramos), mas tem uma recaída ao reencontrar um amor do passado, César (José Mayer). Com medo de perder a esposa, Téo esconde um segredo: no passado, teve um filho com a ex-garota de programa Fernanda (Vanessa Gerbelli). Ele e Helena adotam o menino, sem que ela saiba da verdade. Paralelamente, na escola em que Helena trabalha, tramas de forte impacto na época se desenvolvem, entre elas o drama da professora de educação física Raquel (Helena Ranaldi), que apanha do marido, mas não tem coragem de denunciá-lo; e os altos e baixos da professora Santana (Vera Holtz), que luta contra o alcoolismo. As histórias exploram relações do universo familiar. (MEMORIA GLOBO, s.d.).

O próprio nome, Helena, é recorrente nas tramas de Manoel Carlos e se trata de uma homenagem a Helena de Troia, imortalizada em *A Ilíada* (2013), de Homero. No caso de **Mulheres Apaixonadas**, a personagem com esse nome (interpretada por Christiane Torloni) lidera, com os alunos, a montagem de um dos maiores clássicos da dramaturgia universal: *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare. Além disso, várias outras obras literárias foram referenciadas ao longo dos 203 capítulos da telenovela exibida pela TV Globo.



Figura 1: Tv História. Disponível em: <https://tvhistoria.com.br/o-que-acontece-com-rodrigo-no-final-de-mulheres-apaixonadas/>. Acesso em: 02/08/2021.

A literatura na dramaturgia de Manoel Carlos

A literatura sempre esteve presente na vida e na obra de Manoel Carlos, um leitor voraz que levou seu arcabouço de leitura para boa parte das narrativas que escreveu para a televisão. Aliás, um grande diferencial desse importante profissional da história da televisão brasileira é o alto grau de erudição, que, nos primórdios, muitas vezes o destacava num meio em que a maioria dos profissionais viera do rádio. Porém, hoje é praticamente impossível pensar num autor de teledramaturgia em que o grande conhecimento literário não seja uma característica principal. Assim sendo, o teledramaturgo é, sem dúvida, um dos que mais fazem questão de que seus personagens tragam, de algum modo, referências literárias ou que estejam sempre acompanhados de livros.

A maior referência ficcional de Manoel Carlos é a literatura. Balzac, Dostoiévski, Katherine Mansfield, Steinbeck, Machado de Assis e Lima Barreto são alguns dos escritores que formaram o autor. A poesia romântica brasileira também é citada por ele como fundamental na construção de seu repertório intelectual. Na juventude, Manoel Carlos foi integrante dos Adoradores de Minerva, um grupo de amigos que compartilhavam o amor pela leitura e se reuniam na Biblioteca Pública de São Paulo. (MEMORIA GLOBO, 2008, p.41).

Manoel Carlos é a prova de que a literatura invade nossas casas não somente através de livros, mas também com as obras da teledramaturgia, seja por meio de suas citações nos diálogos, títulos ou em nomes de personagens. O crítico de televisão Alexis Parrot observa a respeito de **Laços de Família**:

Sempre me lembro de Tony Ramos vivendo o Miguel, dono da livraria Dom Casmurro cuja paixão maior eram os livros e a Helena de Vera Fischer. Batia longos papos sobre literatura com Leonardo Villar, um revisor tão fã de Machado que batizou sua filha de Capitu. A novela era **Laços de família**, de Manoel Carlos e, como de hábito, ambientada no Leblon. (PARROT, 2021)

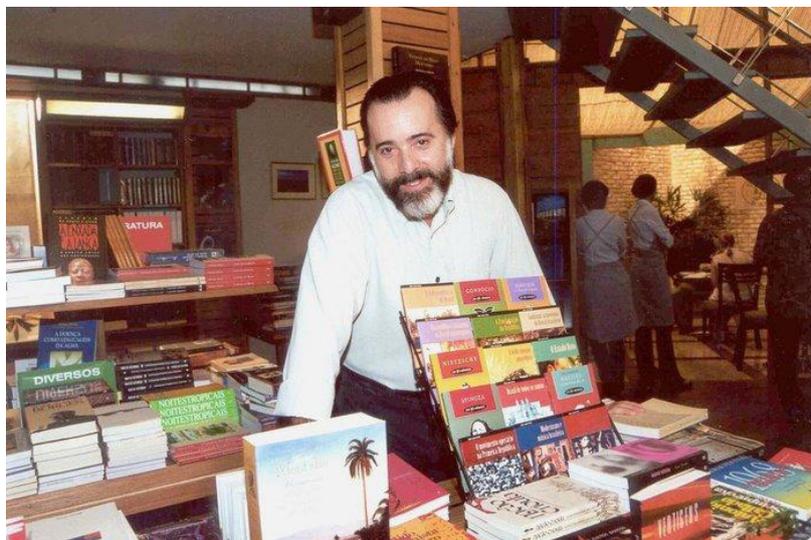


Figura 2: Divulgação/Rede Globo. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1510294/2021/04/literatura-tv-um-caso-de-amor/>. Acesso em: 02/08/2021.

Se muitas telenovelas, minisséries, séries e seriados são baseados e inspirados em obras literárias ou fazem referências a livros, eles muitas vezes são extremamente benéficos para o

mercado editorial, que trata de promover reedições e lançamento de muitos títulos: “É incrível como a TV pode ajudar a vender livros. Basta um ator de novela citar uma obra para no outro dia já sentirmos a diferença. Quando um livro vira minissérie então, pipocam novas e mais novas edições da obra para atender a demanda”. (GAZETA DIGITAL, 2003).

Para Manoel Carlos (MEMÓRIA GLOBO, 2008), a leitura é fundamental, serve para tudo e a sua ausência dificulta a escrita. A literatura dos séculos XIX e XX são referências literárias para o autor, em especial os norte-americanos e ingleses: William Faulkner, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, John Steinbeck.

Se antes mencionamos que o nome da personagem mais presente na obra de Manoel Carlos é Helena por conta do romance de Homero, ela também possui um vínculo com a obra homônima de Machado de Assis, haja visto que primeiro trabalho de Manoel Carlos na teledramaturgia foi baseado em *Helena* do vetusto literato fluminense e exibido em 10 capítulos pela TV Paulista, em 1952. Esse fato comprova o forte vínculo do teledramaturgo com o romancista e tal relação é confirmada por Alencar (2006), ao nos afirmar que “Ele está para a teledramaturgia como Machado de Assis está para a literatura. É um estudioso dos conflitos humanos.”.

Apesar de dedicarmos este artigo à relação da literatura com as obras de teledramaturgia **Laços de Família** e **Mulheres Apaixonadas**, é de fundamental importância reconhecermos que a presença dos livros e de seus enredos sempre estiveram presentes no trabalho de Manoel Carlos.



Figura 3: Oplanetatv. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/bau-da-tv/a-sucessora-charme-e-obsessao-nos-anos-de-1920.html>. Acesso em: 02/08/2021.

Traremos ao texto outros trabalhos do autor baseados em obras literárias. Esse é o caso de **A Sucessora**, exibida pela TV Globo entre 9 de outubro de 1978 e 2 de março de 1979 - totalizando 125 capítulos - na qual o autor se inspirou no romance homônimo de Carolina Nabuco, com direção de Herval Rossano, Gracindo Júnior e Sérgio Mattar.



Figura 4: Observatório do audiovisual. Disponível em: <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/blog/presenca-de-anita/>.

Presença de Anita é outro exemplo de adaptação literária realizada por Manoel Carlos. Trata-se de uma minissérie brasileira que foi exibida pela TV Globo em 2001, contando com 16 capítulos, baseada no livro homônimo de Mário Donato e cuja direção geral coube a Ricardo Waddington e Alexandre Avancini. Houve, porém, quem associasse o programa ao clássico literário **Lolita** (1955), de Vladimir Nabokov, que foi adaptado para o cinema por Stanley Kubrick, com grande sucesso.

O incentivo à leitura, uma obrigação social

Ao abordar e indicar clássicos da literatura na teledramaturgia, Manoel Carlos consegue influenciar diretamente o público e provocar um aumento das vendas em livrarias e sítios eletrônicos. Os temas abordados em **Mulheres Apaixonadas** causaram um impacto tão grande que propiciaram uma movimentação do mercado editorial em busca de títulos que os abarcassem. De acordo com reportagem da Gazeta Digital (2003), durante a exibição dessa telenovela verificou-se o lançamento e o relançamento de livros que tratavam de alcoolismo, câncer, violência contra mulher, homossexualidade e amor possessivo. Esse foi o caso, por exemplo, de *Mulheres que amam demais* (1985), da psicóloga Robin Norwood, cujo relançamento pela editora Siciliano obteve uma venda de 2000 exemplares por mês, superando a sua marca anterior de 300 exemplares; o livro chegou à casa dos 80 mil exemplares vendidos, graças à novela e sua influência sob o telespectador. Esse aumento aconteceu principalmente em função dos grupos de *Mulheres que Amam Demais* Anônimas (Mada), que cresceram motivados pela personagem Heloísa (Giulia Gam).



Figura 5: Veja Abril. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/personagens-problematicos/>.

Ainda nesse gancho, Tony Ramos - que interpretou Miguel em **Laços de Família** - contou ao Site de Imprensa (2020) da Rede Globo que:

Maneco é mestre da crônica urbana, um grande observador do cotidiano, leitor voraz, um poeta muitas vezes e, principalmente, um amante da palavra e da nossa linda língua portuguesa. Miguel representa sua essência, foi um prazer enorme interpretá-lo. A preparação para o papel se deu através de inúmeras conversas com Maneco e um mergulho intenso no universo livreiro. O público sempre comentou comigo que foi muito importante o incentivo à leitura.

A declaração do ator comprova que o incentivo à leitura pretendido pelo autor da trama foi bem-sucedido quando se percebe que, ao assistir a telenovela, o público sentiu-se pertencente àquele universo. Esse fato comprova o quanto esse tipo de produção artística na televisão pode ser extremamente relevante para uma causa social tão importante quanto àquela visada por “Maneco”, uma vez que o telespectador se sente atraído pelo universo literário do personagem a ponto de identificar o intuito que a abordagem do tema na obra ocasionou. Nas palavras de Parrot (2021)

Sempre defendi o diálogo entre televisão e literatura. Acredito que a divulgação e adaptação de obras literárias não passa de obrigação muito pouco cobrada da TV – uma concessão pública com deveres educativos, apesar do pendor natural que possui para o entretenimento. Unir as duas coisas é um grande desafio, mas também uma decisão política das emissoras.

Laços de Família é um bom exemplo de como esse incentivo foi eficaz: em 2001, um ano após a exibição da trama, o autor Manoel Carlos recebeu o Prêmio José Olympio, oferecido pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). O motivo foi a contribuição dada pelo autor de novelas à divulgação do hábito de leitura.

Considerações Finais

Neste artigo propusemos uma reflexão a respeito da importância da literatura na teledramaturgia do autor Manoel Carlos e também o incentivo à leitura nas obras produzidas por ele. Começamos pela construção das personagens, caso da recorrente Helena

e de Capitu, até chegarmos à narrativa como um todo e às adaptações de textos literários para televisão como no caso de **Helena, A Sucessora e Presença de Anita**. Trouxemos às linhas deste trabalho o quanto esse autor procurou, ao longo de sua carreira, apresentar obras e incentivar a leitura aos telespectadores.

Manoel Carlos mostrou-se, desde a juventude, um voraz leitor e essa paixão pela literatura sempre se refletiu de algum modo nas obras que produziu. Por exemplo, é frequente em suas telenovelas a presença de personagens lendo poemas, citando e referenciando livros, adaptando peças teatrais (como ocorreu em **Mulheres Apaixonadas**) e até mesmo sendo dono de uma livraria e, por isso, vivendo cercado de livros (como o caso de Miguel, em **Laços de Família**). Tal postura do autor incentivou o consumo de livros e lhe rendeu um importante prêmio do mercado editorial.

Fornecemos, também, dados a respeito do aumento da venda de livros no período de exibição da telenovela **Mulheres Apaixonadas**, como foi o da publicação *Mulheres que Amam Demais* (1985). Portanto, por meio da obra do autor de telenovelas em questão, foi possível demonstrar a intensa troca que sempre existiu e continuará existindo - disso estamos convictos, de modo fundamental - entre a literatura e a teledramaturgia.

Referências

BOCCATO, Vera Regina Casari. **Metodologia da Pesquisa Bibliográfica na Área Odontológica e o Artigo Científico como Forma de comunicação**. In: Revista de Odontologia da Universidade Cidade de São Paulo, 18(3), set-dez., 2006. Disponível em: https://arquivos.cruzeirosuleducacional.edu.br/principal/old/revista_odontologia/pdf/setembro_dezembro_2006/metodologia_pesquisa_bibliografica.pdf Visualizado em 1/08/2021. (p.265-274).

MINAYO, Maria Cecília e Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores: Histórias da Teledramaturgia Volume 2**. São Paulo: Ed. Globo. 2008. <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1286716-7084,00.html>. Visualizado em 02/08/2021

PARROT, Alexis. **Literatura TV: Um caso de amor**. In. <https://domtotal.com/noticia/1510294/2021/04/literatura-tv-um-caso-de-amor/> Visualizado em 02/08/2021

GAZETA DIGITAL. **“Mulheres Apaixonadas inspira lançamentos de livros”**. Cuiabá, 14 de setembro de 2003. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/suplementos/teve/mulheres-apaixonadas-inspira-lancamentos-de-livros/13092>. Visualizado em 02/08/2021.

SITE DE IMPRENSA. **“Tony Ramos fala sobre o trabalho como Miguel em ‘Laços de Família’”**. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 2020. Disponível em: <https://imprensa.globo.com/programas/lacos-de-familia/textos/tony-ramos-fala-sobre-o-trabalho-como-miguel-em-lacos-de-familia/>. Visualizado em 02/08/2021.

PROCESSOS ARTÍSTICOS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO SER-ADOLESCENTE EM ISOLAMENTO SOCIAL

ELAINE CRISTINA DOS SANTOS MATOS¹ - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS, SANTOS, SP, BRASIL.

AMA URANGA LUNA² - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS, SANTOS, SP, BRASIL.

MARIA IZABEL CALIL STAMATO³ - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS, SANTOS, SP, BRASIL.

SÍLVIA REGINA VIODRES INOUE⁴ - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS, SANTOS, SP, BRASIL.

Introdução

A adolescência é um período marcado por fenômenos biológicos, cognitivos e psicológicos, que se configuram de forma integrada e indissociável, a partir de diferentes contextos de vida, resultando em intensa transformação na capacidade de respostas às necessidades internas, que exigem readaptações afetivas e sociais na família e no meio sociocultural do adolescente (SANTOS e NEVES, 2014). O isolamento social decorrente da Pandemia do vírus Covid-19 tem provocado aumento de casos de depressão, automutilação, ideias suicidas e tentativas de suicídio na adolescência (Organização Mundial da Saúde, 2020), exigindo a atuação da Psicologia em ações voltadas à redução dos impactos negativos na subjetividade, especialmente com adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

A constatação desta realidade pelo Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente de Santos, unida à necessidade de operacionalizar a Lei 13.819, de 26 de abril de 2019, que instituiu a *Política Nacional de Prevenção da Automutilação e do Suicídio*, a ser implementada pela União, em cooperação com os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, originou o Projeto #PAPORETO de Intervenção Emergencial com Adolescentes e seus Responsáveis.

Com base na definição de adolescência preconizada no Estatuto da Criança e do Adolescente/ECA, Lei 8.069/1990, o Projeto foi desenvolvido a partir de um Convênio entre o Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente/CMDCA de Santos e a Associação Promocional Estrela do Mar/APASEM, vinculada à Diocese de Santos, com parceria, orientação e supervisão técnica do Programa de Pós-Graduação Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas, envolvendo 2 mestrandas psicólogas e 2 docentes orientadoras, também psicólogas. No período de janeiro a abril de 2021, o Projeto atendeu 123 adolescentes entre 12 e 17 anos e 11 meses, crianças de 9 a 11 anos, jovens e adultos maiores de 18 anos, de ambos os sexos, matriculados em Escolas da Rede Pública Municipal e Estadual de Santos, não atendidos em Serviços de Saúde Mental do município.

Este Artigo relata a experiência das profissionais que atuaram no Projeto, com atendimentos individuais e grupais, presenciais e on-line, e utilizando processos

1 Psicóloga, discente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas da Universidade Católica de Santos <elainematos78@hotmail.com>.

2 Psicóloga, Artista Plástica, discente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas da Universidade Católica de Santos <amaurangaluna@gmail.com>.

3 Psicóloga, Doutora em Psicologia Social, Coordenadora do Projeto e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas da Universidade Católica de Santos <izabel.calil@unisantos.br>.

4 Psicóloga, Doutora em Saúde Coletiva, Docente no Programa de Pós-Graduação Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas da Universidade Católica de Santos <silvia.inoue@unisantos.br>.

artísticos, como pinturas livres ao som de música clássica, e o Método Desenho-Estória de Walter Trinca (2020) no processo de busca do sentido de ser-adolescente em contexto pandêmico, à luz da Fenomenologia Existencial e da Psicologia Social Comunitária.

Local do Projeto: a Cidade de Santos

Santos é o município polo da Região Metropolitana da Baixada Santista, localizada no litoral do Estado de São Paulo, Brasil, e formada por mais 08 municípios – Bertioga, Cubatão, Guarujá, Itanhaém, Mongaguá, Peruíbe, Praia Grande e São Vicente. Povoadora por população nativa, indígena, que, a partir de 1502 passou a ser colonizada pelos portugueses, Santos conta atualmente com uma população de cerca de 440 mil pessoas, sendo caracterizada, segundo a Fundação Arquivo e Memória de Santos (FAMS, 2012, s/p), como: “A vila do Porto de Santos, depois simplesmente Vila de Santos, sendo o principal porto do litoral paulista, teve desenvolvimento acima das outras vilas litorâneas. Em sua história estão registradas a economia açucareira, a dispersão bandeirante e a época do café”.

Os bairros da cidade são divididos em regiões, que compreendem a Orla da Praia, a região dos Morros, a região do Centro, regiões periféricas, e a Área Continental, distante aproximadamente uma hora do Centro, mais próxima da cidade de Bertioga e acessada pela Rodovia Rio-Santos. Nos Morros, na Região Central, nos bairros periféricos e em Caruara, na Área Continental, concentra-se a população de menor poder aquisitivo, enquanto as pessoas com maior renda residem nos bairros próximos à Orla da Praia, frequentados pelos turistas e considerados o ‘cartão postal’ de Santos.

Santos: Marco na Saúde Mental do Brasil

O Movimento da Luta Antimanicomial em defesa da descentralização dos hospitais psiquiátricos e a assistência em comunidade, iniciado com a criação da primeira comunidade terapêutica, dentro do Manicômio de Goriza, na Itália, por Franco Basaglia, foi divulgado no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria Social, realizado em Londres, em 1964 (SERAPIONE 2018). Em Santos, o auge desse Movimento foi em 1989, e impulsionou a Intervenção na Casa de Saúde Anchieta, hospital psiquiátrico privado, mantido com verbas do SUS, instalado em bairro residencial, próximo ao Hospital Beneficência Portuguesa. A Intervenção foi motivada por inúmeras denúncias de maus tratos e mortes de pessoas internadas, que levou o Hospital a ser apelidado de *Casa dos Horrores*, e que foram encaminhadas à Divisão Regional de Saúde do Estado, sem providências. Indignada com a falta de providências e defensora dos direitos humanos e da cura em liberdade, Telma de Souza, Prefeita da época, determinou ao Secretário de Saúde, Dr. Davi Capistrano, a Intervenção Municipal. Para isso, foram acionados Psiquiatras, como Roberto Tikanori, Domingos Stamato e outros, assim como demais profissionais de saúde, psicólogos, assistentes sociais e enfermeiros, com participação ativa da Profa. Dra. Maria Izabel Calil Stamato, atual Coordenadora do Programa de Mestrado Profissional em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas da UniSantos (G1, 2019).

Referenciado no olhar e nos princípios da Reforma Psiquiátrica, fortalecida pela Intervenção no Anchieta, o Projeto #PAPORETO incluiu Oficinas de Expressão Artística, nascidas na experiência das mestrandas com pacientes esquizofrênicos em Estágio de Psicologia

Institucional e Comunitária, durante o Curso de Graduação, no Serviço de Recuperação Psicossocial e no CAPS I, localizado na Zona Noroeste, região periférica do município.

APASEM: local dos atendimentos do Projeto #PAPORETO

O local de atendimentos individuais virtuais e realização das Oficinas de Expressão Artística foi a Associação Estrela do Mar/APASEM, vinculada à Diocese de Santos, e localizada na Orla da Praia de Santos, próxima ao Canal 5, na lateral esquerda da Catedral Basílica Menor de Santo Antônio do Embaré, que tem um grande espaço aberto na entrada, onde tradicionalmente se realizam festejos da comunidade, em especial a Festa de Santo Antônio. Criada em 2006, a ONG atende crianças em creche e escola infantil, administra os Restaurantes Populares BOM PRATO da região e acolhimentos para a população em situação de rua, e desenvolve pesquisas sobre a realidade da desigualdade social na região, entre outros Projetos.

O prédio, onde foram realizados os atendimentos, possui um terreno total de aproximadamente 300m² divididos em dois grandes blocos. A parte da frente da instituição conta com dois andares onde estão localizados no térreo o brechó, a recepção, uma sala com computadores, cozinha e refeitório, e na parte superior do primeiro bloco estão a sala de reunião da diretoria, uma copa, os arquivos e o Setor de RH da instituição. Na parte dos fundos, no segundo andar, interligado ao prédio da frente, funciona uma Creche e Escola Infantil. Por acesso a elevador, chega-se ao terceiro andar, onde se localiza o auditório onde foram realizados os atendimentos presenciais e online. O local tem aproximadamente 10x20m², com duas grandes janelas de vidro nas extremidades e quatro grandes janelas na lateral, 2 banheiros com 2 lavabos e 2 vasos sanitários para o público.

Para os atendimentos individuais virtuais, necessários em função do Plano de Contingência decretado pelo Governo do Estado de São Paulo, foram adaptadas no auditório 2 salas com janelas, permitindo atendimento online por meio de acesso ao *wifi*. O Plano de Contingência, que oscilou entre proibição absoluta de circulação, fechamento de espaços públicos e circulação moderada, foi o mais restrito de todos os Estados brasileiros, e permeado de conflitos políticos e administrativos, decorrentes das posições contrárias entre Governador e Presidente da República, que incentivava o retorno normal das atividades.

Antes do Decreto de *lockdown* definitivo do Governo do Estado (SÃO PAULO, 2021), foram realizadas duas oficinas de Expressão Artística presenciais, primeiramente com os responsáveis e na sequência uma com os adolescentes. Planejadas inicialmente para atender entre 15 e 20 participantes, as Oficinas foram adaptadas para 8 participantes, em função da restrição de participação e da necessidade de distanciamento mínimo. A Oficina com os responsáveis teve 5 participantes e a Oficina com os adolescentes, 8.

Contextualizando o Projeto #PAPORETO

Em 2020, após 06 meses de isolamento social, o Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente de Santos, a partir da comunicação dos serviços e equipamentos municipais, identificou entre os adolescentes em vulnerabilidade social um aumento de comportamentos de autoagressão, ideações e tentativas de suicídio, chegando alguns ao suicídio. Engajado com a proteção desta população, o CMDCA elaborou um Projeto voltado ao cuidado da saúde mental desse público.

Em consonância com o Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei 8.089/1990, (BRASIL, 2021), o Projeto definiu o público a ser atendido como adolescentes entre 12 anos e 17 anos e 11 meses e seus responsáveis, e operacionalizou a Lei de Automutilação (BRASIL, 2019).

Na prática, o Projeto, além da população inicialmente prevista, atendeu crianças de 5, 6 e 9 anos, e alguns jovens de 19 e 20 anos, que procuraram o Serviço, e foram atendidos por 02 profissionais de Psicologia egressas do Curso de Graduação da Universidade e mestrandas do Programa de Mestrado em Psicologia, Desenvolvimento e Políticas Públicas, uma das quais contratada como técnica integrante do Projeto e outra voluntária.

Embora há mais de 30 anos exista no Brasil a Atenção à Saúde Mental da Infância e Adolescência em equipamentos do SUS (BRASIL, 1980), pelos Centros de Atenção Psicossocial-Infantojuvenis/CAPS-I, o quadro de isolamento social em contexto pandêmico trouxe uma nova realidade, marcada pela ameaça e pelo medo de contaminação por um vírus mortal, que dizimou milhares de pessoas diariamente, restringindo as interações humanas ao mundo virtual.

A rapidez e gravidade da contaminação, divulgada em redes mundiais de TV e redes sociais, espalharam o temor nos diversos países, a partir de janeiro de 2020. O mundo inteiro passou a vivenciar o encurtamento espaço-tempo nos meios de locomoção por trens, metrô e aviões e nas novas tecnologias de mídias digitais, que disseminavam informações instantaneamente (LEVANDOWSKI, 2021). Os meios oficiais de informação confirmavam uma onda avassaladora de morte que se alastrava na Ásia, Europa e nas Américas, e as chamadas *Fake News* das redes sociais passaram a divulgar informações falsas e muitas vezes contraditórias, que alimentavam o medo, confundindo a população, principalmente os adolescentes, em função de sua condição de vulnerabilidade.

O Projeto, apresentado ao CMDCA em agosto de 2020, como emergencial, iniciou em janeiro de 2021, em função de complicações burocráticas para liberação dos recursos pela Prefeitura Municipal de Santos e, em cumprimento ao Edital, teve duração de 4 meses, de janeiro a abril/2021, tendo possibilidade de renovação em novo período, que, infelizmente, não se concretizou.

Atualmente o Conselho está em processo de revisão do Edital e da dinâmica de liberação de recursos para Projetos Emergenciais.

Materiais utilizados nas Oficinas

Para a realização das Oficinas Expressivas com os adolescentes e responsáveis foi utilizada uma mesa retangular improvisada de 4 metros de comprimento por 2 metros de largura, com 2 adolescentes em cada lado da mesa e 1 responsável em cada lado, de forma a garantir o distanciamento social determinado pelas medidas sanitárias, disponibilizando-se álcool gel para higienização individual e máscaras faciais durante toda a atividade.

As Oficinas foram realizadas ao som de música instrumental, utilizando como materiais: folhas A4 de sulfite; folhas A3 de gramatura alta (para aquarela); tinta à base de água (acrílica branca); tintas guache em cores diversas; tinta nanquim preta, branca e coloridas; lápis de cor; giz de cera; lápis preto; régua; canetinhas hidrográficas; água; borrifadores de água para efeitos abstratos e diversos tipos de espátula para texturização.



Figura 1. Fonte: acervo das autoras

A dinâmica dos atendimentos

Os atendimentos dos adolescentes e responsáveis foram agendados pela Secretária do Projeto via contato telefônico com os responsáveis, a partir de envio pelos responsáveis de cópia do documento de identificação de ambos.

No momento do agendamento, os pais foram informados que os/as filhos/as receberiam três atendimentos online individuais e participariam, com mais 7 adolescentes, de uma Oficina Expressiva Grupal para troca de experiências e vivências sobre o ser-adolescente. O último Encontro das Oficinas Expressivas envolveria os adolescentes que já haviam passado pelos três encontros individuais online.

A participação no Projeto ocorreu exclusivamente mediante a assinatura do Termo de Livre Consentimento Livre e Esclarecido (TLCE) pelos responsáveis, autorizando a participação dos/as filhos/as, e do Termo de Assentimento dos Adolescentes e Jovens.

As psicólogas, devidamente cadastradas na e-PSI, plataforma do Conselho Federal de Psicologia/CFP para atendimento à distância (CFP, 2018), antes das entrevistas e das Oficinas Expressivas, orientaram adolescentes e responsáveis sobre a necessidade de privacidade do adolescente durante os atendimentos, a necessidade de fones de ouvido para favorecer a preservação do sigilo das informações fornecidas e a não identificação de todos/as.

A utilização da música instrumental nas Oficinas foi referenciada nas pesquisas de Menninghaus et al (2017), por facilitar a expressão de emoções como tristeza, e possibilitar o trabalho de ressignificação dessas emoções: “A ativação de calafrios e arrepios ao ouvir música [...] é acompanhada por um aumento da atividade eletrodérmica como indicativo de excitação emocional do sistema nervoso autônomo e uma forte ativação da rede de recompensa primária” (p. 5). Os autores ressaltam que essa excitação fisiológica alcança seu nível máximo, quando acompanhada de lágrimas emocionais, envolvendo também variações de alegria, motivadas por relatos de fatos da vida real.



Figura 2. Fonte: acervo das autoras

Os responsáveis também participaram de Oficinas Expressivas para facilitar a comunicação com os/as filhos/as e a compreensão dos sentimentos envolvidos nos comportamentos que motivaram a procura pelo Projeto.



Figura 3. Fonte: acervo das autoras



Figura 4. Fonte: acervo das autoras

Nas Oficinas, toda obra de arte produzida inspirou-se na vida real do/a participante, proporcionando a lembrança de memórias atreladas mais à alegria do que à tristeza, como quando expostos a obras de outras pessoas.

O Dasein como cuidado

Segundo Ramírez, Cárdenas e Rodríguez (2015), Heidegger define a fenomenologia como aquilo que se mostra em si mesmo e por si mesmo, de diferentes maneiras, segundo aquilo que se pode expressar. O termo *da-sein*, ser-aí, foi introduzido pelo filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), em sua obra-prima *Ser e Tempo* (1927), para se referir à existência humana, e a palavra *aletheia* (aquilo que se des-vela, no sentido grego) para definir a Verdade. Ramírez, Cárdenas e Rodríguez (2015) analisam que, na concepção de Heidegger, ser-no-mundo é ser cuidado no mundo, e *dasein* sintetiza conceitos como possibilidade diante da vida e ‘cuidado’, revelando uma maneira de estar no mundo em relação a si mesmo e aos outros.

A temporalidade do *dasein* é fundada na compreensão da sua existência e do seu próprio fim. Em contexto pandêmico, que traz a possibilidade de morte eminente, o *da-sein* não pode experimentar a morte do outro, porque cada homem vivencia, a seu modo, a possibilidade da sua própria morte. Ser humano é levar a possibilidade de morte como último critério de sua existência, pois só o homem ‘é’ e só o homem se dá conta que deixará de ser com a morte.

Vivências e Relatos dos participantes

Analisando os relatos de adolescentes participantes do Projeto à luz da concepção de Heidegger, frases como “*Se vamos morrer na pandemia, para que seguir vivendo?*” associam-se ao contato do *dasein* com a possibilidade da morte.

Já a restrição de possibilidades revela-se em frases como: “*Antes da pandemia, podíamos encontrar os colegas nas praças, sem as máscaras*” e “*Comprar roupas pela internet, sem poder provar, não é a mesma coisa... não se compra roupas online, tem que ir na loja, tem que provar a roupa pra ver se serve mesmo*”.

O *dasein* abre a possibilidade da transcendência na adolescência quando o/a adolescente se dá conta das transformações corporais e da maturação existencial que vive. Em uma das Rodas de Conversa em que se abordou a fecundidade, um adolescente, ao refletir sobre o papel do homem na fecundação da vida, por ser o portador de espermatozoides, começou a rir, surpreso, ao constatar que carregava a vida dentro de si.

Sobre as possibilidades abertas, no sentido de expressão de sentimentos e de cuidado, uma das adolescentes relembra seu prazer pela arte e dança como herança da mãe que se continua nela, e como representação materna do cuidar. Em um dos atendimentos individuais dessa adolescente, enlutada pelo falecimento de sua mãe devido ao Covid 19, desvelou-se uma grande preocupação com o pai: “*Eu e meus irmãos estamos participando dos atendimentos, não está sendo fácil tudo isso, mas estamos juntos, me preocupo mesmo é com meu pai, afinal ele perdeu seu grande amor, acho que o encontro de pais fará bem a ele*”. O relato da adolescente reforçou a importância de incluir no Projeto encontros com os pais e responsáveis, de dimensão integrativa e preventiva.

A mesma adolescente relatou que a Oficina de Expressão Artística favoreceu seu interesse em participar do Projeto: *“Eu sempre gostei de arte, de dança, minha mãe sempre estimulou e participou com a gente, talvez eu possa ‘fazer as pazes’ com esse seu lado que ficou meio esquecido, após o falecimento da minha mãe que sempre estimulou o lado artístico e expressivo, meu e de meu irmão”*.

Na Oficina de Expressão Artística com os responsáveis, uma mãe começou a chorar quando, ao refletir sobre a pintura feita, deu-se conta de que havia rompido o ciclo transgeracional de violência na própria família: *“Meu avô batia na minha avó, meu pai batia na minha mãe, meu marido batia em mim, e eu resolvi dar um basta! Ainda vivemos na mesma casa, mas estamos separados. Digo ao meu filho que ele não deve bater nas mulheres, isso machuca, não é bom, não é natural!”*

Nos Encontros Grupais Virtuais com pais e responsáveis, mesmo após várias tentativas de agendamento e confirmação de participação, em uma das Rodas de Conversa, somente uma mãe compareceu e recordou sua própria adolescência, abrindo a possibilidade de reflexão sobre a dificuldade de ser mãe de adolescente, diante da confusão entre a filha ‘nem ser criança, nem ser adulta’, potencializada na dinamicidade da vida. O medo de se tornar avó também foi relatado na frase: *“Ai não! Eu ser avó?? Minha filha é uma menina”*. Destacou ainda o papel da nora no cuidado do filho mais velho de 20 anos, que lhe faz visitas, ao dizer que o estimula a voltar para casa e ficar com a mulher, namorada desde a adolescência: *“Ele será sempre meu filho, mas, já é um homem, tem que voltar pra mulher dele...”*

Como *ser-adolescente* implica em desenvolvimento e maturação existencial, ao dar-se conta que ser no mundo é cuidar de si e dos outros, um descuido pôde favorecer uma exposição da intimidade do mundo virtual, que ultrapassou para a realidade, tornando a dor e a angústia tão pesadas que geraram o desfecho do *dasein*, encerrando as possibilidades de continuar existindo no mundo real, como na seguinte fala: *“Como eu vou conseguir viver com todo mundo sabendo o que aconteceu e me lembrando todos os dias?”* A adolescente que concedeu este depoimento participou de quatro atendimentos individuais e um responsável participou do grupo de pais, foi encaminhada para a psiquiatria e para psicoterapia, porém, cometeu suicídio na semana seguinte, no momento do ápice do *lockdown*, quando não pôde ter acesso aos amigos e nem a escola no modo presencial, o que amenizaria a exposição aos olhares do outro nesta situação.

De todo o processo, notamos que na maioria das vezes a preocupação vinha da parte dos adultos, haja visto a dinamicidade da vida adolescente, que está em constante mudança. O último caso, porém, demonstrou o quão agravante a restrição de contato se mostrou nesta fase, sem outras possibilidades, sem outros recursos de afeto, trocas de ser no mundo, sobretudo para jovens em condições sociais de vulnerabilidade privados de outras oportunidades. Nesse caso, as situações de exposição no mundo virtual, que já eram conhecidas pelos jovens da atualidade, não deram a oportunidade de fuga ou aconchego por pessoas que em outro momento poderiam abarcar o sofrimento dessa jovem, mostrando que o enclausuramento foi fatal, independente do cuidado proposto em relação a pandemia.

A liberdade, a busca dos pares, as amizades, o caráter que estava em transformação,

em suma, essa jovem, diferente dos outros participantes, não pode seguir em busca da maturidade existencial para ser ela mesma e escolher seu destino. Como profissionais da Psicologia que estudam a mente e o comportamento humano, a perda dessa adolescente se mostrou muito difícil para a equipe. Uma pandemia por doença respiratória contagiosa, que exige diversos cuidados, tende a isolar a humanidade e causar novos sofrimentos e angústias nunca presenciados na história, desvelando um paradoxo na proposta da proteção em cárcere, criando-se dia a dia, o novo conceito de normalidade. Um novo desafio para a Psicologia.

Considerações Finais

A adolescência é um período de transição entre a infância e a fase adulta da vida, com maior vulnerabilidade ao contexto pandêmico, na medida em que este impede a possibilidade de interação em grupos de pares.

Os atendimentos individuais, acompanhados de expressão artística livre e autônoma, possibilitaram reflexões sobre a própria existência, mesclando tristeza e alegria, e culminando na alegria do “*poder-ser*” ou “*não-ser*”.

O ambiente seguro proporcionado pelo *setting* e a escuta acolhedora das profissionais foram fundamentais para facilitar a expressão artística dos adolescentes, assim como abrir possibilidades de ressignificação da existência desde a gênese biológica, por meio da manifestação e elaboração de emoções do Sistema Nervoso Autônomo (SNA).

O Projeto mostrou que Psicologia e Arte têm grande afinidade, por abarcarem integralmente o indivíduo, possibilitando reflexões sobre sua existência como protagonista da própria história, e contribuindo para a preparação e planejamento de propósitos da futura vida adulta.

Acolher o adolescente, abrir espaço para sua expressão verbal e artística, para a manifestação de seus sentimentos e para a reflexão sobre suas vivências é um processo necessário para que se ressignifique como sujeito e encontre sentido para sua vida como adolescente, fortalecendo a autoestima e a construção de novos projetos de vida.

Enquanto tecnologia social inovadora de cuidado na adolescência deve se consolidar como uma Política Pública para esta faixa etária. Desse modo, o Departamento de Apoio Pedagógico, Psicológico e Social (DPS), que mantém um psicólogo de plantão na Universidade Católica de Santos, serve de exemplo pois, os jovens podem sentir-se desafiados por seus projetos de vida, passar por momentos de estresse e as vezes situações de desespero, e imediatamente têm acesso ao atendimento psicológico, sentindo-se acolhidos em seu sofrimento. Sugere-se a implantação de uma Política Pública Permanente de atendimento emergencial para os jovens da comunidade, assim como proposto no Projeto #PAPORETO, que atendeu tanto os da lista de espera como os casos de urgência.

Referências

APASEM. **Associação Estrela do Mar**. <https://www.estreladomar.org.br/>. Acesso 20/07/2021.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei 8.080 de 19 de setembro de 1990. **Dispõe sobre as condições para a promoção, proteção e recuperação da saúde, a organização e o funcionamento dos serviços correspondentes e dá outras providências**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8080.htm Acesso em: 19/07/2021.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Geral. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei 13.819 de 26 de abril de 2019. **Institui a Política Nacional de Prevenção da Automutilação e do suicídio, a ser implementada pela União, em cooperação com os Estados, o Distrito Federal e os Municípios; e altera a Lei nº 9.656, de 3 de junho de 1998.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Lei/L13819.htm Acesso em: 19/07/2021

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Geral. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei 8.069/1990. **Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8069.htm Acesso em 20/07/2021.

CFP. Conselho Federal de Psicologia. Resolução Nº 11/2018. **Regulamenta a prestação de serviços psicológicos realizados por meios de tecnologias da informação e da comunicação e revoga a Resolução CFP nº 11/2012.** Disponível em: <https://e-psi.cfp.org.br/resolucao-cfp-no-11-2018/> Acesso em: 01/08/2021.

FAMS. **Fundação Arquivo e Memória de Santos.** Disponível em: <http://www.fundasantos.org.br/page.php?82> Acesso em 19/07/2021.

G1 Santos, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2019/05/03/intervencao-na-casa-dos-horrores-completa-30-anos-em-santos-sp.ghtml>. Acesso em 19/07/2021.

LEVANDOWSKI, M. L. et al. **Impacto do distanciamento social nas notificações de violência contra crianças e adolescentes no Rio Grande do Sul, Brasil. Cadernos de Saúde Pública** [online], v. 37, n. 1, p. 1-2, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-311X00140020>. Acesso em 19/07/2021.

MENNINGHAUS, W; WAGNER, V; HANICH, J; WASSILIWIZKY, E; JACOBSEN, T; KOELSCH, S. **The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception. Behavioral and Brain Sciences**, 40, E347, 2017. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28215214/> Acesso em 21/05/2021.

OMS. **Organização Mundial da Saúde. Pandemia COVID-19. Aumentam fatores de risco para suicídio.** Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/10-9-2020-pandemia-covid-19-aumenta-fatores-risco-para-suicidio>. Acesso em: 31/05/2021.

TRINCA, W (org.). **Formas lúdicas de investigação em psicologia: Procedimento de Desenhos-Estórias e Procedimento de Desenhos de Família com Estórias. 1. ed.** São Paulo: Vetor, 2020.

RAMIREZ-PEREZ, M.; CARDENAS-JIMENEZ, M.; RODRIGUEZ-JIMENEZ, S. **El Dasein de los cuidados desde la fenomenología hermenéutica de Martín Heidegger.** Enferm. Univ., Ciudad de México, v. 12, n. 3, p. 144-151, sept. 2015. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-70632015000300144&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 20/07/2021.

SANTOS, N. e NEVES, E. L. **Adolescência e comportamentos suicidários.** In: SARAIVA, Carlos Braz; PEIXOTO, Bessa; SAMPAIO, Daniel (coord.). **Suicídio e Comportamentos Autolesivos – Dos conceitos à prática clínica.** Lisboa: Lidel - Edições Técnicas Ltda, 2014, p. 225-240.

SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Decreto 65.563 de 11 de março de 2021. **Institui medidas emergenciais, de caráter temporário e excepcional, destinadas ao enfrentamento da pandemia de COVID-19, e dá providências correlatas.** Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2021/decreto-65563-11.03.2021.html>. Acesso em 20/07/2021.

SERAPIONI, M. **Franco Basaglia: biografia de um revolucionário. História, Ciências, Saúde-Manguinhos** [online], v. 26, n. 4, p. 1169-1187, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702019000400008>. Acesso em 19/07/2021.

SOUZA, L. G1. **Intervenção na ‘Casa dos Horrores’ completa 30 anos em Santos, SP.** 30/05/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2019/05/03/intervencao-na-casa-dos-horrores-completa-30-anos-em-santos-sp.ghtml>. Acesso em: 20/07/2021.

QUANTO MAIS RÁPIDO, MELHOR: AS POSSIBILIDADES DE ACELERAÇÃO NAS MÍDIAS DIGITAIS NA SOCIEDADE DO DESEMPENHO

MATHEUS PEREZ GERONYMO

Introdução

O consumo de informações na era digital se mostra cada vez mais frenético e intenso. Em um simples conjunto de toques, é possível encontrar desde um vídeo humorístico simples e curto até acessar notícias de qualquer lugar do mundo, trazendo um leque de oportunidades de interação enorme. Com tanto conteúdo, torna-se inviável e humanamente impossível absorver tudo o que nos é disponibilizado.

Apesar da impossibilidade, principalmente de caráter temporal, de adquirirmos uma quantidade grande de informações, é pregada a produtividade como um fator quantitativo em uma coletividade que acredita ser o poder ilimitado e que, em um tom de positividade, o lema “*Yes, we can*” passe a representar bem o perfil de uma pessoa que vive na sociedade do desempenho (HAN, 2015). Nela, o tempo transforma-se em tempo de trabalho, e o relaxamento passa a ser a regeneração para esse; ou seja, ao invés do repouso ser outro intervalo, apenas diminuimos a velocidade de duração do trabalho (HAN, 2018). Quanto ao tempo, Bauman (2008, p.122) diz:

Como é demonstrado pela trivialidade de usos linguísticos como ‘ter tempo’, ‘faltar tempo’ e ‘ganhar tempo’, as preocupações em igualar a velocidade e o ritmo do fluxo de tempo com uma intensidade de intenções individuais e um zelo por ações individuais ocupam lugar de honra entre nossas ansiedades mais frequentes, enervantes e desgastantes. [...] pode ser uma fonte prolífica do ‘complexo de inadequação’, essa grande aflição da vida líquido-moderna. Na verdade, entre as interpretações comuns do fracasso, apenas a falta de dinheiro pode hoje em dia competir com a ausência de tempo.

Diante de uma demanda de velocidade de informações, muitas plataformas de mídia on-line utilizadas acrescentaram uma função a fim de suprir essa necessidade: a aceleração do conteúdo¹. É possível, em um vídeo, agiliza-lo a fim de assisti-lo em menos tempo, assim como a mesma ação pode transpor-se para a reprodução de um *podcast*, ou até mesmo na leitura de *audiobooks*. Até mesmo uma mensagem de voz em um aplicativo de mensagens² é passível de ser acelerada, a fim de diminuir o tempo.

As técnicas de *Speed watching* nas mídias trazem um³ sentimento de que não se pode perder absolutamente nada, e que se deve consumir a maior quantidade de conteúdo disponível, no menor período. A avalanche de dados causa um temor de que nada pode ser perdido, chamado de FOMO (*Fear of missing out*) e que, em significado literal, é o medo de perder. Considera-se aqui o receio da perda quanto a alguma programação, porém, em

1 Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/08/a-nova-moda-e-ver-videos-com-ritmo-acelerado-modernidade-ou-ansiedade.ghml>> . Acesso em 28.05.2021

2 Disponível em: <<https://canaltech.com.br/apps/whatsapp-finalmente-comeca-a-liberar-audio-acelerado-para-todos-185472/>> . Acesso em 28.05.2021

3 Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56368238>> . Acesso em 04.08.2021

uma sociedade globalizada em que tudo pode ser consumido posteriormente por ficar armazenado na rede global de internet, entende-se que esse medo relaciona-se ao outro, em uma ‘competição’ intrínseca na qual quem sabe mais, mais conquistas obterá.

Trabalha-se, nesse artigo, a hipótese inicial de que há uma consequência com a implantação dessas ferramentas de que os indivíduos vão, aos poucos, relativizar o tempo em detrimento ao sentimento de produtividade e desempenho adquiridos por eles, tornando-o um produto que quando não aproveitado, faz com que se fique para trás em relação ao restante das pessoas. A premissa de que a “qualidade é melhor que quantidade” se perde para dar lugar a outro ditado popular, de que “tempo é dinheiro” e se você não o utiliza sempre, da maneira “correta”, está em desvantagem.

A partir daí, tem-se a problemática da pesquisa: quais são os impactos e os limites da relativização do tempo nas mídias digitais? A problemática tem como objetivo principal explorar os efeitos da aceleração na sociedade.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, por se propor a trazer um levantamento teórico a fim de compreender um fenômeno social. Utilizam-se como base os conceitos apresentados por Byung-Chul Han, principalmente em seus livros “Sociedade do cansaço” (2015) e “No enxame: perspectivas do digital” (2018), e na obra “Aceleração: A transformação das estruturas temporais na modernidade” (2019), de Hartmut Rosa.

Como justificativa do trabalho, pode-se dizer que as ferramentas utilizadas no dia-a-dia como facilitadoras de nossos problemas (tanto no consumo de entretenimento, como na comunicação com outras pessoas) aparentam ser inocentes em suas utilizações. No entanto, determinadas ações que realizamos podem transformar de maneira total o jeito que fazemos algumas coisas, e ter consequências (principalmente negativas) à saúde mental (por vezes, até mesmo à física e espiritual) para quem o utiliza. Dessa forma, mostra-se importante estudar esses possíveis resultados nas futuras gerações.

As Possibilidades de Aceleração nas Mídias Digitais na Sociedade do Desempenho

A globalização traz à sociedade muitos avanços significativos em relação, principalmente, à tecnologia e novas mídias. Se analisarmos todos esses progressos em um intervalo de 20 anos, tecnologias como *VHS*, *Pagers*, *Disquetes*, dentre outros, tornam-se extremamente obsoletos diante de uma infinidade de atualizações que tivemos. Discute-se muito nos dias atuais, por exemplo, a transmissão de dados 5G, que terá uma importante função futura de estabelecer⁴ uma conexão estável o suficiente para manter interligado todos os dispositivos conectáveis de maneira permanente (como carros, drones, cafeteiras etc)

Outra função importante dessa tecnologia será a de superar, significativamente, a velocidade da transmissão de dados em relação àquela 4G. Torna-se um exemplo claro do quanto buscamos acelerar o que se considera lento (mesmo quando algo não o é de fato). Percebe-se, assim, que algumas coisas, com a globalização, passam a ser relativizadas. A principal delas é o tempo, aspecto estudado no presente artigo.

⁴ Disponível em: <<https://tecnoblog.net/192393/5g-vai-mudar-sua-vida/>>. Acesso em 29.07.2021.

O conceito da velocidade do tempo é fundamentalmente subjetiva. Sobre esse tema, Rosa (2020, p. 8290) diz:

Para tal concepção do tempo impôs-se, no entanto, tanto na filosofia quanto nas ciências sociais, o conceito de temporalização do tempo: temporalização do tempo significa que a decisão a respeito da duração, da sequência, do ritmo e da velocidade das ações, acontecimentos e vinculações se dá apenas ao longo de suas realizações, isto é, no próprio tempo, sem obedecer a um plano cronológico predefinido. Paradoxalmente, temporalização do tempo significa exatamente o que Castells descreve como tempo atemporal.

Já que o tempo da vida não é o mesmo que o da teoria, e para dar conta de cada vez mais atribuições, a frequência em que se sai de uma atividade a outra passa a ser grande (DUQUE, 2012). Desta forma, as coisas tornam-se inversamente proporcionais na sociedade, pois se prega que é necessário fazer a maior quantidade delas, no menor tempo possível. Se assim o faz, a pessoa é considerada diferenciada, transformando a todos nós em competidores de produtividade.

Para poder prosseguir de maneira didática, é válido trazer uma contextualização semântica quanto à ideia de aceleração moderna, proposta por Duque (2012) e elencada em três dimensões principais:

- 1) Quanto à técnica, que se refere ao movimento de pessoas, bens e informações, com velocidades de produção e transformação de matérias (dimensão esta, que pode ser medida em função de tempo aplicado);
- 2) Quanto à mudança social, ao ponto do ritmo em que as formas de ação e direções de uma sociedade tomam;
- 3) Quanto ao ritmo vital, que se refere à quantidade de coisas esperadas a se fazer e que estão acima das capacidades técnicas de aumento de aceleração.

Para Rosa (2019), uma possível modificação do ritmo da vida fundamenta-se na ideia de que para sua ocorrência deve-se encaixar um número maior de episódios por unidade de tempo, utilizando três estratégias principais: acelerar o agir (como comer, andar etc); reduzir ou eliminar os tempos de pausas; e executar múltiplas tarefas simultaneamente. O autor cita, ainda, inúmeros exemplos vistos em nosso cotidiano, como os *Power Naps* (pequenos cochilos que revitalizariam integralmente) e as técnicas de *Speed Reading*, que possibilitam uma leitura dinâmica e mais rápida do que a tradicional. Soma-se aos exemplos de Rosa a aqueles envolvendo as mídias digitais: áudios de aplicativos de mensagens, bem como vídeos e filmes de áudio acelerado.



Figura 1: Ferramenta de aceleração do aplicativo de mensagens Whatsapp. Disponível em : <<https://www.tudocelular.com/mercado/noticias/n171816/whatsapp-lanca-recurso-acelerar-mensagens-voz.html>>. Acesso em: 04/08/2021

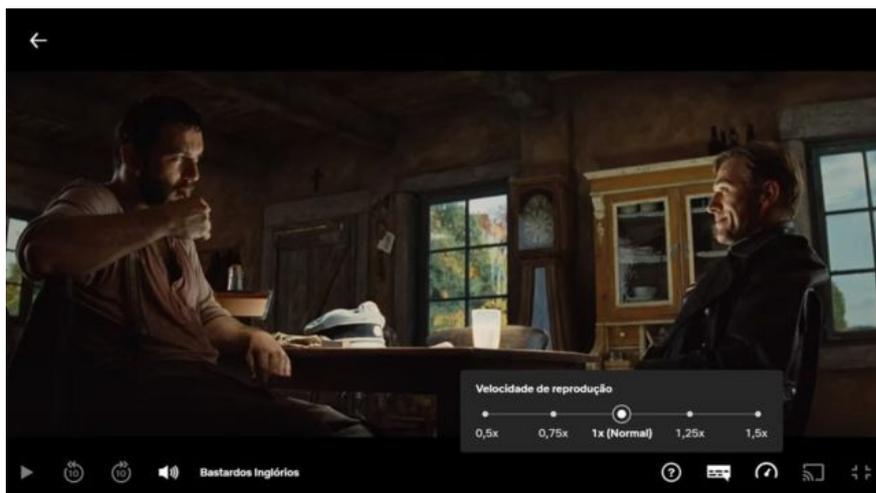


Figura 2: Aceleração da velocidade de reprodução no Streaming da Netflix. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56368238>>. Acesso em 04/08/2021

O intuito do surgimento dessas ferramentas pode ser a justificativa para dois dos três pontos citados por Rosa: acelera-se o agir quando se coloca um áudio em rápida velocidade para não se perder tempo; já a pausa é reduzida quando se tira o intervalo de descanso para fazer uma escuta passiva de um *podcast*, por exemplo. As estratégias buscam otimizar algo que não pode ser perdido de maneira alguma, independente da atividade que for.

Quanto às pausas, Han (2015, p.53) diz que “há diversos tipos de atividade. A atividade que segue a estupidez da mecânica é pobre em interrupções. A máquina não pode fazer pausas. Apesar de seu desempenho computacional, o computador é burro, na medida em que lhe falta a capacidade para hesitar.” Logo, nota-se que a ideia de eliminar ou reduzir os descansos não nos fazem mais parecidos com máquinas. E de forma contrária, mostra-se ineficaz.

Em relação à mudança da velocidade do agir, Rosa (2019) nos mostra que a alteração técnica de processos modifica as medidas da racionalidade temporal estabelecidas socialmente, o que não necessariamente obriga um aumento do ritmo de vida, mas transforma as medidas de tempo a embasar as ações e os planos. Pode-se exemplificar, por exemplo, o processo de enviar e receber uma mensagem de áudio: se você gasta dez minutos para gravar uma mensagem, espera-se que a pessoa que a receberá disponha do mesmo tempo para ouvir com atenção o que foi dito; no entanto, a pessoa pode alterar tudo, acelerando e escutando o conteúdo na metade do tempo. A partir daí, ela irá sempre levará em consideração essa possibilidade. Dessa forma, o processo natural da escuta será interpretado de outra maneira, a ponto de que, se é viável ouvir algo de 10 minutos em 5, a possível resposta poderá vir antes também, transformando ainda mais a avalanche de informações que temos hoje em dia.

Há uma causa principal para o aumento da velocidade dos processos midiáticos na sociedade: ninguém tem mais tempo. Como nos mostra Duque (2012), pensamos desta forma pois o passado é irrecuperável e o futuro indeterminado. Destarte, o tempo torna-se um recurso escasso, por se fundamentar exclusivamente no agora. Os meios digitais

mostram-se como mídias de presença, em que sua temporalidade encontra-se no imediato (HAN, 2019). Rosa (2020, p.6747) afirma que:

Especialmente o fato de termos alcançado um nível de transmissão de informação em tempo real produziu um violento impacto aceleratório em quase todos os campos da vida econômica e cotidiana, e deu a impressão, com isso, de que somos testemunhas de uma nova e qualitativa revolução da velocidade, cujo corolário não pode mais ser simbolizado pelo sófrego “girar trepidante das engrenagens”, mas, antes, pela World Wide Web e por palavras-chave como “gratificação instantânea” e “entrega instantânea”.⁹ A virtualização e digitalização de processos até então materiais (como o desenvolvimento de um modelo) e a integração de meios digitais de informação a meios “analógicos”, isto é, cadeias de processos materiais, levam à aceleração da produção, da circulação e do consumo, num só tempo.

A aceleração tecnológica, na ótica de Aderaldo, Aquino e Severiano (2020), mostra-nos o paradoxo em relação à otimização temporal. Para os autores, o apressar do ritmo de vida resulta em uma sensação de falta de tempo, pois a compressão de atividades em um espaço-tempo menor do que o anterior exige que um número maior dessas caibam nesse mesmo intervalo. Um exemplo interessante é justamente o dos áudios dos aplicativos de mensagens: com a aceleração, é exigido que o tempo de resposta seja menor pela viabilidade de se ouvir uma mensagem mais rapidamente do que antes.

É evidente que, diante de tantas mudanças em relação às tecnologias, causadas por novas tendências de comportamento do ser humano, as consequências surgem. A recente forma de se pensar o tempo e as novas possibilidades de consumo de conteúdo tornam-se alterações significativas e transformam padrões sociais e todo o cotidiano da sociedade pós-moderna.

A primeira das implicações refere-se à quantidade de informações. Através de um pequeno cálculo, torna-se de conhecimento que, com o aumento da velocidade de obtenção de dados e notícias, amplia-se, conseqüentemente, o volume do que estamos consumindo. Com a expansão daquilo que está sendo processado pelo cérebro, enfermidades psíquicas tornam-se cada vez mais presentes na vida do Homem moderno. Han (2019) ilustra, através da Síndrome da Fadiga da Informação (SFI), a primeira grande decorrência de todo esse processo: a doença, que antes era associada principalmente às pessoas que precisavam trabalhar com uma grande quantidade de informação por um longo tempo, hoje pode referir-se a todos nós, por conta de sermos confrontados com quantias rapidamente crescentes de conteúdo. O principal sintoma, segundo Han, é o estupor das capacidades analíticas, fazendo com que o pensamento defina e não consigamos diferenciar o essencial do não-essencial.

Já a segunda, evidenciada por Rosa (2019), envolve a substituição das fixações estáveis pelos *Flows* em movimento. Através da compressão espaço-temporal vivida pela sociedade moderna, transformações sociais e culturais emergem ao ultrapassar limites críticos, criando novos padrões e transformando-os em “vias de regra”. Esse novo regime, portanto, elimina os ritmos e sequências estáveis para trazer à frente a contemporaneização do não-simultâneo. É uma característica de uma modernidade líquida que já não considera mais instituições territorialmente fixas e imóveis como algo seguro; ao contrário, enxerga importância em correntes ou fluxos (seja ele de poder, capital, pessoas, etc.) que possuem em sua essência a possibilidade de, a qualquer momento, mudar e

se reinventar. A estabilidade, quando se trata sobre o tempo, diminui exponencialmente com a compressão do presente, pelo simples fato de que se muitas atividades são realizadas em um determinado intervalo, acontece o esvaziamento da experiência, pois as circunstâncias das ações e dos estilos de vida perdem sentido mediante repetição dessas em um pequeno intervalo temporal, surgindo assim a percepção da falta de tempo (ADERALDO, AQUINO, SEVERIANO, 2020).

A terceira consequência refere-se à transformação das atividades que deveriam ser vivenciadas *in loco*, mas que com as mudanças passam a ser vivenciadas de maneira digital, como veremos a seguir:

As relações e os costumes sociais vão se transformando na medida em que a tecnologia substitui encontros presenciais por conferências à distância, nas quais o afeto presencial é trocado por likes e comentários nas redes sociais, ou também no momento que as pessoas substituem o relato da própria experiência por histórias de sucesso ou de felicidade construídas nas redes sociais para serem consumidas pelo outro. São criadas condições de perda da capacidade de olhar o outro para além da mercadoria que ele se tornou. Em paralelo, o indivíduo perde a capacidade de se ver nesse processo, pois paulatinamente essas práticas são absorvidas pelo sujeito, estabelecendo condições para a ruína da capacidade de interpretar e de refletir sobre a realidade. (ABERALDO, AQUINO, SEVERIANO, 2020, p.371)

Por fim, é a atrofia e o fracasso do ser humano que podem ser considerados os efeitos mais importantes, dentre os citados. Para Han (2019), é a atrofia digital da mão que faz com que o pensamento enfraqueça junto. Para chegar a essa conclusão, o autor rememora o pensamento Heideggeriano de que seria a máquina a responsável por tal degeneração, e que, em tempos atuais, seria o mundo digital tal culpado. A mão, dessa forma, afasta-se da simples ação do agir para o imperativo do pensamento. Da mesma forma, Han (2018) diz que há uma sociedade do cansaço, maquiada por um ‘doping cerebral’, que cria um desempenho artificial e prega a transformação do homem em uma máquina de desempenho que funcionaria, no campo das ideias, em liberdade de perturbações e maximização, mas que na realidade causa cansaço e esgotamento excessivos. Por decorrência disso, o mundo torna-se pobre de negatividade, e conseqüentemente, com um excesso de positividade que levaria a um infarto da alma.

Considerações finais

A velocidade norteia a maioria dos processos que vivemos. É importante sair rapidamente do colégio para a faculdade, fazer pós-graduação, ter uma vida social ativa, e ao mesmo tempo, ter um emprego a fim de se obter uma remuneração alta e se destacar no mercado. Quanto mais rápido for esse processo, mais diferenciado aparentamos ser. Com isso, o tempo relativiza-se, tornando-se mais uma ferramenta que, em tese, nos aproxima do enriquecimento precoce.

Com isso, busca-se diminuir cada vez mais o período de execução de atividades para que o tempo se otimize e as próximas cheguem antes da hora esperada. Como uma solução, a ferramenta de aceleração nas mídias digitais aparenta ser uma grande aliada aos que buscam agilidade no consumo de conteúdo e informação, principalmente porque, se está havendo uma compressão do tempo em detrimento da quantidade de informações

consumidas, a premissa futura é a de que ocorreu um adiantamento no processo natural das coisas, e que processos decorrentes serão adiantados, conseqüentemente.

Há algumas possíveis causas e conseqüências da utilização da compressão temporal nas mídias. Para sumarizar, o motivo central é a tentativa de se ganhar tempo e priorizar outras atividades para aumentar a produtividade. Em relação aos resultados, tem-se o aumento da quantidade de informações, que resulta em doenças psíquicas, como a Síndrome da Fadiga da informação; a substituição de certa estabilidade por *flows* que se movimentam, ocasionando em um esvaziamento das experiências; a substituição das atividades que deveriam ser presenciais, mas que ficam unicamente no campo do digital; e o surgimento da ‘sociedade do doping’, que tenta, através da tecnologia, se desenvolver e ser melhor e mais produtiva, mas não o consegue, representando uma sociedade do cansaço.

Em suma, a otimização do tempo, em uma sociedade do desempenho, é tida como algo necessário a ponto da possibilidade de escuta em velocidade normal ser considerada lenta para o que é tido como produtividade. Essa aceleração traz uma sociedade prejudicada por um consumo de informações feito de maneira inconsciente, com pessoas que são incapazes de agir por conta da ‘atrofia das mãos’ (HAN, 2018) e que, ao mesmo tempo, são depressivas e fracassadas (HAN, 2015).

Referências

ADERALDO, Carlos Victor Leal; AQUINO, Cássio Adriano Braz de; SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira. **Aceleração, tempo social e cultura do consumo: notas sobre as (im) possibilidades no campo das experiências humanas.** Cadernos EBAPE. BR, v. 18, p. 365-376, 2020.

ALMENARA, Igor. **WhatsApp finalmente começa a liberar áudio acelerado para todos.** Canaltech, 21/05/2021. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/apps/whatsapp-finalmente-comeca-a-liberar-audio-acelerado-para-todos-185472/>> . Acesso em 28.05.2021

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria.** Editora Zahar, 2008.

DUQUE, Eduardo. **Contributos para a compreensão da aceleração do tempo.** CECS-Publicações/eBooks, p. 117, 2013.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital.** Editora Vozes Limitada, 2018.

_____. **Sociedade do cansaço.** Editora Vozes Limitada, 2015.

HIGA, Paulo. **Por que o 5G vai mudar sua vida (mesmo que você não tenha nem 4G).** TecnoBlog. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/192393/5g-vai-mudar-sua-vida/>>. Acesso em 29.07.2021

INÁCIO, Livia. **‘Speed watching’: o que você perde quando acelera a velocidade do filme?** BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56368238>>. Acesso em: 04.08.2021

VELOSO, Thássius. **A nova moda é ver vídeos com ritmo acelerado. Modernidade ou ansiedade?** Techtudo, 14/08/2020. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/08/a-nova-moda-e-ver-videos-com-ritmo-acelerado-modernidade-ou-ansiedade.ghtml> . Acesso em 28.05.2021

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade.** Editora Unesp, 2020. Edição do Kindle.

PERMANÊNCIAS E RUPTURAS NA COMUNICAÇÃO DE *BOOKTUBERS*

LILIAN CREPALDI DE OLIVEIRA AYALA¹

FERNANDA ELOUISE BUDAG²

FERNANDA IAROSSI PINTO³

Introdução

Estamos imersos hoje, segundo Jenkins (2014), em um modelo mais participativo de cultura e, assim, nessa chamada cultura participativa, ou “cultura da conexão” – título da obra de 2014 do autor –, o público não é mais mero consumidor de mensagens, mas, sim, agente criador de valor e significado. Os usuários são cocriadores e é a partir dessa “nova” racionalidade, beneficiados pelas possibilidades da cultura da participação, que se criam novos modos de participação social e de construção e expressão de si, como fazem os *booktubers*, que ganham nossa atenção neste texto – suas práticas mais recentes são nosso objeto empírico.

Desta forma, o objetivo geral desta pesquisa é mapear permanências e rupturas na comunicação dos *booktubers* a partir de 2020, ano cujo contexto potencializou novos hábitos em todos os âmbitos da vida humana e ressoou também entre as práticas de leitura e nas atividades desses agentes envolvidos com o mundo do livro no ambiente digital. Para um necessário recorte, foram selecionados quatro *booktubers* com mais de 300 mil inscritos e, no mínimo, seis anos de longevidade no YouTube: Bel Rodrigues (928 mil inscritos até agosto de 2021)⁴; *Ler antes de morrer* - Isabella Lubrano (561 mil inscritos até agosto de 2021)⁵; Tatiana Feltrin (529 mil inscritos até agosto de 2021)⁶; e Pam Gonçalves (338 mil inscritos até agosto de 2021)⁷. De posse desse *corpus*, questionamos exatamente quais as práticas de comunicação emergentes a partir de 2020 entre os *booktubers* brasileiros, e quais os efeitos de sentido⁸ que se depreende desse novo desenho?

Nossas bases teóricas para esta investigação são os estudos do campo da comunicação, sobretudo da comunicação na cultura digital e, a partir desse escopo, também empreendemos um diálogo com estudos da cultura do livro. Em um contexto de constantes mudanças sociais, culturais e tecnológicas – potencializadas ainda mais em 2020 –, estudar práticas que fomentam a leitura torna-se urgente. Ainda mais após divulgação

1 Professora na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e participa dos Grupo de Pesquisa em Comunicação Smart Media & Users Research Group (USCS), Memórias do ABC (USCS) e Criatividade e Inovação na Comunicação (Fapcom). E-mail: liliancrepaldi@uol.com.br.

2 Professora na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Universidade São Judas (USJT). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e participa dos Grupos de Pesquisa em Comunicação MidiAto (USP) e Juvenália (ESPM). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.br.

3 Professora na Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Participa do Grupo de Pesquisa Criatividade e Inovação na Comunicação (Fapcom). Mestre em Comunicação Midiática (Unesp). E-mail: feriarossi@hotmail.com.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCb1prWGxoiUDiHr6ymRQOw>

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCTubbc8ei3JfOBbicSJYPfQ>

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tatianagfeltrin>

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC3kfc-8i69ak-J3GLpwJwIw>

8 Efeitos de sentido aos moldes colocados por Brandão (2004).

recente de dados que apontam que o Brasil “[...] perdeu, nos últimos 4 anos, cerca de 4,6 milhões de leitores ativos, com a queda mais sensível apontada entre os leitores da faixa dos 14 aos 24 anos” (LIVROS DIGITAIS..., 2020). A leitura permite aquisição de repertório, senso crítico e capacidade de argumentação. Ou seja, competências fundamentais para a formação de cidadãos autônomos. Ou, mais ainda, sendo a literatura, em sentido amplo, uma “[...] necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito”, como postulou Candido (1995), a cultura do livro, mais do que incentivada, deve ser garantida. Tendo os *booktubers* potencial para serem referências na formação de novos leitores, ao compartilharem suas percepções e gostos, é imperativo aproximarmos-nos desse universo com um olhar crítico da pesquisa científica.

Desse escopo, nossa investigação ganha um caráter de pesquisa exploratória e natureza qualitativa que, além da contribuição de teóricos com os quais dialogamos na pesquisa bibliográfica, opera também uma etapa que pode ser caracterizada como pesquisa documental, correspondendo ao estudo do material coletado, ou seja, os vídeos dos *booktubers* que compõem nosso *corpus*, conforme já sinalizado. Ao final, pretende-se, sob os efeitos do objetivo estabelecido, lançar luz ao que há de novo entre as práticas de *booktubers* no Brasil e os sentidos que delas emergem.

***Booktubers* e suas tradicionais atuações no ambiente digital**

Em uma primeira camada, fazendo a ponte entre a cultura midiática tradicional de massa e a cultura midiática digital, fazemos uma aproximação entre os *booktubers*, enquanto influenciadores digitais, e os chamados líderes de opinião. Lazarsfeld (1964), ao estudar o papel dos meios de comunicação de massa sobre a decisão de voto em eleição de 1940, identificou mais precisamente a figura dos líderes de opinião, que seriam mediadores face a face entre a mídia e o público no geral:

Verificamos que certas pessoas que denominamos “líderes de opinião” têm especial propensão para exercer essa influência pessoal. Ao contrário do que se pensava, tais líderes não se encontravam particularmente nas classes mais cultas ou entre as pessoas de maior prestígio da comunidade, mas distribuíam-se de forma bastante equilibrada por todas as classes e profissões. Eram, entretanto, pessoas mais interessadas pelas eleições do que os cidadãos normais e consideravelmente mais expostas ao rádio, jornais e revistas. (LAZARSELD, 1964, p. 89).

Em outros termos, o pesquisador identificou um fluxo de comunicação em dois estágios: da mídia aos líderes de opinião; e então destes, via comunicação interpessoal face a face, para demais membros da comunidade. A principal mudança que enxergamos do trânsito comunicacional operado pelo *booktuber* em relação ao modelo comunicacional identificado por Lazarsfeld (1964) nos anos 1940 está no meio de comunicação de que o *booktuber*-líder de opinião contemporâneo lança mão: a internet e não mais a comunicação face a face; introduzindo a mídia, representada pela internet, nos dois estágios e não apenas no primeiro como anteriormente (MOTA; BITTENCOURT; VIANA, 2014, p. 11).

Tradicionalmente o YouTube tem sido um grande espaço comunicativo e, dentro de sua lógica, apropriando-se dos recursos da plataforma e até mesmo subvertendo-os, os *booktubers* introduziram novas formas de relacionamento com a literatura: opinando, produzindo e compartilhando conteúdo literário de uma maneira mais dinâmica,

descentralizada e participativa. Ao longo dos últimos dez anos estes influenciadores angariaram seguidores, formaram novos leitores e colocaram em debate o papel da crítica literária – em linha com o argumento de Shirky (2011) de que a cultura participativa vem alterando o papel do crítico. Vale destacar que tais atores sociais *booktubers*, ou influenciadores digitais no geral, protagonistas no ciberespaço, são:

[...] aqueles que têm algum poder no processo de decisão de compra de um sujeito; poder de colocar discussões em circulação; poder de influenciar em decisões em relação ao estilo de vida, gostos e bens culturais daqueles que estão em sua rede. (KARHAWI, 2017, p. 48).

O *booktube* enquanto espaço dentro do YouTube também pode ser considerado como comunidade virtual cujos principais aspectos que a definem são a afinidade (pelo tema da literatura) e constância de conteúdos publicados. Sobre o primeiro aspecto, refere-se ao fato do compartilhamento da cultura literária: “[...] por pessoas que gostam de ler e consomem/produzem conteúdo, as quais estabelecem uma relação mútua, promovendo conversações contínuas dentro e fora do YouTube” (GARCIA, 2020, p. 59). Já o segundo aspecto refere-se à continuidade de criação de conteúdos ligados ao universo literário. Afinal, “vídeos esporádicos sobre livros ou leituras em canais de outros segmentos não os caracterizam enquanto *booktuber*” (JEFFMAN, 2017, p. 189 apud GARCIA, 2020, p. 59). Estes seriam apenas usuários-mídia (TERRA, 2012), ou seja, consumidores/produtores nas redes sociais que mostram “[...] àqueles que os assistem não apenas o seu “eu” leitor, mas também características, sentimentos e peculiaridades que fazem parte da sua vida particular” (JEFFMAN, 2017, p. 200). Por sua vez, entre os *booktubers* de fato, entre os formatos mais usuais dos conteúdos produzidos, estão vídeo-resenha, vlogs e maratona literária.

Usualmente, os *booktubers* realizam parcerias com *e-commerces* de livros – sobretudo a Amazon –, grandes editoras e clubes de assinaturas de livros, como TAG e Intrínsecos. Também possuem caixa-postal para receber presentes de lojas especializadas, em especial papelaria, e itens dos próprios assinantes dos canais. Frequentemente, também sorteiam livros e itens de papelaria como forma de engajamento. Como estratégia digital, todos possuem perfis no Instagram e/ou páginas no Facebook. Alguns também enveredaram pela podosfera e ampliaram o leque de temas, comentando também séries e filmes. Como forma de aumentar a renda, tendo em vista as constantes mudanças nas políticas de monetização do YouTube, muitos *booktubers* também apostam em *lives* de leitura na Twitch, rede que vem crescendo de forma exponencial no Brasil.

O trabalho destes gera discussões acaloradas, especialmente entre especialistas e analistas do mundo cultural. Barcinski (2018), jornalista, roteirista e diretor de TV, em uma de suas colunas no portal UOL, destaca que “se um *booktuber* cobra de uma editora para falar sobre um livro, isso é publicidade. Mas se o espectador não é avisado que o conteúdo foi pago e acredita que a divulgação deveu-se apenas a uma decisão pessoal do *booktuber*, isso é *jabá*”. O que o crítico de cinema e música tenta marcar é a discussão sobre o “envelopar o *jabá*” (segundo ele, como “*publieditorial*”, “*branded content*” ou “*conteúdo patrocinado*” ou qualquer expressão do mercado conteudista e do mundo do marketing) e não ficar evidente para o público, a audiência que o conteúdo foi pago,

quando, em verdade, o tal influenciador faz a divulgação após ter embolsado algo ou ter sido presenteado. Ou seja, Barcinski (2018) alerta para a necessidade de saber diferenciar opinião de publicidade, e jornalismo de propaganda.

Esta discussão também coloca luz sobre o papel desses *booktubers* como curadores culturais no mundo digital. Sem se aprofundar na questão apontada por Barcinski (2018), esses influenciadores desempenham atos curatoriais ao resenhar, ler, discutir obras da literatura que não mais indicam novas formas de consumo cultural e, sim, “arranjá-las em novos formatos” (CORRÊA, 2012, p. 19).

Desde sua origem os *booktubers* vêm se mostrando criativos nos usos do YouTube, criando sua linguagem própria e comum entre si a ponto de se constituírem como uma grande comunidade. Fazem uso desde recursos simples, como os comentários, para estabelecer diálogo, conversação (RECUERO, 2012); ou ainda lançam mão de linguagem mais elaborada, com os *unboxings* de livros. Podemos afirmar que são “letrados” no YouTube, ou seja, possuem as competências para seu uso, tanto enquanto consumidores de informação quanto enquanto criadores de conteúdo.

Novas práticas dos *booktubers* a partir de 2020

Há anos esses *booktubers* vêm fazendo resenhas, críticas, indicação de livros, promoção de obras autorais próprias e atividades afins de promoção literária; e o que visualizamos a partir da pandemia de Covid-19 foi uma introdução de novas práticas.

Com a pandemia e o isolamento social, muitos *booktubers* passaram a fazer leituras conjuntas ao vivo, promoveram debates, formaram clubes de livros e, até mesmo, realizaram *sprints* de leitura, que consistem em leituras silenciosas com a câmera ligada e um cronômetro na tela. O tempo de leitura nestes *sprints* costuma ser de 30 minutos, mas alguns podem se estender pela madrugada.

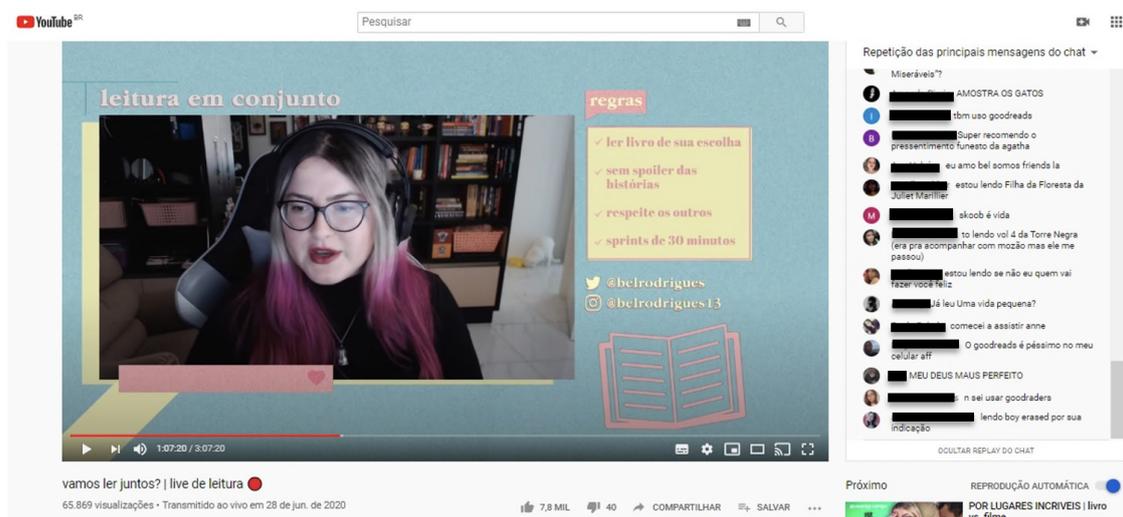


Figura 1: *Print de sprint* de leitura. Fonte: VAMOS ler juntos?..., 2020.

A postura da *booktuber* ao conversar digitalmente, usando o *chat* como espaço de conversa ao vivo (mas em ambientes distintos, ou seja, o internauta não está fisicamente na casa dela, ao lado dela, mas sente-se como se estivesse); usando paradas e expressões

corriqueiras como “vou tomar o café e já volto”; fazendo pausa porque o companheiro dela ou o gato de estimação aparecem na tela diante dos internautas; o tom de voz no estilo “vamos ler livro e jogar conversa fora”; além do recurso musical “imitando” o clima de um ambiente coletivo e compartilhado (como se fosse uma sala de espera de um consultório médico) com uma trilha de fundo calma, baixinha, suave são exemplos da construção da interação social no ciberespaço de forma síncrona, que Recuero (2009), ao citar Reid (1991), explica:

[...] Uma comunicação síncrona é aquela que simula uma interação em tempo real. Deste modo, os agentes envolvidos têm uma expectativa de resposta imediata ou quase imediata, estão ambos presentes (on-line, através da mediação do computador) no mesmo momento temporal. É o caso, por exemplo, dos canais de chat, ou mesmo de conversas nos sistemas de mensagens. Já o e-mail, ou um fórum, por exemplo, têm características mais assíncronas, pois a expectativa de resposta não é imediata. Espera-se que o agente leve algum tempo para responder ao que foi escrito, não que ele o faça (embora possa fazer, é claro), de modo imediato. Espera-se que o ator, por não estar presente no momento temporal da interação, possa respondê-la depois. (RECUERO, 2009, p. 32).

Usando a classificação de Jeffman (2017, p. 44-45) ao caracterizar a comunidade *booktube*, explicando sua formação e consolidação, seguem os formatos mais comuns percebidos no recorte proposto na introdução:

- TAG: vídeos dedicados às tags, variando entre a tradução/criação de uma tag ou a resposta de quem foi tagueado. Geralmente a palavra “TAG” era inserida no título do vídeo; outras vezes, a categoria revelava-se a partir da observação do seu conteúdo.
- Resenha: vídeos que foram produzidos exclusivamente como resenhas de um ou mais livros. O conteúdo de uma mesma obra pode permear vários vídeos, desdobrando-se em diversos diálogos. Desse modo, essa categoria tem como intuito agrupar os vídeos dedicados à explanação do conteúdo do livro, impressões do *booktuber* sobre este e demais informações tendo a obra – ou as obras – como elemento norteador da conversa.
- Atualizações: vídeos que atualizam os seguidores ou quem acompanha os *booktubers* sobre suas leituras, aquisições e presentes. Entram nessa categoria vídeos de leituras que serão feitas, últimas leituras realizadas, últimas compras e últimos livros e presentes recebidos. São vídeos geralmente postados no início e no fim do mês.
- Gosto: vídeos que revelam explicitamente os gostos dos *booktubers*, como lista de favoritos, lista de indicações ou diálogos sobre preferências.
- Projetos de leitura: vídeos que contemplam projetos de leitura, geralmente com uma sequência lógica e simultânea entre vídeos e páginas lidas, e/ou realizado com outros *booktubers* e/ou com seguidores.
- Vídeos de socialização: engloba vídeos que foram gravados com outras pessoas – indicados pela expressão “*feat*”, ou que se destinam a uma maior aproximação entre os *booktubers* e os seguidores. Vídeos de maratonas, desafios, jogos, e o item “Você escolha” compõem esta categoria.
- Vídeos de contemplação: vídeos contemplativos, nos quais se contempla uma data, uma comemoração, uma ideia, etc., resultando em vídeos com um tom mais emocional.
- Unboxing vídeos: dedicados a esta prática, englobando desde compras de livros até caixas surpresas.
- Vídeos confessionais: vídeos nos quais se dialoga sobre o canal, sobre o *booktuber* ou assuntos relacionados a este.
- Séries, filmes e músicas: vídeos relacionados a demais produtos da Indústria Cultural para além do livro.
- Vídeos criativos: vídeos de paródias, performances e dramatizações, tutoriais, etc.
- Publieditorial Amazon: espaço comercial dedicado à Amazon.

A ideia de resgatar esse mapeamento (JEFFMAN, 2017) é para reforçar a amplitude de oportunidades de expressões via YouTube que esses *booktubers* têm – somada ao uso da imagem deles próprios, em locais pessoais (posicionando a câmera estrategicamente em detalhes que dão pistas de gostos e hábitos), em atitudes corriqueiras (tomando água, interagindo com familiar ou animal de estimação). Essa construção entre formato de conteúdo e universo pessoal que fica visível através do ângulo do vídeo dão ainda mais sensação de que existe uma conversa ao vivo com os internautas, leitores e seguidores da figura digital que o *booktuber* constrói diante do tempo de atuação digital.

Considerações finais

Do estudo do *corpus*, podemos observar a função primordial dos *booktubers* de curadores do mundo digital: não importa o formato do conteúdo. A preocupação com a função de críticos literários literalmente não transparece pelo modo que agem. A leitura dirigida ou maratona de leitura (com cronômetro para organizar o encontro virtual) muitas vezes remete aos saraus e coletivos culturais que sempre existiram de modo presencial. Ainda, enxergamos que esses *booktubers* resgatam o velho “narrador” de Benjamin (1980), aquele contador de histórias de nossa cultura oral anterior.

A leitura mais superficial e dicas fáceis acabam predominando diante da não preocupação em exercer papel de crítico literário ou especialista em teoria literária. Com isso, os canais são companhia, conversa, ideia de presença virtual ao invés de encontro em espaços culturais, livrarias, clubes de leitura físicos, que também podem gerar conhecimento (não na profundidade da crítica cultural construída pelo especialista, especialmente através dos meios de comunicação especializados). Durante o isolamento imposto pela pandemia, os canais no YouTube também parearam com canais *streamings* e *lives* via redes sociais de artistas e celebridades que encontraram nos mais diferentes formatos ao vivo para emplacarem as apresentações culturais impossibilitadas.

Continuar monitorando essas expressões segue como uma oportunidade de se construir um escopo crítico para (re)conhecer as figuras desses *booktubers* como atores ativos, mobilizadores de multidões virtuais e que alimentam o mercado literário. Também serve para contribuir para observar os papéis do crítico tradicional diante das evoluções tecnológicas, do protagonista do audiovisual digital, o que evidencia uma evolução de compreensão dos que atuam como influenciadores/formadores de opinião no mundo da literatura.

Referências

BARCINSKI, André. **Afinal, booktubers fazem jornalismo, publicidade, ou jabá?** *Uol*. 05 set. 2018. Disponível em: <https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2018/09/05/afinal-booktubers-fazem-jornalismo-publicidade-ou-jaba/>. Acesso em: 21 out. 2020.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores), p. 57-74.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CORRÊA, Elizabeth Nicolau Saad (org.). **Curadoria digital e o campo da comunicação**. São Paulo: ECA/USP, 2012. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002994584.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.
- GARCIA, Rebeca Mendes. **Literatura na rede: booktubers e a (trans)formação de leitores literários**. 2020. Dissertação (Mestrado) - Letras, Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2020.
- JEFFMAN, Tauana Mariana Weinberg. **Booktubers: performances e conversações em torno do livro e da leitura na comunidade booktube**. 2017. Tese (Doutorado) – Ciência da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.
- JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.
- KARHAWI, Issaaf. **Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão**. *Revista Comunicare*, v. 17, p. 46-61, 2017.
- LAZARSELD, Paul. **Os meios de comunicação de massa e a influência pessoal**. In: SCHRAMM, W. et al. *Panorama da comunicação coletiva*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
- LIVROS DIGITAIS estimulam a leitura de crianças e jovens**. *Terra*. 14 out. 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/dino/livros-digitais-estimulam-leitura-de-criancas-e-jovens,45431e9c71ac2b6c4fa51b5eeef965bduconfnad.html>. Acesso em: 21 out. 2020.
- MOTA, Bruna Seibert; BITTENCOURT, Máira; VIANA, Pablo Moreno Fernandes. **A influência de Youtubers no processo de decisão dos espectadores: uma análise no segmento de beleza, games e ideologia**. *E-compós*. Brasília, v. 17, n. 3, p.1-25, set./dez. 2014.
- RECUERO, Raquel. **A conversação em rede: a comunicação mediada pelo computador e as redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Raquel_Recuero2/publication/259328435_Redes_Sociais_na_Internet/links/0c96052b036ed28f4d000000/Redes-Sociais-na-Internet.pdf. Acesso em: 21 out. 2020.
- SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- TERRA, Carolina Frazon. **Como identificar o usuário-mídia, o formador de opinião online no ambiente das mídias sociais**. *Revista Internacional de Relaciones Públicas*, v. 2, n. 4, p. 73-96, jul.-dez. 2012.
- VAMOS LER JUNTOS? | LIVE DE LEITURA**. Produção de Bel Rodrigues. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (3h 07min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DgaFnv2cutg&feature=youtu.be>. Acesso em: 21 out. 2020.

A ROSA CAMELA: UM ESTUDO SOBRE ORALIDADE E IDENTIDADE

MARIA ELIETE SILVA PEREIRA¹ - UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Introdução

Sabe-se que uma das características do gênero conto é que são narrativas curtas, que giram em torno de um único conflito, envoltas por poucos personagens que desenrolam a história. A pergunta em destaque é: Será que em uma narrativa com esta característica é possível tratar de um tema tão amplo e importante como a história de uma sociedade, suas linguagens e questões identitárias?

No Conto A Rosa Caramela do escritor Mia Couto é possível fazer reflexões a respeito dos fatos históricos de Moçambique, um país africano, que sofreu com lutas, guerras, mortes com a colonização.

O conto entrelaça a história da colonização com questões identitárias a marginalização de uma sociedade e a linguagem a partir da oralidade, que é tão característica da região.

O leitor é pego pelas mãos para viajar pela história em torno do conflito principal: uma mulher que carrega características de muitas raças em uma aparência que não agradava, que não atraía uma sociedade alienada. Pode-se, de repente, considerar que o conto traz o leitor para reflexões sobre a raça humana, afinal, a obra em que o conto está inserido recebe o título de Cada Homem é uma raça.

Portanto, o objetivo deste artigo é discutir como um Conto contemporâneo, pode trazer em sua narrativa curta e poética reflexões sobre uma sociedade que foi colonizada por muitos séculos e buscou a partir da oralidade problematizar suas identidades culturais.

Para tanto, o artigo apresenta em seu desenvolvimento três tópicos:

No primeiro é realizado um estudo sobre a história de luta de Moçambique para sua independência e a ligação com o conto.

No segundo, é apresentada a metodologia a luz dos teóricos que tratam do tema Identidade e Sociedade, a saber: Antonio Candido (2006); Maria Nazareth Fonseca & Maria Zilda Cury (2008); Stuart Hall (2003); Vera Hanna (2015).

O terceiro, traz discussões sobre os métodos utilizados, a oralidade apresentada no conto e suas influências nas questões identitárias.

Nas considerações finais, mostra-se o quanto este artigo pode contribuir para a reflexão sobre as relações entre as sociedades, as suas linguagens e as questões identitárias.

¹ Possui graduação em Letras – Português e Inglês pelas Faculdades Oswaldo Cruz e graduação em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho. Possui Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira Moderna pela Universidade Uni Sant'Ana e Docência do Ensino Superior pela Universidade Nove de Julho. Atualmente é mestra pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, é professora da Rede Estadual de Ensino em São Paulo, está inscrita no Grupo de estudos e pesquisas Literatura Infantil e Juvenil (CNPQ), matriculada no Programa de Produção Acadêmica e cursando Pós-Graduação Lato Sensu em Neurociência Educacional pela Faculdade de Administração, Humanas e Exatas. E-mail: elietecarvalhosilva@gmail.com.

Moçambique: a história de um país colonizado

Para a compreensão do conto de Mia Couto, *A Rosa Caramela*, é necessário um breve relato sobre a luta pela independência do povo Moçambicano.

De posse do conto, o leitor se depara com uma apresentação da tensão pós-colonial em Moçambique que comparada ao Brasil é ainda muito recente. Aqui em Brasil se faz necessária ativar constantemente a memória para que não seja esquecido que existe um legado escravagista e um racismo estrutural que não são enfrentados e que muitas vezes pode-se querer camuflar.

Os portugueses chegaram a Moçambique em 1498, a ocupação se deu em 1507.

No século XV Portugal se tornou um Império Colonial, o primeiro e o mais duradouro do mundo, dominando quatro continentes. Para chegar ao oriente, Portugal fez o caminho através do contorno do continente africano. O Império português estabelecia o comércio e outras trocas entre seus diversos participantes, de oriente ao ocidente.

A correspondência oficial entre Lisboa e Goa, de 1650 a 1750, relata a preocupação das autoridades com o escasso continente de portugueses reinóis no Oriente e com as altas taxas de mortalidade na região, incluindo Moçambique como parte do circuito indiano. Tal situação parece não ter se alterado depois de 1750, pois, em 1799, o vice-rei conde de Resende sugeriu o envio anual de vadios e voluntários do Rio de Janeiro para povoar diferentes regiões africanas, como Moçambique. (SANTOS, 2017. p.1).

O fato é que, o que era um problema para o Rio de Janeiro, poderia ser a solução para outra localidade.

É importante destacar que Moçambique fazia parte do Império desde o processo inicial da expansão portuguesa até meados do século XX.

Em 1962 foi fundada a organização FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique criada a partir da fusão de três movimentos: A UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), a MANU (Mozambique African National Union) e a UNAMI (União Nacional de Moçambique Independente).

Durante a ocupação portuguesa, Moçambique serviu de apoio ao Império ultramarino português, sendo entreposto para os navios com destino ao Oriente, e também desempenhou a função comercial.

A Proclamação da Independência do País, só aconteceu em 25 de junho de 1975, após longa guerra contra o império português.

A partir do início dos anos 80, o País viveu um conflito armado dirigido pela RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). Esta guerra civil, além de ceifar muitas vidas, destruiu muitas infraestruturas econômicas.

Em 1992 com a assinatura dos Acordos Gerais de Paz o Governo da FRELIMO e a RENAMO o conflito foi finalizado.

Foi somente em 1994 que o País realizou as suas primeiras eleições multipartidárias.

Essa tensão pós-colonial perpassa pela nação, pois ainda ocorre o movimento de construção da nova nação e é sobre esta construção identitária, com todos os seus problemas, que o conto de Mia Couto versa.

Como se pode ver, Moçambique passou por diversos conflitos durante sua colonização e pós-colonização. Mais adiante, será observado como esses conflitos

são trazidos pelo autor do conto a partir das ações desenvolvidas e sofridas pela personagem Rosa Caramela.

A história de lutas de Rosa Caramela: o entrelaçar dos conflitos

O conto A Rosa Caramela faz parte da obra Cada Homem é uma raça do escritor moçambicano Mia Couto. A narrativa apresenta como protagonista a personagem Rosa Caramela, uma mulher corcunda, sem nome, de rosto belíssimo. O nome Rosa Caramela lhe foi atribuído pelo povo da região.

Abandonada pelo noivo na porta da igreja no dia de seu casamento, fato que o narrador não explica o motivo, a torna uma mulher insana. Após o evento da espera do noivo que nunca apareceu, Rosa foi internada. E da mesma forma, nunca recebeu nenhuma visita, nem de amigos e nem de parentes. Rosa passou a enamorar as pedras e paredes do hospital. É somente no final do conto que o narrador revela quem é o noivo de Rosa.

Quando saiu do hospital, Rosa passou a perambular pelas praças limpando - com um pano imundo - as estátuas demonstrando um cuidado que se tem às pessoas que se gosta. Rosa era apaixonada pelas estátuas e queria ser amada por elas. A estátua preferida era a de um colonizador e o fato de ela venerá-la provocou sua prisão.

Rosa era bela de rosto, não tinha vínculos de pátria e família, carrega em suas costas todo o cansaço de uma nação, era marginalizada, não se identificava por uma raça. Morava em um casebre, não se sabia se ela se alimentava, a pobreza era escancarada a partir de seu corpo, de sua aparência física.

No deslancar da narrativa os mistérios sobre essa mulher vão despertando no leitor o interesse para saber mais sobre ela e como será o desfecho. Um conto que prende o leitor por apresentar as peculiaridades de uma personagem que vive a margem de uma sociedade e que surpreende a cada página virada.

No início do conto o narrador, em primeira pessoa, descreve minuciosamente a personagem Rosa Caramela, uma mulher corcunda.

Seu rosto era lindo, até poderia despertar o interesse masculino, mas precisaria estar separado do corpo, pois este anulava a lindeza.

Rosa passeava pelo jardim, falando com as estátuas, atitude que era repudiada pelo povo do lugar, porque se dedicava de corpo e alma à essas estátuas, como se fosse mãe dessas peças, ela as consolava, limpava, cantava e pedia-lhes que saíssem da pedra. Aos domingos se recolhia, desaparecia.

Uma mulher que deixa o leitor intrigado, que produz reflexões sobre a possibilidade de essa mulher ser a mistura de todas as raças, de seu corpo cruzar os muitos continentes, um rosto lindo (os continentes) e um corpo que anulava tal beleza (os conflitos) que nas palavras do narrador deveria ser separado do corpo.

Certa vez, Rosa ficara de flores na mão, em frente à Igreja, esperando seu noivo que lhe jurou amor eterno, mas que não apareceu para o casamento.

Chegou a hora, passou a hora. Ele nem veio nem chegou. Os curiosos se foram, levando os risos, as zombarias. Ela esperou, esperou. Nunca ninguém esperou tanto um tempo assim. Só ela, Rosa Caramela. Ficou-se no consolo do degrau, a pedra sustentando o seu universal desencanto. (Couto, 2013, p.15).

Rosa neste momento, parece representar a nação que espera ser liberta, ser independente. Espera por uma independência que parece nunca ser alcançada, uma independência que jura a seu povo, amor, paz eterna.

A perda do noivo traz para Rosa uma tristeza profunda, levando-a à loucura. “Ele se aleijou na razão.” (COUTO, 2013, p.15). Rosa foi internada, foi levada ao hospital e deixada ali, nunca recebeu visitas ou remédios, passa, então, a enamorar-se das paredes e pedras do hospital.

Ela se conduzia sozinha, despovoada. Fez-se irmã das pedras, de tanto nelas se encostar. Paredes, chão, teto: só a pedra lhe dava tamanho. Rosa se pousava, com a leveza dos apaixonados, sobre os frios soalhos. A pedra, sua gêmea. Quando teve alta, a corcunda saiu à procura de sua alma minéria. (COUTO, 2013, p. 15)

Uma Nação ‘despovoada’, sozinha, sem o auxílio de nenhuma outra Nação, de nenhum outro Continente. Uma Nação a procura de sua identidade.

Passou a enamorar as estátuas, vestia-lhes, dava-lhes de beber, acudia-lhes nos dias de frio e chuva. As consequências da experiência amorosa negativa são a alucinação, descaracterizando a identidade da personagem, colocando-a à margem da sociedade.

A medida em que a narrativa avança, pode-se acreditar que Rosa simboliza a contínua dissolução da identidade. Após sofrer os ferimentos provocados pelo amor não concretizado, busca recursos distintos para salvaguardar a desordem emocional, primeiro enamora-se das paredes e pedras do hospital, depois cultiva o hábito de cuidar das estátuas da cidade.

Um dia, chegou à notícia de que Rosa foi presa por veneração a um explorador colonialista português, foi acusada pelo governo moçambicano de saudosismo ao passado colonial. Para o comandante militar Rosa escondia razões políticas.

Em respeito à pátria Rosa foi encarcerada e o monumento foi derrubado. Tomados pela cegueira do estado e do partido únicos, empregam a força como forma de controle social.

Seu único delito: venerar um colonialista. O chefe das milícias atribuiu a sentença: saudosismo do passado. A loucura da corcunda escondia outras, políticas razões. Assim falou o comandante. Não fora isso, que outro motivo teria ela para se opor, com violência e corpo, ao derrube da estátua? Sim, porque o monumento era um pé do passado rasteirando o presente. Urgia a circuncisão da estátua para respeito da nação (COUTO, 2013, p. 18).

De maneira irônica o autor, Mia Couto, traz as questões do autoritarismo ideológico nacionalista, a crítica é efetuada de forma suavizada através do humor, porém a tristeza e o desconsolo se sobrepõem.

Observa-se que Rosa desafia as práticas culturais contrariando-as a partir de suas ações e linguagem.

Identidade e sociedade

Um ponto importante a ser observado é a inventividade linguística que o escritor apresenta quando a oralidade assume grande importância no contexto narrativo definindo o estatuto nacional. Segundo Fonseca e Cury, essa valorização da oralidade, construída na narrativa:

Faz com que o romance africano se insira de modo original no cânone, ao mesmo tempo em que, por essa mesma originalidade, ponha em xeque o cânone na sua feição tradicional e a visão da oralidade como um não-saber ou como um saber menor. Pode-se dizer, até, que esse colocar em xeque se configura como uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional. (FONSECA e CURY, 2008, p. 13)

O narrador conta ao leitor todos os acontecimentos do bairro, e é a partir dessa oralidade que a crítica aos governos pós-independência, as questões sociais, a linguagem e a identidade são mostradas pelo autor.

O personagem que traz a notícia de que Rosa estava em liberdade, fora o tio do jovem narrador que a viu no cemitério no enterro do enfermeiro Jawane. A mulher se despira por completo diante de todos os que estavam na cerimônia de enterro.

O enfermeiro cometeu suicídio e o motivo lhes doía: “Dizem foi por motivo de mulheres. Calaram-se os dois, sorvendo os corpos. O que mais lhes doía não era o facto mas o motivo.” (COUTO, 2013, p. 20).

Quando Juca (o pai do narrador) recebe os sapatos que havia emprestado ao cunhado, observa que tem terra: “Então vai lá limpar, não quero poeira dos mortos aqui.” (COUTO, 2013, p. 20).

Nessas passagens da narrativa o escritor traz duas situações relevantes a partir da oralidade: A discriminação da mulher, afinal, o homem comete suicídio por um motivo considerado não valer a pena (mulheres) abordado pelos personagens (tio e pai do narrador) e a crença religiosa, não adentrar à casa com sapatos recém-chegados do cemitério. Crenças e práticas religiosas vinculada ao culto dos espíritos dos antepassados, tendo como características: o manismo: culto ao infinito oriundo das almas e dos espíritos dos falecidos.

Quando Rosa joga as suas vestes na cova do enfermeiro e reza: “Leva essas roupas, Jawane, te vão fazer falta. Porque tu vais ser pedra, como os outros. Olhando os presentes, ela ergueu a voz, parecia maior que uma criatura: E agora: posso gostar?” (COUTO, 2013, p. 21), tem-se a prerrogativa de que o homem morto seria esquecido, assim como, os governantes queriam fazer com que o povo do lugar esquecesse o quanto sofreu com o domínio dos colonizadores e ainda a afirmativa de que como o enfermeiro não era colonizador talvez se ela admirasse sua estátua não seria chamada de louca e tão pouco seria presa.

Neste ponto, cabe mencionar o realce que se dá em Moçambique do sistema de dominação:

Entre os toga, grupo banto de Moçambique, existe o costume da louvação pública dos chefes. Em consequência, surge um tipo de louvador por assim dizer profissional, uma espécie de poeta palaciano: são os mbongi, ou “arautos”, como traduz junod, que precedem os homens importantes, cantando poemas laudatórios, principalmente sobre a sua genealogia. É sem dúvida uma função social, que realça certos aspectos da estrutura e reforça o sistema de dominação, traduzindo-se pelos papéis atribuídos a tais arautos, peças essenciais da etiqueta dos tonga, e que se diferenciam como grupo de artistas parasitários. (CANDIDO, 2006, p.36).

O conto é cercado pelas observações sobre as violências provocadas pelo colonialismo português e os desdobramentos políticos pós-independência em Moçambique. Mia Couto faz críticas ao império português e o aparato ideológico após a descolonização,

apresentando a personagem Rosa que desafia as práticas culturais na sociedade colonial e pós-colonial.

Dela se sabia quase pouco. Se conhecia assim, corcunda-marreca, desde menina. Lhe chamávamos Rosa Caramela. Era dessas que se põe outro nome. Aquela que tinha, de seu natural, não servia. Rebatizada, parecia mais a jeito de ser do mundo. Dela nem queríamos a aceitar pareenças. Era a Rosa. Subtítulo: a Caramela. E ríamos. A corcunda era a mistura das raças todas, seu corpo cruzava os muitos continentes. (COUTO, 2013, p. 13).

No trecho acima, na descrição de Rosa, está nítida a mistura de raças e culturas, portanto, tem-se uma figura híbrida, resultado de múltiplas conexões. “O hibridismo como dinâmica política e social está associado aos fenômenos globais das identidades em trânsito que se refugiam nas margens e centros do poder metropolitano.” (FORNOS, 2011, p. 236).

Para Stuart Hall, as identidades tornaram-se cada vez mais provisórias, entraram em colapso.

[...] as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1999, p. 120).

Mia Couto esboça no conto essas identidades em crise, o narrador expressa uma situação intervalar, sendo simultaneamente o de dentro e o de fora.

Outro ponto a ser considerado é a questão sobre marginalidade social, na passagem em que o narrador menciona que Juca sai da cadeira, se levanta, e pede para Rosa recolher as coisas dela e seguir com ele: “Vamos, Rosa. Pega suas coisas, vamos embora. E foram-se os dois, noite adentro.” (COUTO, 2013, p. 23).

Este não é um momento em que o leitor possa imaginar que assim tem-se a solução das questões da marginalidade social, porque é preciso lembrar-se da família que Juca construiu e que agora será abandonada por ele, outra vez, o amor agindo em descompasso modificando com profundidade a alma e a carne.

Assim é possível compreender que a identidade cultural não é estática:

A compreensão de que a identidade cultural não é fixa, mas constantemente híbrida, uma vez que se origina de formações históricas e repertórios culturais de enunciação muito específicos, e que podem constituir um posicionamento que chamamos, temporariamente, de identidade, parece ser também preocupação de Couto quando discursa sobre a identidade e a identidade nacional referente aos jovens moçambicanos. (HANNA, 2015, p. 495).

Portanto, a identidade cultural é híbrida, porque ela se forma a partir de repertórios culturais e essa pode ser uma preocupação do escritor Mia Couto ao discursar sobre identidade.

As influências nas questões identitárias

A constituição do indivíduo é formada pela família e a Nação (Pátria), Rosa Caramela foi rejeitada pelas duas instituições, o que a conduziu para a loucura. Perambulava à noite pelas ruas e praças da cidade. Esse circular solitário, conduz o leitor, a possibilidade de ele

representar a dolorosa e violenta história do pós-colonial em Moçambique. As consequências das guerras e das diferenças ideológicas são a loucura, a imobilidade e a solidão.

Rosa não tinha seu noivo, seu amor, outro aspecto detonador da marginalidade social. Ao leitor o narrador não informa o porquê de o noivo não aparecer para o casamento. Com a ausência do amor e em voga às questões étnica e racial é possível considerar que, torna-se impossível as mestiçagens.

Ao sair do cemitério Rosa se dirige a casa de Juca e chora em seus braços.

Foi, então. Meu pai, em apuros de silêncio, abriu a porta da varanda. Lento, se aproximou da corcunda. Por instantes, ficou debruçado sobre a mulher. Depois, movendo a mão como se fosse um gesto só sonhado, lhe tocou os cabelos. Rosa nem se esboçava, a princípio. Mas, depois, foi saindo de si, rosto na metade da luz. Olharam-se os dois, ganhando beleza. Ele, então, sussurrou: Não chora, Rosa. (COUTO, 2013, p.23).

É somente nesse momento que o leitor se dá conta de que o amor de Rosa é Juca, que a abandonou na igreja. O continente abandonado, chora. E o consolo vem justamente daquele que o abandonou, o que leva o leitor a uma reflexão: o abandono do continente pelo colonizador.

Apesar da corcova da personagem limitar sua beleza, esse não é o principal aspecto a ser considerado. Desde que Juca abandonou Rosa, ele não esquece o ato que o imobiliza e o aflige. “Meu pai se afligia muito dos cansaços alheios. Ele, em si, não se dava a fatigar. Sentava-se. Servia-se dos muitos sossegos da vida.” (COUTO, 213, p. 16).

Acuado pela História oficial, Juca recusa Rosa, figura híbrida que se marginaliza diante do autoritarismo nacionalista. Juca passava horas ali, todos os seus dias. Não fazia esforços, recomendação médica, para poupar seu coração. A única atividade que tinha era alugar seus próprios sapatos para os colegas do clube do futebol. A esposa reclamava da preguiça do marido, este se poupava das respostas.

Viver preso a uma cadeira implantada na varanda, sem ânimo para tomar qualquer atividade, sem vontade de reagir, estando contaminado pelo próprio gesto, pois feriu Rosa e acabou por ferir-se, o remorso toma conta de seus pensamentos, a doença no coração corroendo sua própria existência.

O término do noivado paralisou Juca e ao mesmo tempo provocou loucura na moça. Essa loucura ecoa constantemente nos pensamentos de Juca, mesmo tendo constituído uma família, não consegue esquecer o passado, a loucura da moça o atormenta. “Porcaria de coração. Batia no peito para castigar o órgão. E voltava à conversa com o calçado.” (COUTO, 2013, p. 17).

Outra reflexão cabe ao leitor. O colonizador sofre ao recordar suas atitudes diante do colonizado. Afinal, não apenas a identidade de Rosa é atingida pela loucura, fruto do descompasso amoroso, mas também a de Juca,

“Vejam lá, vocês, sapatinhos: hora certa, regressam de volta. E recebia, adiantado, os dinheiros. Ficava por muito gesto a contar as notas. Era como se lesse um gordo livro, desses que gostam mais dos dedos que dos olhos.” (COUTO, 213, p. 17).

Juca deixa de ser um homem comum da sociedade para tornar-se marginalizado, seu único afazer era alugar seus próprios sapatos, o que pode simbolizar o despir de sua identidade. Assim, temos no conto outra referência à identidade.

O autor aborda a identidade cultural não apenas através da personagem protagonista – Rosa, mas também, a partir das ações e da oralidade do personagem Juca, com isso, instiga o leitor a uma busca mais apurada sobre identidade e oralidade.

Considerações Finais

O conto A Rosa Caramela é cercado pelas observações sobre as violências provocadas pelo colonialismo português e os desdobramentos políticos pós-independência em Moçambique, por este motivo este artigo transitou sobre a história de Moçambique.

Observa-se ainda, que o conto traz em sua narrativa poética, reflexões sobre uma sociedade que foi colonizada por muitos séculos e que buscou, a partir da oralidade, demonstrar as tensões de constituir suas identidades culturais.

Mia Couto faz críticas ao império português e o aparato ideológico após a descolonização, apresentando a personagem Rosa que desafia as práticas culturais na sociedade colonial e pós-colonial.

No trecho em que o narrador descreve Rosa, está nítida a mistura de raças e culturas, portanto, tem-se uma figura híbrida, resultado de múltiplas conexões.

O escritor, neste conto, aborda questões sociais (o amor, a discriminação, a religião, a loucura, a dor); a oralidade, presente nas colocações do narrador; o hibridismo e os conceitos de identidade trazidos a partir da caracterização de Rosa.

Após a análise do texto com o objetivo de investigar como um conto pode instigar e trazer reflexões sobre uma sociedade, e a partir da oralidade problematizar suas identidades culturais, conclui-se que é possível que o escritor traga no texto inscrições histórico-sociais que provocam no leitor questões significativas aos dias atuais de forma transnacional e transcultural.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.** COUTO, Mia. Cada homem é uma raça. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais.** Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende ET AL. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HANNA, V. L. H. **Pós-colonialismo e o desafio das fronteiras midiáticas: as intervenções de Mia Couto, diálogos verbais e escritos.** In: MARTINS, M. L. (Coord.). Lusofonia e interculturalidade: promessa e travessia. Porto: Universidade do Minho/Húmus, 2015.p.493. Disponível em: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2218. Acesso em: 21 abr. 2021

Portal do Governo de Moçambique. Disponível em: <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique/A-Luta-pela-Independencia> Acesso em: 21abr. 2021.

SANTOS, Fabiano Villaça dos. **Moçambique.** Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3053&Itemid=327. Acesso em: 21jul.2021.

O SERVIÇO DE *STREAMINGS* E A MUDANÇA NO CONSUMO DA ARTE CINEMATOGRAFICA

JONATAS LOPES DE OLIVEIRA¹ – UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Introdução

A pandemia do Sars-Cov-2 iniciada no fim do ano de 2019 acelerou diversas inovações tecnológicas em muitas áreas: a medicina obteve progresso nos métodos de produção de vacina; o comércio migrou as vendas de lojas físicas para o e-commerce, aumentando, conseqüentemente, o *share* de investimento publicitário no ambiente digital; e a educação mediada por plataformas de comunicação à distância foi implementada à força e evidenciou a desigualdade social mundial.

O entretenimento - que já contava com estruturas que o viabilizavam a ser consumido à distância - teve uma queda em seu consumo no ambiente presencial (cinemas, estádios, teatros etc.) e aumento em espaços virtuais justamente por conta do isolamento social causado pela pandemia do Sars-Cov-2. Essa aceleração tecnológica alterou o contexto no qual o público passou a assistir filmes e séries.

Esse contexto e as metodologias utilizadas para recomendação de conteúdo em plataformas de *streaming* podem ter afetado não só o consumo, mas especificamente a linguagem desses produtos. Por isso, o problema de pesquisa identificado neste artigo foi: **em que aspectos os serviços de *streaming* estão transformando a produção cinematográfica?** Os objetivos são entender especificamente como o mercado cinematográfico foi afetado por essa aceleração tecnológica, como a mudança comportamental imposta pela pandemia do SarS-Cov-2 transformou a forma do público acessar os conteúdos de plataformas de *streaming* e, também, como a linguagem cinematográfica pode ser impactada por transformações tecnológicas.

A principal hipótese é de que a linguagem cinematográfica tem sido afetada por conta do meio pelo qual seu teor tem sido consumido. O ambiente, o método de pagamento, a tecnologia por trás do *streaming* são variáveis que podem impactar a forma como o material é produzido e disponibilizado.

Para entendimento dessa discussão, o artigo se utilizará de um método de pesquisa exploratório, ou seja, pelo levantamento de dados secundários – notícias, livros, produções acadêmicas, entrevistas, estudos etc. – e de pesquisas já realizadas especificamente sobre o tema proposto.

O trabalho está estruturado em quatro partes. Primeiramente, será relatado, brevemente, como o cinema se adaptou às inovações tecnológicas e relata o início dos serviços de *streaming*. Na segunda parte, serão apresentados o que são as plataformas de *streaming* e quais são os elementos a compor essa cadeia de entretenimento à distância. Posteriormente, serão expostos dados de como a relação dos estúdios com seus

¹ Formado em Publicidade, Propaganda e Criação (2014) e mestre em Administração do Desenvolvimento de Negócios (2021), ambos pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, é professor de Planejamento de Mídias Digitais, na Universidade Presbiteriana Mackenzie e possui experiência em planejamento e operações de plataformas de mídias digitais. E-mail: jonataslopes23@gmail.com

consumidores tem sido transformada por conta do novo comportamento dos usuários em ambientes digitais. Por fim, o filme “Liga da Justiça de Zack Snyder” (2021) e seu contexto serão utilizados como um exemplo prático dessas mudanças.

Como o *streaming* muda o consumo de entretenimento cinematográfico

No dia 28 de dezembro de 1895, no Salão *Indien* (subsolo do *Grand Café*) localizado no *Boulevard de Capucines*, em Paris, às 21h, dois irmãos fizeram a primeira exibição do “cinematógrafo”. A partir dessa data, o cinema tornou-se uma das mais populares maneiras de entreter a humanidade.

A adição de som aos filmes alterou a forma de se estabelecer diálogos, o incremento da cor na captação da imagem adicionou um novo elemento linguístico, e a criação de efeitos visuais completamente digitais possibilitados por computadores são algumas das evidências mais concretas a mostrar que o cinema, durante todo o século subsequente à sua concretização em 1895, passou por transformações linguísticas influenciadas por novas tecnologias.

Mesmo existindo uma data estabelecida para o surgimento dessa arte, por muitos séculos da história humana, diversos experimentos foram realizados buscando narrar histórias e utilizando os mesmos princípios de ilusão possuídos por ela. Luiz Carlos Merten afirma que esses recursos podem ser vistos desde a caverna de Platão, “naquelas sombras projetadas nas paredes que eram a única coisa que as pessoas lá dentro conseguiam ver do mundo externo.” (Merten, 2010, p. 12).

Merten ainda pontua que o cinema mostra coisas que não estão de fato na frente do espectador e, às vezes, nem existem (como criaturas criadas digitalmente a partir de filmes do século XXI). Essas “ilusões” construídas utilizam conhecimentos de outras áreas da ciência para se desenvolver, como a biologia e a física. Steven Johnson esclarece que aquilo visto no cinema ocorre por conta de um defeito na forma como o Homem enxerga as coisas:

“(…) Sejam quais forem suas raízes biológicas, a persistência da visão parece ser uma propriedade universal do olho humano: quando imagens estáticas piscam mais de dez ou doze vezes por segundo, nossos olhos juntam todas num fluxo contínuo. Em um nível mais básico, essa propriedade do olho humano é um defeito. Quando assistimos a um filme, nossos olhos estão falhando empiricamente ao fornecer um relatório impreciso do que acontece na frente deles. Estão vendo uma coisa que não está lá.” (JOHNSON, 2017, n.p).

Ainda segundo o autor, a busca por entretenimento é um dos grandes motivadores da história humana para a inovação; contudo, ele aponta como inovações elaboradas por uma área podem ser utilizadas em outras, ao que nomeia de “efeito beija-flor”. Essa implicação é similar ao conceito biológico de exaptação, ocorrido quando um “organismo desenvolve um traço otimizado para um uso específico, mas depois ele é apropriado para uma função completamente diferente” (Idem, 2011).

Conforme relata Johnson, o cinema se concretiza por meio da junção de diversas tecnologias e experimentos existentes à época (Idem, 2017). Outra mídia que tem origem similar é o YouTube. Em 2005, Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim - seus idealizadores - utilizaram três elementos para sua criação: “a própria web, é claro, mas também a plataforma Flash da Adobe, que lidava com a gravação e a reprodução de vídeos, e a

linguagem de programação Javascript, que permitia a usuários finais incorporar vídeos em seus próprios sites.” (Idem, 2011, pp. 156-157). O canal não é pioneiro em ser uma plataforma de streaming (que transmite dados por meio da internet sem a necessidade de que o usuário faça o download do conteúdo), mas, ainda segundo Johnson, “transformou o ato de assistir vídeos on-line em um fenômeno de massa” (Ibidem, p. 18).

Em 2007, a Netflix – uma locadora de vídeos norte-americana –, utilizando as facilidades tecnológicas criadas no desenvolvimento do YouTube, lançou sua nova plataforma on-line. Nela, usuários que pagam uma mensalidade podem assistir quando e onde quiserem a todo o conteúdo de filmes e séries disponíveis. A partir de então, outros serviços de streaming surgiram (como a Hulu e a Looke) e grandes empresas pertencentes a outros segmentos também entraram nesse mercado (como a Amazon).

Ao perceber tal movimentação, grandes produtoras viram uma oportunidade de aumentar suas receitas lançando plataformas próprias e disponibilizando seus conteúdos diretamente aos espectadores, eliminando, dessa forma, a necessidade de terceiros (como canais de televisão, operadoras de tv por assinatura ou outras plataformas de *streaming*).

Como resposta a essa migração, empresas como Netflix e Amazon iniciaram a criação de obras próprias ou adquiriram produtoras. Mesmo sendo diversas, todas essas companhias utilizam, por terem a internet como base para seu funcionamento, a captação e utilização de dados dos usuários, comportamento comum e amplamente utilizado em outro mercado: a publicidade digital.

A mídia programática

Em meados da primeira década dos anos 2000, a publicidade digital sofreu mudanças significativas em seu modelo de negociação. A compra de mídia, desde o início, era feita diretamente: um funcionário de uma agência de publicidade entrava em contato com cada veículo que constava no planejamento de mídia da campanha e reservava os espaços publicitários. Este formato será chamado de modelo manual e, apesar dele ainda ser espelhado no mercado digital, uma nova possibilidade de padrão de negócios surgiu.

Para registrar o histórico de navegação dos usuários, os browsers captam o comportamento do usuário na rede. Por meio de *cookies* (um arquivo no qual são armazenadas todas as atividades do usuário) é possível não só entender o que esse indivíduo faz na internet, mas também mapear seu comportamento e, com isso, encontrá-lo em qualquer site que estivesse a fim de impactá-lo com maior precisão. Os sites, por sua vez, começaram a disponibilizar seus espaços publicitários em redes de anúncios que passaram a ser adquiridos por agências e anunciantes por meio de leilões em tempo real. O anunciante que oferecer o maior lance terá seu anúncio exibido ao usuário. Tal modelo de compra de mídia é chamado de mídia programática.

Visando rentabilizar seus espaços publicitários, sites captam dados comportamentais de seus usuários a fim de vendê-los para anunciantes e conseguir mais investimento. Estes, por outro lado, captam dados para entender melhor seu público e poder atingi-lo independentemente do lugar onde estiverem, fazendo uma comunicação mais assertiva e aumentando as vendas de seus produtos e serviços.

Eli Pariser relata como a Amazon tenta desvendar o perfil de um usuário oferecendo produtos ao longo do tempo e examinando a resposta obtida para realizar melhorias em

ofertas futuras. O autor ainda pontua que variáveis na captação e análise de dados (como a empresa, o anonimato, o método de captação etc.) podem gerar diferentes delineamentos:

A base da personalização no Facebook é completamente diferente. Embora o Facebook certamente rastreie cliques, sua principal maneira de conhecer a nossa identidade é examinando o que compartilhamos e com quem interagimos. Trata-se de um conjunto de dados completamente diferente daquele obtido pelo Google: existem muitas coisas picantes, vãs e vergonhosas nas quais clicamos, mas que relutamos em compartilhar com todos os nossos amigos numa atualização de status. E o oposto também é verdade. Eu às vezes compartilho links que mal li – uma longa matéria investigativa sobre a reconstrução do Haiti, uma manchete política impactante – porque gosto da imagem que isso transmite para os outros. Em outras palavras, nossas identidades no Google e no Facebook indicam pessoas bem diferentes. Existe uma grande diferença entre “você é o que você clica” e “você é o que você compartilha”. (PARISER, 2012, p. 103-104).

Em plataformas de *streaming* não é diferente. Ao captar e analisar dados, elas sugerem conteúdos por meio do conceito de correlação, ou seja, comparam as avaliações feitas por um usuário com avaliações feitas por outros perfis análogos para, dessa forma, recomendar conteúdos de clientes com mentalidades semelhantes e que ainda não foram consumidos (WHEELAN, 2016).

Essa metodologia sugestiva com a qual o usuário interage (clicando, compartilhando, assistindo) não é, contudo, algo surgido por conta da tecnologia. O viés de confirmação, ou seja, a tendência humana em acreditar no que reforça crenças preexistentes (KAHNEMAN, 2012) não existe somente em comportamentos relacionados ao ambiente digital. Como aponta Pariser (2012), as mídias foram moldadas nessas bases, mas também modalizam o comportamento humano por elas.

Todos esses são mecanismos psicológicos básicos. Entretanto, quando combinados com a mídia personalizada, começam a gerar fenômenos preocupantes. A nossa identidade molda a nossa mídia, e a nossa mídia molda então aquilo em que acreditamos e o que consideramos importante. Clicamos num link, que sinaliza um interesse em alguma coisa, que significa que provavelmente gostaríamos de ler artigos sobre esse tópico no futuro, o que, por sua vez, condiciona esse tópico em nossa mente. Ficamos presos num ciclo de nós mesmos, e caso a nossa identidade não tenha sido bem representada, começam a surgir padrões estranhos, como a microfonia de um amplificador. (ibidem, p. 114)

Tal concepção é algo já apresentado por Marshall McLuhan (1969) e no mercado cinematográfico esse movimento não é diferente. Charles Wheelan (2016) mostra que esse sistema de sugestão com base na correlação existe e repercute no comportamento humano desde o início do cinema, quando um indivíduo solicita indicações a alguém cujo gosto é semelhante ao seu.

Em suma, os *streamings* utilizam dados do comportamento de usuários para indicar conteúdos para manter o usuário na plataforma o maior tempo possível, da mesma forma como acontece em redes sociais. Esse método não é decorrente da conduta humana nos ambientes digitais, mas de algo preexistente, ou seja, de algo anterior à criação da internet. Contudo, assim como a mídia programática utiliza a captação de dados para movimentação do mercado publicitário, plataformas de *streaming* também os empregam para movimentação financeira, especialmente quando envolvem grandes investimentos.

Mudanças na relação entre estúdio, público e autores

Conforme explicado no tópico anterior, há dois modelos de negociação de espaços publicitários digitais, o manual e o programático. A diferença entre eles, porém, não é somente tecnológica, mas também financeira. Conforme sinaliza Hammet (2020), sites têm, por exemplo, preferência pelo modelo manual por conseguir um *share* maior da verba do anunciante. Isso porque há, no modelo programático, muitos agentes (*adserver*s, *trading desks*, *DSP*'s, *DMP*'s, *SSP*'s dentre outros) e cada um deles consome uma parte do investimento (vide Figura 1), sobrando uma quantidade menor para o site em comparação ao modelo manual.

O mesmo pode ser visto no lucro dos estúdios na distribuição de um filme. O cinema, além de ser uma arte, é um mercado onde há uma demanda para pessoas consumirem entretenimento e há estúdios criando e oferecendo esse produto.

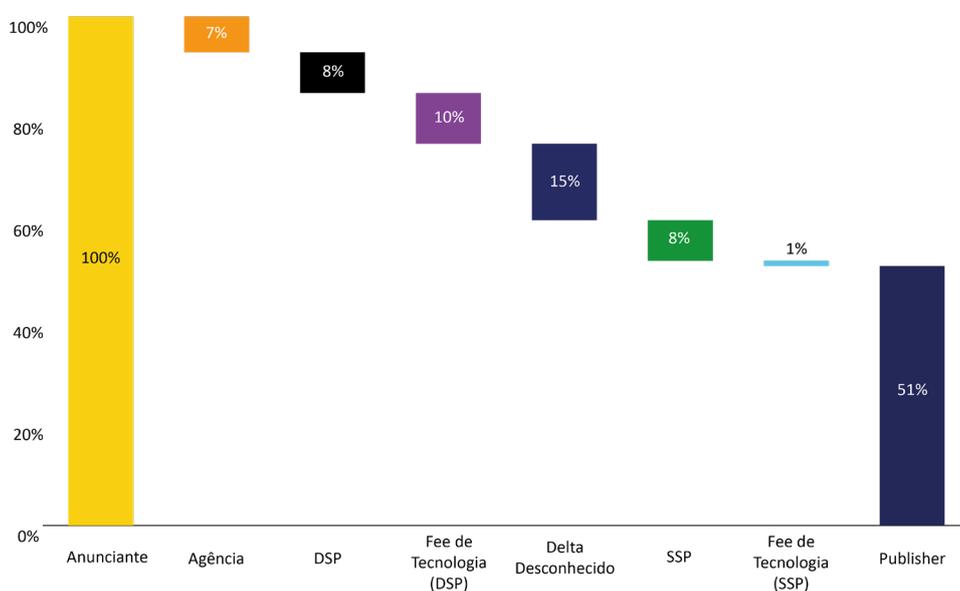


Figura 1: Share de investimento do anunciante na mídia programática. Disponível em: <https://www.marketingweek.com/programmatic-advertising-supply-chain-brands/>. Acessado em: 25/07/2021

A disponibilização de seus conteúdos em qualquer *streaming*, para o estúdio, é mais lucrativa porque se paga mensalmente para assistir a um filme ou série ao invés de somente uma vez para comprar uma mídia física (como VHS, DVD, Blu-ray etc.) ou, na maioria dos casos, nem isso (KATZ, 2021). Contudo, mesmo oferecendo esses conteúdos em plataformas terceiras, quanto menos *players* intermediarem a relação de um estúdio com seu consumidor final, maior é o seu lucro.

Por essa razão, no final da década de 2010, canais próprios de *streaming* foram lançados como o Disney+, Star+, Paramount+ e HBO Max. E empresas como Netflix e Prime Vídeo, antecipando essa movimentação, migraram seu modelo de negócio: de plataformas passaram a ser estúdios cinematográficos, seja por meio de produções originais (STEEL, 2015) ou pela compra de estúdios de produção cinematográfica (G1, 2021).

Algo antigo nesse mercado é o resultado financeiro de um filme ou série ser o que determina se um projeto foi bem-sucedido ou não. Essa é a razão pela qual os seriados com boa avaliação na crítica são cancelados e franquias cinematográficas são estabelecidas, mesmo sendo um fracasso de crítica. Essa conduta também é vista nas plataformas e, como os números são completamente mensuráveis, o resultado torna-se mais evidente no ambiente digital.

O surgimento desse ecossistema virtual por meio de *streaming* e redes sociais fez com que estúdios adaptassem a linguagem de seus conteúdos para esses veículos. Exemplos mais visíveis encontram-se nas séries, especialmente as originais (ou seja, produzidas pela empresa dona da plataforma e disponibilizadas exclusivamente nelas). Ao invés de serem lançados episódios semanais, as temporadas passaram a ser liberadas de uma só vez. Com isso, duas alterações podem ser percebidas.

A primeira é vista nos ganchos (*cliffhanger*) ao final de um episódio, cujo objetivo é manter o interesse do espectador por uma semana ou por meses (no caso, no final de uma temporada). Nos *streamings*, o usuário só precisa clicar no botão “Próximo episódio” ou esperar que a reprodução automática da ferramenta inicie o episódio seguinte. Outro exemplo, também relacionado aos ganchos, é a não mais necessidade de resumos dos capítulos anteriores no início do seguinte, uma vez que o usuário pode assistir episódios de uma série em sequência. Mesmo com algumas convenções que ainda encontram resistência para serem quebradas, como o tempo de cada episódio de uma série (VOLPE, 2017), muito da linguagem audiovisual se adaptou a essa nova tecnologia.

A segunda grande mudança pode ser notada na relação entre estúdio, autores e público. O estúdio tem seus lucros baseados na fidelidade de um público a uma série, fazendo com que a opinião desses espectadores seja um critério relevante na construção da história. Por conta do lançamento semanal de episódios, o estúdio pode coletar esses pontos de vista e exigir modificações em uma história no decorrer de sua produção. Tudo para satisfazê-los. Como foi pontuado, os *streamings* possibilitaram o lançamento de temporadas inteiras de uma só vez e, assim, autores conquistaram maior autonomia na construção de enredos conforme seus pensamentos e vontades originais, e não mais com base nas preferências narrativas externas.

Apesar disso, por meio das redes sociais, a relação entre estúdio e consumidor se aproximou e a recepção de um conteúdo ficou mais quantificada por meio do *social listening*. Com isso, o público pode manifestar suas ideias e pressionar os estúdios de produção fílmica. Em 2017, por exemplo, a Netflix disponibilizou um especial de 2 horas da série *Sense8*, que havia sido cancelada, por conta da pressão de fãs em redes sociais (EL PAÍS, 2017).

Estas transformações, contudo, dizem respeito à relação do espectador com os estúdios e o modo como estes disponibilizam seus conteúdos, e não especificamente na linguagem cinematográfica. Na maior parte dos conteúdos, a duração dos episódios de séries feitas para o *streaming* é a mesma daquelas com intervalos comerciais para preencher a grade, como ocorre na televisão. Apesar de sua raridade, existem casos - como do filme “Liga da Justiça”, de 2017 - em que ocorreram variações linguísticas em 2021, levando-se em consideração os posicionamentos do público e o ambiente no qual foi relançado.

Transformações no filme *Liga da Justiça*

Em novembro de 2017, estreou nos cinemas mundiais o filme “*Liga da Justiça*”, que obteve uma bilheteria de um pouco mais de US\$ 657,9 milhões (IMDB) e foi considerado um fracasso de crítica e, conseqüentemente, de bilheteria (Hughes, 2018). O revés financeiro, quando comparado à Marvel Studios (estúdio concorrente) torna-se evidente, pois somente os longas “*Vingadores – Guerra Infinita*” (2018) e “*Vingadores Ultimato*” (2019) arrecadaram juntos mais de US\$ 4,8 bilhões e figuram, em 2021, entre as cinco maiores arrecadações da história cinematográfica.

Em uma iminente tentativa de diminuir o prejuízo frente ao mercado, a Warner Media tentou efetuar mudanças no filme durante sua produção, que foram determinantes para seu resultado do nas bilheterias (O’CONNELL, 2021). O desgosto com a película fez com que, em 2017, fãs criassem petições para que a versão do diretor original do filme, Zack Snyder, fosse difundida. O movimento ganhou força e, além do apoio do próprio diretor, contava com o suporte de quase todo o elenco. Em maio de 2020, em uma sessão online no aplicativo Vero, Snyder anunciou o lançamento de sua versão de “*Liga da Justiça*” (G1, 2020). O filme não seria apresentado nos cinemas por conta da pandemia do Sars-Cov-2, estando disponível a partir de 18 de março de 2021 no aplicativo de *streaming* da Warner Media, o HBO Max.



Figura 2: Imagem do filme *Liga da Justiça* (2017) com a proporção 16:9.
Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 25/07/2021

O contexto do filme permitiu que Zack tivesse mais liberdade e autonomia sobre o projeto. Esses aspectos podem ser vistos no formato da tela que, diferentemente da versão de 2017 (vide Figura 2), possui proporção 4:3 (vide Figura 3), algo pensado originalmente para o projeto segundo Fabian Wagner, responsável pela fotografia do filme (GAMBALE, 2021).

Diferentemente das produções da Disney no ano de 2021 (como “*Cruella*”, “*Viúva Negra*” e outras) que tiveram de ser disponibilizadas no *streaming* por conta da pandemia do Sars-Cov-2, a de Zack Snyder foi aprovada para lançamento exclusivo na plataforma. O fato, contudo, dele ser disponibilizado no HBO Max permitiu duas mudanças significativas

em sua linguagem. A primeira adaptação foi a duração: a película de 2017 tem 120 minutos; contudo, antes de ser confirmado, o diretor havia publicado que seu corte original tinha 214 minutos (GARÓFALO, 2019) e com a confirmação da estreia de sua nova versão, o tempo passou a ser de 242 minutos. Por conta dessa expansão, foi considerado transformá-la em uma minissérie de quatro episódios de uma hora cada, mas a ideia foi descartada por questões contratuais (SCHAEFER, 2021), que podem envolver, por exemplo, a remuneração dos artistas que participam do filme - como foi visto quando a atriz Scarlett Johanson processou a Disney por lançar “Viúva Negra” simultaneamente nos cinemas e no Disney+, diminuindo assim sua remuneração (BARNES, ET AL., 2021).



Figura 3: Imagem do filme Liga da Justiça de Zack Snyder (2021) com a proporção 4:3. Disponível em: <https://play.hbomax.com>. Acesso em: 25/07/2021

A segunda mudança foi causada pelo que o *streaming* possibilita ao usuário. Essas plataformas dão autonomia na escolha do que e quando assistir, fazendo com que o assinante possa pausar os conteúdos e retomar de onde parou quando quiser. Por conta disso, a equipe responsável pela adaptação dividiu o filme em seis capítulos. Conforme afirmou a produtora Deborah Snyder, o longa metragem foi planejado e produzido para ser assistido em partes, justamente em razão de sua apresentação no *streaming* (SCHAEFER, 2021). O aplicativo, inclusive, teve seu design reajustado exclusivamente para tal filme, oferecendo ao usuário a possibilidade de ver em sua linha do tempo as marcações dos capítulos (vide Figura 4).

Essas alterações são exemplos de como a história e a narrativa foram modificadas diretamente devido ao meio no qual o filme seria reproduzido. Fato a criar possibilidades de entretenimento para o usuário no *streaming*, diferentes daquelas que ocorrem no cinema ou na televisão.

A autonomia dada a Zack Snyder é algo que as plataformas de *streaming* já dão a diretores e roteiristas (conforme explicitado no item 3) e essa liberdade proporciona a esse conjunto de profissionais utilizarem, com mais independência e menor pressão dos estúdios, os recursos linguísticos na construção de seus projetos audiovisuais.

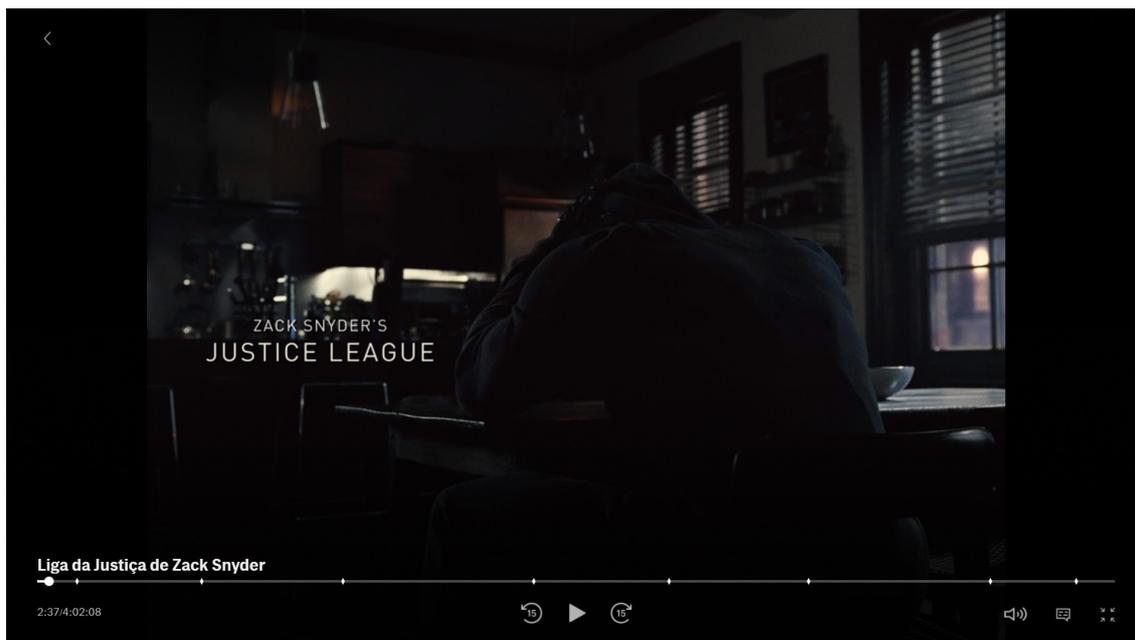


Figura 4: Linha do tempo do filme Liga da Justiça de Zack Snyder (2021) no aplicativo HBO Max. Disponível em: <https://play.hbomax.com>. Acesso em: 25/07/2021

Considerações finais

A linguagem cinematográfica passou por diversas transformações tecnológicas ao longo do tempo, desde a adição do som e cores até a criação de seres completamente digitais. Plataformas de *streamings* alteraram a forma como o público consome conteúdos: com a possibilidade de ver filmes e seriados em qualquer lugar e em diversos dispositivos, o usuário passou a ter mais autonomia na hora de pausar filmes e retomá-los posteriormente e, também, a assistir episódios em sequência. Isso remodelou a maneira como estúdios lançam séries (disponibilizando todos os capítulos de uma vez) e, por isso, deu mais autonomia para diretores e escritores na construção de suas histórias.

Ademais, as redes sociais criaram uma aproximação entre público e estúdios, permitindo que o primeiro pressionasse o segundo para ter episódios finais de séries canceladas e, até mesmo como se viu no caso de “Liga da Justiça”, ter filmes refeitos quase que completamente. Além de possibilitar que grandes narrativas possam ser construídas considerando a maneira como os usuários se comportam na rede (como maior tempo de conteúdo e enredos contados em capítulos). Essa movimentação, somada ao fato da contabilização de dados de como se navega nesses ambientes, pode determinar o sucesso de um produto, uma vez que as plataformas indicam a seus assinantes programas similares aos já assistidos, dificultando que ele veja conteúdos diferentes.

Sendo assim, é percebido que o cinema tem sido afetado pelos *streamings*. Faz-se necessário, contudo, um estudo mais profundo para perceber outras transformações em sua linguagem e como novas tecnologias podem influenciar as produções em cenários futuros.

Referências

- Barnes, Brooks e Sperling, Nicole. 2021. **Scarlett Johansson Sues Disney Over ‘Black Widow’ Release.** The New York Times. [Online] 30 de julho de 2021. [Citado em: 29 de julho de 2021.] <https://www.nytimes.com/2021/07/29/business/media/scarlett-johansson-black-widow-disney-lawsuit.html>.
- El País. 2017. **Netflix cede à pressão dos fãs e dará um final à ‘Sense8’.** El País. [Online] 29 de junho de 2017. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/29/cultura/1498767953_336234.html.
- G1. 2021. **Amazon anuncia compra do MGM Studios por US\$ 8,45 bilhões.** G1. [Online] 26 de maio de 2021. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/05/26/amazon-anuncia-compra-de-estudio-mgm-por-us-845-bilhoes.ghtml>.
- . 2020. **‘Snyder Cut’, versão de ‘Liga da Justiça’ editada por Zack Snyder, vai ser lançada em 2021.** G1. [Online] 20 de maio de 2020. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2020/05/20/snyder-cut-versao-de-liga-da-justica-editada-por-zack-snyder-vai-ser-lancada-em-2021.ghtml>.
- Gambale, Ana Flavia Ribeiro. 2021. **Liga da Justiça: por que Zack Snyder utilizou o formato 4:3?** TecMundo. [Online] 19 de março de 2021. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/214158-liga-justica-zack-snyder-utilizou-formato-4-3.htm>.
- Garófalo, Nicolaos. 2019. **Liga da Justiça | Zack Snyder compara sua versão ao Santo Graal.** Omelete. [Online] 18 de dezembro de 2019. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://www.omelete.com.br/dc-comics/liga-da-justica-snyder-cut-santo-graal>.
- Hammett, Ellen. 2020. **‘There is a big hole in the value chain’: Brands lose 50% of the money they invest in programmatic ads.** MarketingWeek. [Online] 06 de maio de 2020. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://www.marketingweek.com/programmatic-advertising-supply-chain-brands/>.
- Hughes, Mark. 2018. **‘Justice League’ Was A Sad Failure In Studio Leadership.** Forbes. [Online] 23 de maio de 2018. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2018/03/23/justice-league-was-a-sad-failure-in-studio-leadership/?sh=e76ed505e5dd>.
- IMDB. Top Lifetime Grosses. **Box Office Mojo by IMDB.** [Online] https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW&ref_=bo_cso_ac.
- Johnson, Steven. 2011. **De onde vêm as boas ideias.** Rio de Janeiro : Zahar, 2011.
- . 2017. **O poder inovador da diversão: Como o prazer e o entretenimento mudaram o mundo.** [e-book] Rio de Janeiro : Zahar, Jorge Zahar Editor Ltda., 2017. 978-85-378-1716-2.
- Kahneman, Daniel. 2012. **Rápido e devagar.** Rio de Janeiro : EDITORA OBJETIVA LTDA, 2012.
- Katz, Brandon. 2021. **Every Movie Theater vs. Streaming Release Is Riddled With Pros and Cons. Observer.** [Online] 08 de julho de 2021. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://observer.com/2021/07/hollywood-movie-theaters-vs-streaming-pros-cons/>.
- McLuhan, Marshall. 1969. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media).** São Paulo : Cultrix, 1969.
- Merten, Luiz Carlos. 2010. **Cinema: entre a realidade e o artifício.** Porto Alegre, RS : Artes e Ofícios, 2010.
- O’Connell, Sean. 2021. **Release the Snyder Cut: The Crazy True Story Behind the Fight That Saved Zack Snyder’s Justice League.** s.l. : Applause, 2021.
- Pariser, Eli. 2012. **O filtro invisível: O que a internet está escondendo de você.** [e-book] Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, Jorge Zahar Editor Ltda., 2012. 978-85-378-0831-3.
- Schaefer, Sandy. 2021. **Justice League: Zack Snyder Explains Why the Episodic Release Was Canceled.** CBR. [Online] 01 de Março de 2021. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] https://www.cbr.com/zack-snyder-justice-league-why-episodic-release-canceled/?utm_source=CBR-FB-P&utm_medium=Social-Distribution&utm_campaign=CBR-FB-P&fbclid=IwAR2i4yuYPrvjbXBzZz6bQS1Ol7qnhsOHD-hxUN-vaHFrHwnn7BbhFJf1H8w.

Steel, Emily. 2015. **Netflix Is Betting Its Future on Exclusive Programming**. The New York Times. [Online] 19 de abril de 2015. [Citado em: 02 de agosto de 2021.] <https://www.nytimes.com/2015/04/20/business/media/netflix-is-betting-its-future-on-exclusive-programming.html>.

Volpe, Allie. 2017. **The One Thing That Isn't Evolving With Netflix & Hulu's Takeover of TV**. Thrillist. [Online] 16 de outubro de 2017. [Citado em: 17 de julho de 2021.] <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/netflix-episode-length-streaming-services-traditional-tv>.

Wheelan, Charles. 2016. **Estatística: O que é, para que serve, como funciona**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 2016.

