Escritas Diversas

VISUALIDADES e NARRATIVAS ARTÍSTICAS

Isabel Orestes Silveira
José Erivaldo Dantas
Organizadores



PAULUS FAPCOM

ESCRITAS DIVERSAS: VISUALIDADES E NARRATIVAS ARTÍSTICAS

Organização:
Isabel Orestes Silveira
José Erivaldo Dantas

FAPCOM PAULUS

@ 2024
Os exemplares desta publicação são de inteira responsabilidade dos autores.
ISBN 978-85-349-5349-8

Capa: Isabel Orestes Silveira
Diagramação: Tamires Raiane Conceição dos Santos e Carolina Vigna Prado
Realização: Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudos Sobre a 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

Escritas Diversas: visualidades e narrativas artísticas [livro eletrônico] / organizado por Isabel Orestes Silveira, José Erivaldo Dantas. - São Paulo: Paulus, 2024.
ISBN (e-Book)
1. linguagens, 2. Narrativas, 3 Mídias

A obra pode ser adquirida por meio do site do Grupo de Pesquisa: Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudos Sobre a Mídia (UPM)
www.clisem.com

Parcerias Grupo de Pesquisa

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 “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;
Grupo de Pesquisa "Ética e bioética (GEPEB)" da Universidade Presbiteriana Mackenzie;
Grupo de Pesquisa "Mediação Cultural" e Grupo de Pesquisa "Arte na Pedagogia" da Universidade Presbiteriana Mackenzie;
Grupo de Pesquisa "História da Cultura, Sociedades e Mídias" da Universidade Presbiteriana Mackenzie;
Grupo de Pesquisa "Arquivo, Memória e Cidade" da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Comissão Científica

Prof. Dr. Amálio Pinheiro (PUC/SP)
Prof. Ms. Arnaldo Lorençato (UPM)
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sandano Santos (UPM)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC/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 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. Pedro Paulo A. Funari (UNICAMP)
Prof. Dr. Pelopidas Cypriano de Oliveira (UNESP)
Profa. Dra. Rosana Maria Pires Barbato Schwatz (UPM)
Profa. Dra. Regina Pires de Brito (UPM)
Profa. Dra. Mírian Celeste Martins (UPM)
Cilene Victor (UMESP)

APRESENTAÇÃO

Caros colegas, é com grande prazer que hoje apresentamos este livro que surgiu a partir das reflexões e debates realizados no VII Congresso de Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudos Sobre a Mídia, cujo tema central foi "Escritas Diversas". Este evento foi organizado pelo grupo de pesquisa Linguagem, Identidade e Sociedade: Estudos Sobre a Mídia, que mais uma vez proporcionou uma oportunidade valiosa de reunir pesquisadores tanto nacionais quanto internacionais, todos com o desejo de dar visibilidade às diversas discussões, teorias e pesquisas em campos variados, incluindo Educação, Arte, História, Filosofia, Literatura, Cultura, Comunicação e muitos outros.

Em tempos de complexidade mundial e embates sociais, o congresso se apresentou como um espaço de diálogo aberto para a reflexão sobre temas de pesquisa que pudessem contribuir com ideias inovadoras, resultados de estudos aprofundados e discussões relevantes nas amplas áreas das ciências humanas e sociais.

Neste livro, intitulado "Escritas Diversas", vocês encontrarão um compêndio das contribuições mais destacadas apresentadas no congresso. Aqui, oportunizou-se a inscrição para a participação através da Comunicação Oral e o envio de artigos, o que resultou em uma rica coleção de pesquisas e reflexões que abordam uma variedade de tópicos. O livro reflete o caráter técnico, científico e cultural do evento, e é direcionado para professores e alunos pesquisadores de diferentes programas de pós-graduação. A intenção é estabelecer parcerias com instituições de âmbito estadual, regional, nacional e internacional.

Aqui, vocês encontrarão uma gama diversificada de abordagens, perspectivas e temas, todos convergindo para a promoção da interdisciplinaridade e da compreensão ampla de questões relacionadas à linguagem, identidade e sociedade. Os autores destes artigos se destacam por suas contribuições substanciais e suas análises perspicazes.

Este livro é uma demonstração da vitalidade e relevância da pesquisa em nossa área de estudos e, ao mesmo tempo, um tributo ao espírito colaborativo e ao desejo de enriquecer o debate acadêmico. Esperamos que esta obra inspire novas pesquisas e continue a promover a compreensão profunda de questões cruciais em nosso mundo em constante mudança.

A divisão das partes envolve questões sobre visualidades e percepção Artística, abordando tópicos relacionados a expressões visuais e como a arte pode ser percebida. As diferentes narrativas e expressões artísticas em diferentes contextos, permite uma compreensão mais profunda e ampla das manifestações criativas, bem como das questões sociais.

Agradecemos a todos os autores e colaboradores que tornaram possível a realização deste livro e esperamos que vocês apreciem a leitura e encontrem inspiração para suas próprias investigações e reflexões.

Boa leitura!
Os organizadores.

Sumário

Parte I

Parte I – Visualidades e Percepção Artística

RESSONÂNCIAS E VISUALIDADES SOBRE O SUJEITO NÃO HUMANO EM OBRAS DOS SÉCULOS XV A XVII
Carla Santana Soares Bulcão p. 11

A ARTE SACRA UNIVERSAL: A PERCEPÇÃO DO SENSÍVEL NA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DE APARECIDA
Egidio Shizuo Toda p. 25

CORPO E MATERIALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO ATRAVÉS DAS PRÁTICAS DE NILDA ROSEMBERG E ARIADNA PASTORINI
Paula Sigismondo; Maité Soledad Rodríguez; Mariel Ciafardo p. 45

REVELANDO IMAGENS PARA REESCREVER ORIGENS. SOBRE VISUALIDADES, DOCUMENTOS E TEMPORALIDADES INDEVIDAS
Valentina Valli p. 59

ANÁLISE VISUAL E ARTÍSTICA DOS PAVILHÕES CLAUDIA ANDUJAR E DOUG AITKEN DE INHOTIM
Leslye Revely dos Santos Arguello; Marcio Esdras de Godoy p. 71

IMAGENS DA MODA COMO SUPERFÍCIES PENSANTES
Vanilson Luis de Melo Coimbra p. 81

OS MÚLTIPLOS LADOS DOS OBJETOS POÉTICOS: UMA CARTOGRAFIA DAS CAIXAS NAS ARTES VISUAIS
Audrei Aparecida Franco de Carvalho p. 91

UMA VISÃO DE CRÍTICA DE PROCESSO, DISCURSOS DE PROCESSO E ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DA PUBLICAÇÃO CONTACTS
Cassiano Cordeiro Mendes p. 101

UM ESCRITO SELVAGEM PARA A TEORIA CRÍTICA DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE CECILIA ALMEIDA SALLES: APROXIMAÇÕES ENTRE A SEMIOSE DE PEIRCE E A INDIVIDUAÇÃO DE SIMONDON
Wagner Miranda Dias p. 110

ELABORAÇÃO DE LIVRO AUTORAL – UM ESTUDO DE CASO
Selma Russo; Isabel Orestes Silveira p. 118

CRISTÓBAL BALENCIAGA (1895-1972) E SEUS GESTOS COMO COUTURIER
Paula Nunes Rodrigues da Silva p. 127

Parte II

Parte II – Narrativas e Expressão Artística

REGISTROS DE UMA GRAFIA: NARRATIVAS[S] E POÉTICA[S]
Edson Elídio Adão p. 140

RECUPERAR, RECONFIGURAR, REESCRIBIR. DOS EXPERIENCIAS PERFORMATIVAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO
Clara Carlón; Verónica Lucentini p. 152

EL GIRO PERFORMATIVO EN LAS ARTES VISUALES. DISCUSIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN DE PRESENCIA Y EL ACONTECIMIENTO EN EL ESPACIO LIMINAL
Silvina Valesini; Guillermina Valent; Lucía Suárez Stanganelli p. 160

QUADRO 'A BOBA' DE ANITA! UM PALÍNDROMO INDECIFRÁVEL
Gilson Alberto Novaes p. 168

MONTAGEM AUDIOVISUAL TRANSMIDIÁTICA: UMA REFLEXÃO SOBRE A EDIÇÃO DA SÉRIE THE WALKING DEAD
Samir Cheida p. 174

A MAGIA E O SOBRENATURAL: ANÁLISE DA OBRA PYRE WOMAN KNEELING DE KIKI SMITH
Beatriz Couto p. 187

DE RETALHOS E REDES: A CRIAÇÃO EM LIMA BARRETO
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo p. 195

APROPRIAÇÃO DE ARQUIVO NO CINEMA ENSAÍSTICO E SUA ARTICULAÇÃO POÉTICA NO FILME OS CATADORES E EU DE AGNÈS VARDA
Soraya Sopy p. 204

RIO DESBORDE. PROCESSOS DE EDIÇÃO E MONTAGEM NA FORMA AUDIOVISUAL E NO LIVRO
Vivian Castro Villarroel p. 213

PROCESSOS CRIATIVOS NA CONCEPÇÃO DE PERSONAGENS ILUSTRADOS
Carlos F. Vicente; Grace Kishimoto;
Luís Alexandre Fernandes Ogasawara; Marcos Aurélio Castanha Junior p. 222

Parte III

Parte III – Letras, Vozes e Oralidades no Escrito

VOZ OVIDIANA EM LEMINSKI: NARRATIVA LABIRINTICA EM UMA REATUALIZACAO MITICA
Elaine Prado dos Santos p. 231

O DESNUDAMENTO DO OLHAR: UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA COMPOSIÇÃO BUARQUIANA "OLHOS NOS OLHOS"
Janaina Santos Silva Soggia p. 238

CRIAÇÃO DE CONTOS CUMULATIVOS POR JOVENS COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL: UM ESTUDO DE CASO
Marcelo Jucá p. 248

BARROCOS-MESTIÇOS: BOCA, VOZ, LÍNGUA E PAISAGEM
Amálio Pinheiro p. 258

FEIRA LIVRE NA RUA CAIUBI COM AIMBERÊ - OLHA AÍ, PEGA AÊ! UPCYCLING - CONSUMO E PRODUÇÃO RESPONSÁVEIS
Gislaine Nascimento da Silva Perez p. 265

CRUZAMENTOS E MESTIÇAGENS NA LÍNGUA BRASILEIRA TUPINIZADA
Orlando Garcia p. 275

CORPOS E VOZES NAS FEIRAS POPULARES: UM ESTUDO SOBRE A PINTURA PLAZA MAYOR DE LIMA CABEZA DE LOS REINOS DEL PERÚ (1680)
Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado; Luiza Spínola Amaral p. 285

TEM BABA DE MOÇA NO CARAPUÁ: O BATUQUE DA VOZ CARNAVALESCA
João Lucas Vieira Nogueira p. 295

UMA VOZ ÉPICA E COTIDIANA: GÊNEROS NARRATIVOS, TENSÕES E DEFORMAÇÕES NOS QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS
Luís Fernando Pereira p. 304

OS FAUSTOS NO FAUSTO: ORALIDADE E ESCRITURA NO TECIDO FÁUSTICO
Isabel Rebelo Roque p. 312

Parte IV

Parte IV – Comunicação, Arte e Representação Social

ENTRE COISAS E NÁO COISAS, PRESENÇA E AUSÊNCIA: O MUNDO DAS IMAGENS DE VILÉM FLUSSER E NORVAL BAITELLO JUNIOR
Giovanni Vella p. 322

EDUCAÇÃO MIDIÁTICA NO BRASIL: MAPEAMENTO DE ATORES
André Cioli Taborda Santoro p. 332

A EDUCAÇÃO AMBIENTAL E SAÚDE AMBIENTAL EM TEMPOS DE PÓS-VERDADE
João Adalberto Campato Jr. p. 343

UM QUADRILÁTERO AMEAÇADOR: FAKE NEWS, PÓS-VERDADE, NEGACIONISMO E TEORIAS DA CONSPIRAÇÃO
Rodrigo Augusto Prando p. 352

A ORGANIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA NA ESFERA PÚBLICA DAS FAKE NEWS
Roger Fernandes Campato, Paulo Fraga da Silva p. 363

FILOSOFIA E BIOÉTICA: DISCURSO E PRÁTICA
Marcelo Martins Bueno p. 370

FAKE ADVERTISING: UM EXAME SOBRE A CREDIBILIDADE DE ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DE SAÚDE EM SITES JORNALÍSTICOS
Francisco Rolfsen Belda; Vitória dos Santos p. 381

A IMAGEM DO REFUGIADO NO JORNALISMO
Denise Paiero p. 391

DIMINUINDO CAMINHOS COM A AMÉRICA LATINA
Wilson Renato Negrão p. 402

O DITO E O NÃO DITO NA COMUNICAÇÃO: A MEMÓRIA SOCIAL DO NEGRO NA MÍDIA BRASILEIRA
Paula Renata Camargo de Jesus p. 409

LÍQUIDAS IMAGENS; TENSAS ESTRUTURAS. [UMA CURADORIA EXPERIMENTAL]
Marcos Rizolli p. 419

Visualidades e Percepção Artística

01

RESSONÂNCIAS E VISUALIDADES SOBRE O SUJEITO NÃO HUMANO EM OBRAS DOS SÉCULOS XV A XVII.

Carla Santana Soares Bulcão[1]
Universidade Presbiteriana Mackenzie

GT 1 – VISUALIDADES DIVERSAS EM ESCRITURAS CRÍTICAS

RESUMO

Através da observação de obras de arte selecionadas do período dos séculos XV, VXI e XVII que incluem a figura do cachorro o presente artigo analisa o papel dos cães durante os movimentos artísticos em que esses séculos estavam inseridos, ou seja, o Renascimento e o Barroco dos Países Baixos. O objetivo foi comparar e refletir sobre características desses dois movimentos em relação ao sujeito cachorro na sociedade e sua representatividade pictórica. Para tanto foi aplicada uma metodologia flexível qualitativa para observar possíveis padrões estéticos e a análise foi feita usando um referencial teórico interdisciplinar, obtendo como resultado categorias visuais que orientam a forma que possivelmente os cachorros eram olhados pelo animal humano.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco Países Baixos, cachorro, representação, Renascimento, sociedade.

ABSTRACT

Through the observation of selected works of art from the period of the 15th, 51st and 17th centuries that include the figure of the dog, this article analyzes the role of dogs during the artistic movements in which these centuries were inserted, that is, the Renaissance and the Baroque of the Netherlands. The objective was to compare and reflect on the characteristics of these two movements in relation to the dog subject in society and their pictorial representation. To this end, a flexible qualitative methodology was applied to observe possible aesthetic patterns and the analysis was carried out using an interdisciplinary theoretical framework, resulting in visual categories that guide the way dogs were possibly looked at by human animal.

KEYWORDS: Baroque Netherlands, dog, representation, Renaissance, society

1 Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura (Universidade Presbiteriana Mackenzie); Pós-Graduação em História da Arte: Teoria e Crítica (Centro Universitário Belas Artes-SP) e Animais e Sociedade (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa) e Bacharel em Pintura (UFRJ). http://lattes.cnpq.br/8397371939649103

1 INTRODUÇÃO:

O presente artigo investiga a representação canina na arte dos períodos Renascentista e Barroco dos Países Baixos, destacando a interação social entre cães e humanos nessas épocas. A pesquisa reflete sobre o antropocentrismo e *especismo*[2] presentes nessas representações artísticas.

A análise concentra-se em dezesseis obras de arte desses períodos mencionados, explorando a imagem do cão em relação à sociedade onde está inserido e sua representatividade visual. O foco central é compreender como as mudanças na relação entre cães e humanos podem ser percebidas por meio das obras de arte e como isso se relaciona com discussões atuais sobre antropocentrismo e especismo.

O principal objetivo é enriquecer o debate sobre antropocentrismo e especismo nas artes visuais, utilizando a figura do cão como animal de companhia para analisar sua representatividade visual e seu papel como *indivíduo*[3] retratado. Os objetivos específicos incluem examinar as obras de arte selecionadas, identificar características visuais comuns, reconhecer padrões nas interações entre cães e humanos e trazer para o presente uma reflexão sobre a supremacia humana.

A relevância deste estudo reside na ampliação do debate no campo das artes visuais, considerando os animais não humanos como *sujeitos*[4] e abordando o tema do especismo, contribuindo para um debate mais abrangente e inclusivo.

O texto é dividido em seções que abrangem o referencial teórico, metodologia, desenvolvimento, análise de imagens onde tenta buscar através da leitura visual indícios da supremacia humana e conclui com considerações finais sobre especismo visual na história da arte. A pesquisa engloba uma revisão bibliográfica abrangente, utilizando fontes primárias como Argan e Fagiolo (1994), Bekoff (2010), Demello (2012), Lestel (2001), Manguel (2001) e Silva (2020) e secundárias de outros estudiosos que contribuem para a compreensão das questões abordadas na pesquisa e obras de arte analisadas.

Os principais conceitos envolvem antropocentrismo, especismo, representação visual e relação social entre humanos e os cães onde utilizou-se a metodologia de análise temática de Braun e Clarke (2006), identificando temas e padrões nas obras de arte selecionadas, examinando dezesseis obras de arte, guiando o leitor a observar individualmente a figura canina, seu lugar na composição, características estéticas e a relação com a comunidade em que está inserido, levando em consideração aspectos dos movimentos artísticos.

O artigo observa a imagem do cão em algumas obras de arte dos séculos XV e XVI, o período do Renascimento, do Quattrocento e do Cinquecento do Renascimento, onde temas referentes a mitologia antiga influenciaram a cultura e o uso da representação linear que conferiam aos elementos da composição uma modelagem lisa nas obras de arte e o Renascimento do Norte; e do Barroco dos Países Baixos do século XVI e XVII.

A análise estética da imagem do cachorro nas obras desses períodos aborda a representação simbólica usada para transmitir ideias e significados sobre o cão e seu papel social. A partir da análise das imagens, são identificadas semelhanças estéticas e padrões dos períodos Renascentista e Barroco dos Países Baixos, destacando a interação social entre cachorros e humanos nessas épocas, enumerando semelhanças estéticas e reconhecendo um padrão sobre as peculiaridades do convívio entre os cachorros e humanos.

---

2 *Especismo: discriminação (isto é, o tratamento desfavorável injusto) contra quem não pertence a certa(s) espécie(s). Disponível em https://www.dicionarioinformal.com.br/especismo/. Acesso em 16 de fevereiro de 2023*

3 *Do ponto de vista das Ciências Sociais, o* ***indivíduo é parte formadora de uma sociedade****. Disponível em https://www.significados.com.br/individuo/. Acesso em 16 de fevereiro de 2023*

4 *"...o animal tornou-se um sujeito, não porque as nossas projecções populares e afectivas no-lo fazem ver assim, mas porque os trabalhos científicos mais modernos não nos dão outra opção." LESTEL, 2001, p.9*

Seguindo foco que foi trazer para a contemporaneidade uma reflexão sobre a supremacia humana, fazendo das artes um meio investigativo sobre relação social *multiespécie*[5], representando o cão leal e fiel nas obras de arte, buscou-se uma bibliografia multidisciplinar.

Considerar os animais não humanos como sujeitos é um campo recente das práticas acadêmicas na esfera artística, onde a figura do animal não humano é extensão e ramificação do estudo sobre ecologia nas artes. Na arte se discute sobre o racismo, sexismo, preconceitos e minorias, mas não se discute sobre especismo, e a proposta aqui é levantar o assunto pelas imagens.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA:

A pintura naturalista dos países baixos durante o renascimento e o barroco representa a figura do cachorro, e suas conexões com questões contemporâneas**.**

Este estudo explora a intersecção entre humanos e animais, especificamente cães, através de análises estéticas e sociais. O período de foco inclui o Renascimento e o Barroco dos Países Baixos, contextos históricos ricos em representações artísticas dessa relação.

Em um esforço para fornecer uma visão abrangente, a pesquisa recorre a uma ampla gama de autores. As percepções de história da arte e estética de Argan e Fagiolo (1994), Hauser (1972), Hegel (2009) e Manguel (2001) formam a base da abordagem. Eles nos ajudam a entender as nuances do contexto histórico, as influências estilísticas e culturais na produção artística e as diversas formas de interpretação visual.

Argan e Fagiolo (1994), por exemplo, trazem à luz o método iconológico que se concentra no simbolismo nas obras de arte. Eles argumentam que as imagens são uma linguagem simbólica que requer o conhecimento de convenções e símbolos culturais para ser plenamente compreendida. Manguel (2001), por outro lado, desafia a ideia de que as imagens são menos complexas ou mais significativas do que as palavras, abordando o caráter multifacetado das imagens e a subjetividade da beleza.

Hegel (2009) nos proporciona uma visão histórica da representação dos animais na arte, discutindo a evolução de sua representação, enquanto Hauser (1972) nos oferece uma abordagem sociológica da arte, que é útil para examinar a relação entre cães e a sociedade. A abordagem de Hauser (1972) permite considerar o cão como um indivíduo social, interagindo com e influenciado pela sociedade humana.

Ao mesmo tempo, a pesquisa foi enriquecida por uma exploração dos estudos de relações humano-animal. Especialistas como Baptistella (2019), Bekoff (2010), DeMello (2012), Hickmann (2013), Haraway (2021), Lestel (2001) e Silva (2020) oferecem percepções valiosas sobre a dinâmica das interações humano-animal.

Eles destacam a importância da etologia - o estudo do comportamento animal - para entender como os animais são representados nas obras. A ideia de família multiespécie, proposta por Silva (2020), fornece um marco para compreender se o cão é retratado como um membro da família ou como um mero animal.

Em particular, a análise revelou que a representação de cães na arte se transformou ao longo do tempo, em consonância com as mudanças nas percepções humanas sobre os animais. Os cães, que eram inicialmente representados como divindades na arte antiga, mais tarde passaram a ser vistos como seres inferiores e selvagens. No Barroco dos Países Baixos, a representação canina estava muitas vezes associada a cenas de caça, o que reflete a função prática que esses animais desempenhavam nesse período.

5 *Multiespécie: relativo a ou que envolve duas ou mais espécies. Porto Editora –* multiespécies *no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-11-11 12:30:09]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/multiespécies. Acesso em: 11 de novembro de 2022*

Além disso, a representação de cães também variou de acordo com a sua relação com os humanos. Há cenas que retratam o amor pelos cães, sugerindo a sua inclusão como parte importante do núcleo familiar. No entanto, esse amor não é isento de ambivalência, como Haraway (2021) sugere em seu trabalho, onde associa o amor pelos cães ao risco de abandono. As representações de cães, portanto, são complexas e muitas vezes refletem os próprios paradoxos da sociedade humana.

Portanto, a pesquisa ressalta a intersecção entre estética, história da arte e estudos de relações humano-animal. As representações de cães na arte não são apenas produto de escolhas estéticas, mas também reflexo de contextos sociais, culturais e históricos. As mudanças nessa representação ao longo do tempo fornecem uma visão valiosa sobre a evolução das relações humano-animal.

Os cães, neste contexto, não são apenas temas passivos, mas atores ativos que influenciam e são influenciados pela sociedade humana. A forma como são retratados em diferentes épocas e contextos é um testemunho de seu papel, status e relação com os humanos. A arte, portanto, desempenha um papel crucial na exploração e compreensão dessas relações dinâmicas.

Na proposta de interpretação dos dados qualitativos, a observação da figura do cachorro como símbolos nos séculos XV, XVI e XVII, entre os movimentos artísticos citados, a autora Demello (2012) argumenta que uma das formas mais importantes as quais os animais desempenham um papel nas culturas humanas é por meio de suas representações, o que atestou a investigação.

E para amparar a pesquisa, acolhendo as informações teóricas e visuais, o artigo de Braun e Clarke (2006) foi fundamental para conhecer sobre análise temática e direcionar o trabalho. O texto aborda diversos conhecimentos e necessidade de uma teoria metodológica flexível, o que as autoras abordam como sendo um método qualitativo pouco demarcado, sendo diverso, complexo e cheio de matizes.

3 METODOLOGIA

O estudo empregou análise temática, método flexível e pouco demarcado para pesquisa qualitativa, proposto por Braun e Clarke (2006), para interpretar dezesseis imagens, entre pinturas e gravuras, do Renascimento e do Barroco dos séculos XV, XVI e XVII dos Países Baixos. As imagens, coletadas de livros e websites, apresentam a figura canina e elementos relevantes para a composição desses movimentos artísticos.

A análise se orientou de maneira indutiva, com temas identificados a partir dos próprios dados obtidos das imagens, sem seguir um quadro de codificação preexistente, mas guiados pelas teorias examinadas. Os temas são fruto de um trabalho interpretativo, e não meramente descritivo. A perspectiva construcionista guiou a análise das informações obtidas a partir das imagens.

A amostra foi selecionada com base em características recorrentes nas obras, como a forma como os cães foram retratados, para definir os temas que serviriam como indicadores do estudo pictórico. As obras, que apresentam cães como protagonistas ou coadjuvantes, retratam variados aspectos do cotidiano social, atividades esportivas e temática religiosa.

Dentre os elementos analisados nas imagens, estavam a presença ou ausência de coleiras nos cães, a presença de crianças e o contato físico entre cães e humanos. Códigos foram desenvolvidos a partir desses dados visuais, resultando nos temas que orientaram a análise temática.

Posteriormente, os dados foram agrupados e temas relevantes foram identificados, incluindo o aspecto visual do cão, a coleira, a presença de crianças e o contato físico. Foi necessária a revisão e o refinamento destes temas em múltiplas ocasiões, conforme sugerido por Braun e Clarke (2006).

Por fim, a análise considerou a distinção entre o conceito estético do Renascimento, que prioriza a harmonia e a simetria, e do Barroco, que busca provocar emoções intensas através do contraste e detalhes exuberantes. Tais diferenças estéticas ajudaram a distinguir a representação do cão em cada período artístico. A valorização do sujeito em detrimento do simbolismo, e a busca por informalidade

e espontaneidade no Barroco, foram elementos relevantes para a análise dos temas. A condensação dos temas e suas funcionalidades dentro do trabalho, estão na tabela a seguir.

Tabela 1 - mapa temático

Códigos	Parâmetros de avaliação	Interpretação
AV*	Quantidade de luminosidade, movimento da linha e tonalidade da figura do cachorro, expressividade da figura canina	Figura relevante ou irrelevante na composição. **Relevante: indivíduo ou irrelevante: espécie canina**
Coleira	Se a figura do cachorro está retratada com coleira	A coleira simbolizando o cachorro como espécie sob a proteção, responsabilidade e/ou pertencente a figura humana. **Coleira ou sem coleira**
Criança	Presença de figura infantil na obra	Possibilidade de representação de vínculo afetivo. **Criança(s) ou sem criança(s)**
CF**	Se a figura do cachorro é retratada próximo fisicamente a uma figura humana	Se o contato físico é suficiente para retratar uma relação de afeto entre os cachorros e humanos. **CF ou sem CF**

Fonte: elaborado pela autora (2023)

*Aspecto Visual; **Contato Físico

4 REPRESENTAÇÕES DA FIGURA DO CACHORRO NA SOCIEDADE DURANTE O RENASCIMENTO E O BARROCO DOS PAÍSES BAIXOS:

4.1 Obras dos séculos XV e XVI (Considerações sobre as Figuras 1 a 8)

O Renascimento, originado na Itália do século XIV e em pleno vigor no XV e XVI, representou um ressurgimento dos valores humanistas e da cultura clássica greco-romana, enfatizando a capacidade criativa e transformadora do indivíduo. Nesse período, a arte foi patrocinada principalmente pela elite interessada em promover a cultura (Argan e Fagiolo, 1994).

Esse movimento se dividiu em três fases: o Renascimento florentino, marcado pelo humanismo e a perspectiva; o romano, influenciado pelo classicismo e proporções romanas; e o veneziano, conhecido pelo uso da cor e luz. Os padrões estéticos do período giravam em torno da harmonia, proporção e beleza idealizada. O Renascimento do Norte, na região da Flandres e países adjacentes como Países Baixos e Alemanha, teve forte influência da Reforma Protestante. Ao contrário do ideal de perfeição do Renascimento italiano, os artistas nortistas focaram no realismo e individualidade humanos, retratando a vida cotidiana com minucioso detalhe e uma abordagem realista da luz e sombra. Além disso, o Renascimento do Norte valorizava a cultura local, incluindo a tradição religiosa. Portanto, o Renascimento italiano se caracterizou pela perfeição, harmonia, perspectiva e influência católica, enquanto o Renascimento do Norte pela atenção aos detalhes, realismo, individualidade humana, cultura local e a influência protestante.

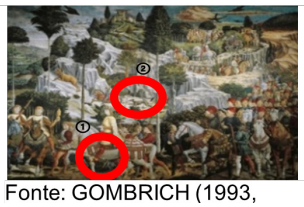
Figura 1 - Casal Arnolfine  Fonte: GOMBRICH (1993, p.181)	**Figura 1**: obra do século XV, "O Casal Arnolfine", de Jan Van Eyck, importante pintor local na época do Renascimento do Norte. Jan Van Eyck desenvolveu o método de pintura a óleo que consistia em várias camadas finas de tinta, como fez nessa pintura carregada de simbolismo, recurso muito usado nesse período. O cão, que dá um toque leve e encantador à tela, aparece mais próximo à figura da mulher. Luminosidade sobre sua figura, tratamento de textura e expressividade contida, não evidenciando uma relação de afeto. Características segundo a tabela 1: indivíduo; sem coleira; sem criança e sem contato físico.
Figura 2 - A jornada dos Magos 1455 -1463  Fonte: GOMBRICH (1993,	**Figura 2**: o artista Benozzo Gazzoli recebeu a encomenda da família Medici, uma poderosa família de mecenas do período do Renascimento, para pintar esse mural a fresco que retrata os Três Reis Magos e sua comitiva em sua jornada para adorar o Menino Jesus; pode ser enquadrada na fase do Renascimento Florentino que se caracterizou pelo estudo da anatomia humana e pela busca por maior realismo nas pinturas. O cachorro (1) embaixo do cavalo da cavalaria, com a cor cinza, inserido na multidão, quase imperceptível, sem luz. O cachorro (1) Parece usar uma espécie de Jugo em seu pescoço. O cachorro (1) em primeiro plano quase invisibilizado sob o cavalo. outro cachorro (2) surge mais destacado sobre o fundo claro que o cerca, bem ao centro da obra, seguindo o cavaleiro a sua frente. Características segundo a tabela 1, cachorros 1 e 2: espécie (1), Individuo (2); sem coleiras; sem criança(s); sem contato físico.
Figura 3 - A Conquista de Charlemagne  Fonte: GOMBRICH (1993, p. 206)	**Figura 3**: "A Conquista de Charlemagne" ou "A Conquista de Carlos Magno", é uma obra do pintor francês Jean Le Tavernier, que usou a técnica de têmpera sobre madeira que representa uma cena dramática da Batalha de Roncesvalles em 778, na qual o imperador franco Carlos Magno (Charlemagne) liderou seus soldados para a vitória contra os sarracenos. A obra é conhecida por sua riqueza de detalhes e sua habilidade em retratar a ação e o movimento, enfatizando o realismo. Executada durante o período do Renascimento do Norte. Há na pintura duas figuras de cachorros em situações diferentes, um, ao centro e sem coleira, cachorro (1), solitário, sem relação com humanos, como muitos cachorros de rua que vemos ainda hoje; e outro cachorro (2), que está com coleira, próximo e acolhido pelo vestido da figura feminina que aparece sentada à esquerda. No cachorro (1) não há nenhuma luminosidade trabalhada pelo artista como nas figuras humanas e já na figura do cachorro (2) a luminosidade é a mesma que a figura feminina ao seu lado. Características segundo a tabela 1, cachorros 1 e 2: espécie (1), indivíduo (2); coleira (2), sem coleira (1); sem criança(S); contato físico (2), sem contato físico (1).

Figura 4 - Um sátiro de luto



Fonte: Disponível em www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph. Acesso em 10/01/2023

Figura 4: na pintura ao lado uma criatura mitológica, metade homem e metade bode lamenta a morte de uma ninfa. A representação emotiva do sátiro, da paisagem e atmosfera envolve o espectador da obra, enquadrando-se no Renascimento Florentino, pelas características humanísticas. Um cachorro (1) grande, aparece na mesma proporção da figura do sátiro, nos pés da ninfa. O cachorro (1) aparenta estar de luto, expressando tristeza. A figura do cachorro (1) na pintura de Piero di Cosimo, salienta a dor humana da cena. O cão (1) que parece próximo sentindo o drama humano como solidário e fiel. Os cães (2) e (3) retratados ao fundo da tela estão próximos a um felino preto, o cachorro (2) caminhando e o (3) parecendo descansar. O artista destacou as formas, as nuances de sombras de acordo com as proporções de perspectiva de cada figura na composição. Esse trabalho me chama atenção pois vejo o desenvolvimento do amor incondicional sendo atribuído ao cão (1). Características segundo a tabela 1, cachorros 1, 2 e 3: indivíduos; sem coleiras; sem criança e sem contato físico.

Figura 5 - O baile. 1500



Fonte: Disponível em https://vejasp.abril.com.br/wp-content/uploads/2016/12/luzes-do-norte-1.jpeg?quality=70&strip=info&w=928&w=636.

Figura 5: a gravura do artista alemão Mestre MZ, que se encontra no Museu do Louvre em Paris se encaixa no Renascimento do Norte, e uma das características desse movimento além do interesse pela arte clássica e no humanismo, como o Renascimento italiano, tinha como foco a integração de elementos simbólicos em suas obras. As figuras dos cachorros (1) e (2) aparecem inseridas em um ambiente e momento de festa palaciana, retratados como elementos de uma comunidade, mas suas figuras estão isoladas, tanto entre eles como em relação a comunidade, sem relação de comunicação corporal, sem contato físico. O cachorro (1) está ao centro, retratado deitado e de pelo curto e o cachorro (2) sentado, pelo longo, ambos representados com nuances de sombra, luminosidade e contorno destacado, como todos os elementos presentes na composição; o naturalismo científico da cena estavam bem trabalhados. A composição cheia de detalhes e movimento enrijecido. Características segundo a tabela 1, cachorros 1 e 2: indivíduos; coleira 1 e sem coleira 2; sem criança(s) e sem contato físico.

Figura 6 - Retrato de Clarissa Strozzi. 1542



Fonte: Disponível em www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Tiziano-Vecelli/884823/Retrato-de-Clarissa-Strozzi,-1542.html. Acesso em 10/01/2023

Figura 6: a pintura em tinta à óleo que Ticiano usou no "Retrato de Clarissa Strozzi", durante o Renascimento Veneziano, uma fase específica do Renascimento Italiano, tem como características marcantes o uso de cores luminosas, assim como a representação de texturas e exploração de efeitos de luz e sombra. Ticiano não só imortalizou a figura da criança, mas também de seu cão de companhia. Na obra, há o contato físico da figura da criança com seu cão, um cuidado da menina inclinando-se ao cão, envolvendo-o e se aproximando. O mesmo trabalho e relevância plástica dada a figura da criança também foi trabalhada na figura do cachorro, luz, tonalidades, cores e sombras, assim como a textura que o artista deu ao pelo do cachorro, quase sentimos a maciez. Características segundo a tabela 1: indivíduo; coleira; criança e contato físico.

Figura 7 - As bodas de Caná.  Fonte: Disponível em www.guiadolouvre.com/as-bodas-de-cana-de-veronese/. Acesso em	**Figura 7**: Paolo Veronese foi um importante pintor do Renascimento Veneziano. A obra "As bodas de Caná", pintura óleo sobre tela, foi encomendada para decorar uma parede do refeitório dos monges beneditinos da Basílica de São Jorge Maior em Veneza, e atualmente se encontra no Museu do Louvre em Paris. Os cães (1) e (2) também aparecem em primeiro plano, como algumas obras já citadas anteriormente, mas suas figuras mostram a relação de dominância humana sobre os cães. As figuras dos cachorros aparecem amarrados entre eles, cada um com uma coleira e uma corda os unindo forçadamente. O cachorro (2) parece querer seguir por outro caminho enquanto o cachorro (1) está deitado; uma tensão de movimento. Seus corpos estão trabalhados com o mesmo detalhamento da composição em geral, exprimindo não só o movimento das linhas como também a expressão individualizada dos cachorros (1) e (2). Outra característica que chama atenção sendo um tema na análise, é a presença de duas figuras infantis, onde uma aparece trabalhando, uma criança negra servindo, à esquerda, e outra criança, branca, atrás do violinista, parecendo apreciar a música. Apesar de ser uma obra com a temática religiosa oferece condições de análise social. Características segundo a tabela 1, cachorros 1 e 2: indivíduos; com coleiras; criança(s) e sem contato físico.
Figura 8 - Casamento Aldeão.  Fonte: GOMBRICH (1993, p. 295)	**Figura 8**: a pintura à óleo sobre painel retrata a cena de uma animada festa que representa uma celebração de casamento em uma aldeia flamenga do século XVI. A pintura é conhecida por seus detalhes meticulosos e pela forma como Bruegel captura a vida cotidiana das pessoas comuns de sua época, com cores vivas e uma técnica detalhista para representar as roupas, os utensílios e os alimentos que compõem a cena, um exemplo marcante da habilidade de Bruegel em capturar a vida cotidiana e as tradições populares da época dentro do Renascimento do Norte. A figura do cachorro aparece debaixo da mesa, sem muito destaque e relevância pictórica no meio da composição onde pontos intensos de cores primarias estão presentes, a face da figura do cachorro, ganha destaque pela vibração do vermelho da blusa da figura masculina e é trabalhada com nuances de luz e pinceladas mais soltas que compõem seus pelos. Na obra a vibração das cores dá espontaneidade ao ambiente, diferentemente da figura 7. Características segundo a tabela 1: indivíduo; coleira; criança e sem contato físico.

4.2 Obras do século XVII (Considerações sobre as Figuras 9 a 16)

O Barroco, um movimento artístico dramático e emotivo, originou-se na Itália no fim do século XVI, propagando-se pela Europa no século XVII. Influenciado pela Contrarreforma, a arte Barroca exibia luz e sombra dramáticas, formas exageradas, cenas dinâmicas e ornamentos exuberantes. Uma dessas variantes é o Barroco dos Países Baixos, desenvolvido em regiões da Holanda e Bélgica. Este estilo surgiu no contexto das transformações sociais, políticas e religiosas da Idade de Ouro Holandesa, manifestando-se distintamente nas áreas católicas e protestantes. Na Bélgica, as características barrocas prevaleceram, enquanto na Holanda, a arte Barroca se inclinou ao realismo, refletindo a austeridade do povo. As obras eram geralmente patrocinadas pela elite urbana e instituições religiosas para decoração e propósitos religiosos.

O Barroco dos Países Baixos caracterizou-se pelo uso de fortes contrastes de luz e sombra, exagero das formas e expressões, com ênfase no realismo, na natureza e na vida cotidiana. Os artistas retratavam cenas cotidianas, natureza morta, paisagens e retratos familiares, com atenção minuciosa aos detalhes, texturas e técnicas de sombreamento. Essas obras, normalmente para uso privado,

contrastavam com as representações religiosas, mitológicas e históricas comuns em regiões dominadas pelo estilo Barroco.

Figura 9 - Crianças ricas, pais pobres. 1599  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4822.	**Figura 9**: Aert Pietersz estava trabalhando durante o final do século XVI e início do século XVII, que foi um período de transição entre o Renascimento do Norte e o Barroco dos Países Baixos. A pintura do finalzinho do século XVI, na Idade de Ouro Holandesa, período conhecido por sua atenção meticulosa aos detalhes, o uso das cores claras e o foco em paisagens, cenas de gênero, retratos e natureza mortas, sendo uma fase subsequente ao Renascimento do Norte faz da Figura 11 um exemplo de transição entre o Renascimento do Norte e o Barroco dos Países Baixos, refletindo tanto as influências artísticas quanto as mudanças sociopolíticas da época. A pintura à óleo sobre painel do artista Aert Pietersz, retrata um casal rico com cinco filhos que está parado em um terraço à direita, e os pais pobres descem as escadas à esquerda. À direita duas mulheres assistem à cena. Pelas vestimentas e gestos pode-se concluir que grupo de pessoas representam a aristocracia onde a figura do cachorro carrega um simbolismo de status social. A obra de Aert Pietersz revela o contato físico, afetivo ou não, partindo de uma criança segurando o cachorro e a outra criança segurando um brinquedo, um cavalo de pau. O cachorro tem expressividade, seu corpo recebe a mesma luminosidade que a figura da criança que o segura, seu pelo tem textura diferente do vestido da menina, mas a analogia entre sua figura retratada e o cavalo de pau assemelha nossa sociedade contemporânea, que em muitas famílias os animais de companhia são vistos como brinquedos. Características segundo a tabela 1: indivíduo; coleira; crianças e contato físico.
Figura 10 - Cortejo de casais  Fonte :Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3038. Acesso em 10/01/2023.	**Figura 10**: Willem Pietersz Buytewech deu uma grande contribuição para a evolução iconográfica e estilística das pinturas de gênero. A cena colorida e executada de forma arrojada onde os casais estão vestidos na moda da década de 1610, os homens vestindo gibões cortados, calças largas e chapéus altos, as mulheres com vestidos de brocado, cetim, veludo e babados de renda. Na simplicidade da composição de uma cena de gênero, uma figura masculina está passando a mão na cabeça do cachorro, como gesto de carinho, e ele parece gostar. A figura canina, tem seus pelos carregados do movimento das pinceladas, que o artista retratou com leveza e expressividade. A comunicação retratada da figura masculina para com o cachorro é o contato físico, o afago em sua cabeça, mas sem troca de olhar entre eles. Características segundo a tabela 1: indivíduo; sem coleira; sem criança e contato físico.

Figura 11 - Gallant Company. 1633  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4844. Acesso em 10/01/2023.	**Figura 11**: a pintura à óleo sobre painel retratada pelo pintor Pieter Codde, exibe características típicas do Barroco dos Países Baixos, como a execução meticulosa dos detalhes, a representação realista das figuras e o uso dos contrastes de luz e sombra. A figura do cachorro com a mesma paleta de cores das figuras humanas de classe alta, puxando uma linha imaginária contínua para a si à direita que parece continuar seu trajeto, jogando a luz para direita quase saindo do enquadramento da composição. Composição de pouca variedade de cores e muito sombreamento impressiona pela representação de texturas, os toques sutis do pincel e os tons frios de cinza e marrom prateado estão presentes nessa atmosfera dramática das sombras. Nesse ambiente o cachorro circula, usa coleira e tem um porte elegante assim como as figuras retratadas. Sua figura parece simbolizar esbelteza e cortesia, sem relação afetiva retratada, enquanto duas figuras masculinas seguram dois animais mortos. Características segundo a tabela 1: indivíduo; coleira; sem criança e sem contato físico.
Figura 12 - A loja do verdureiro De Buyskool  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2345. Acesso em 10/01/2023	**Figura 12:** a pintura à óleo sobre tela do pintor Jan Victors, retrata uma cena de gênero que era popular no Barroco dos Países Baixos. Nesta obra o pintor apresenta uma cena cotidiana de uma loja de verduras, com animais humanos e um animal não humano, o cachorrinho, interagindo, retratando a vida cotidiana característicos desse movimento artístico. O ambiente exibe uma comunidade de classe social e econômica mais simples. A figura do cão aparece inserida ao grupo de pessoas perto das verduras e a criança interage com o cachorro, oferecendo algo. Ela também está sorrindo para ele e lhe tocando, evidenciando uma relação de afeto. A representação pictórica da figura do cachorro levou em consideração seu movimento canino assim como a relevância plástica como a luz, textura e cores, na composição da tela. Características segundo a tabela 1: indivíduo; sem coleira; crianças e contato físico.
Figura 13 - Mulher no  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4052. Acesso em 10/01/2023	**Figura 13**: a pintura à óleo sobre painel retrata uma cena de gênero, o qual o pintor representou as figuras com atenção aos detalhes e contrastes de luz e sombra, nessa composição que também reflete a ênfase no movimento dinâmico e na emoção, características do Barroco dos Países Baixos. Em um ambiente íntimo e modesto, a figura feminina retratada, está manipulando uma meia, ação íntima do cotidiano, em sua cama. No ambiente está a figura do cachorro, na penumbra barroca, deitado em seu travesseiro, simbolizando um gesto de convivência social mais próxima, como um membro familiar, cúmplices diários. Sobre a cama clara, seu corpo foi retratado repousando seus macios pelos pintados pelo artista Jan Havicksz, que conseguiu expressar a beleza da tranquilidade de seu repouso. Características segundo a tabela 1: indivíduo; sem coleira; sem criança(s) e sem contato físico.

Figura 14 - O presente do  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-177. Acesso em	**Figura 14**: em muitas obras de Gabriel Metsu, aparece a figura do cachorro presente no cotidiano das famílias de classes sociais diferentes. A obra "O presente do caçador", uma pintura à óleo sobre tela com muitos detalhes e elementos simbólicos, que retratavam a vida cotidiana e eventos sociais da época, o qual um caçador oferece um presente a uma mulher em um ambiente doméstico. A figura masculina oferece a ave morta à figura feminina, na época simbolizando uma intenção sexual. O cachorro (1) muito presente às atividades de caça nesse período, retratado como figura leal e companheira, legitimando o valor do "presente", o corpo sem vida de uma ave. A cabeça do cachorro está levemente apoiada sobre a perna da figura masculina, a luz em seu corpo, o brilho que o pintor deu ao seu olhar e a textura das pinceladas que compõem sua pelagem legitima o valor do elemento da figura do cachorro nesse contexto social. Já o cão (2) está ao lado da figura feminina, também recebe tratamento nas pinceladas que compõe seu corpo de estatura menor e menos evidente na composição em relação ao cachorro (1), em cima da cama, parecendo simbolizar fragilidade e lealdade aos desejos da figura feminina próxima a ele. Características segundo a tabela 1: indivíduos 1 e 2; sem coleira 1 e com coleira 2; sem criança(s) e contato físico 1.
Figura 15 - A família feliz. 1668  Fonte: Disponível em https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-229. Acesso em 10/01/2023	**Figura 15**: nesse ambiente familiar despretensioso e simples retratado na pintura óleo sobre tela do pintor Jan Havicksz, as figuras humanas parecem comemorar com música e cantoria junto à figura do cão, também adentrado a esse momento, parecendo fazer parte do núcleo familiar, onde todos parecem compartilhar um momento feliz e descontraído, dessa pintura de gênero da vida cotidiana holandesa com humor e realismo. Na obra não há o toque físico entre o cachorro e o homem, mas há a comunicação entre eles. A figura do cachorro ao lado do homem que está cantando pode ser vista como reflexo da relação próxima e afetuosa que o dono tem com o animal de companhia. Outra questão simbólica também possível é uma crítica social velada, já que a figura do cão está debaixo da mesa e pode ser visto como símbolo da natureza inferior da família em relação aos padrões sociais da época. O tratamento plástico na composição dado à figura do cachorro o coloca como membro do festejo familiar. Características segundo a tabela 1: individuo; coleira; crianças e sem contato físico.
Figura 16 - Cena esportiva.  Fonte: Disponível em https://pt.wahooart.com/@@/A29PH3-Abraham-Danielsz-Hondius-Cena-Sporting. Acesso em 10/01/2023	**Figura 16**: o pintor Abraham Hondius retratou em suas obras muitas cenas de caça, temática comum na época do Barroco dos Países Baixos, entre elas caça a ursos, raposas e javalis; e a figura do cão esteve presente, até como protagonistas de algumas de suas obras, representando a missão humana de higienizar os locais das "feras perigosas" selvagens. Os cachorros participavam dessa "missão" humana, retratando o antropocentrismo dessa higienização humanista. Essa pintura com a técnica à óleo sobre tela, é um exemplo das cenas de caça e de composição dramática, de representação realista na atividade física e na excitação do momento. Na obra o cão retratado tem uma expressão que não podemos identificar se é assustado com o disparo da arma do caçador ou se foi tomado pelo sentimento de violência da caça. A intensidade de luz em seu corpo como o movimento da linha de força da composição, que parece a base do corpo do caçador, formando uma só forma, um triângulo, onde a figura do cachorro seria a base, um elo de cumplicidade social entre o cachorro e a figura masculina, durante a atividade de caça. Características segundo a tabela 1: individuo; sem coleira; sem criança(s) e contato físico.

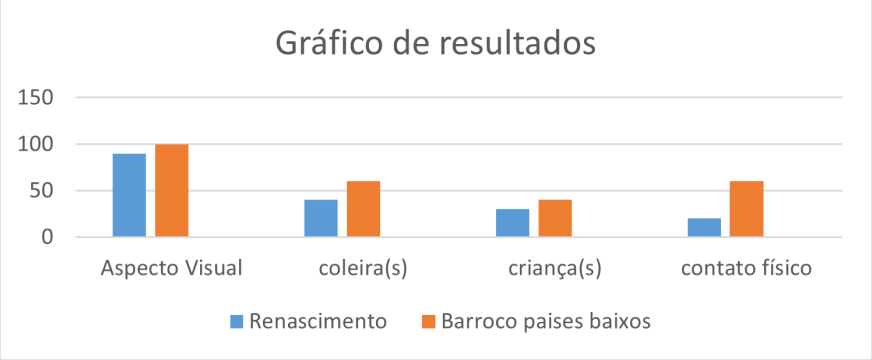
4.3 Descrição dos resultados

O artigo se propôs em identificar uma relação afetiva entre as figuras dos cachorros e humanos, analisando pinturas dos períodos do Renascimento e do Barroco dos Países Baixos, explorando dados visuais através dos temas dentro da proposta da pesquisa. A significância sobre linguagem visual como meio investigativo de como o mundo é representado e como vemos o mundo, é um veículo de estudo para essa relação, um meio apurador mais subjetivo, mas com a mesma proporção de relevância de averiguação sobre a relação dos cachorros e sociedade. Segundo Demello (2012), as maneiras como os animais são representados pelos humanos, como os pintamos, também molda como os tratamos.

A pretensa superioridade dos humanos sobre os cachorros estava presente nas representações, principalmente no período do século XV, pois é possível notar que a figura do cachorro tinha relevância estética coadjuvante.

O gráfico de análise dos resultados sintetiza como os dados visuais funcionaram dentro das percepções dos temas:

Gráfico AB - gráfico de resultados



Fonte: elaborado pela autora (2023)

Nas obras, a figura do cão é visualmente destacada em comparação à composição geral. Em algumas figuras com mais de um cachorro, os outros cães são invisibilizados, sendo classificados como espécie, enquanto nas outras figuras são classificados como indivíduos. Essa classificação foi baseada em dados, não em teorias, considerando o animal como um sujeito atualmente. A presença de coleiras simboliza a relação de dominação, e o uso delas varia ao longo da história. A dominância imposta aos animais é resultado do especismo, uma herança do pensamento aristotélico que confere ao homem uma superioridade intelectual. No período do Barroco dos Países Baixos, há uma maior representação pictórica do uso de coleiras. A presença de crianças também é mais comum nesse período, mas nem sempre há uma relação afetiva entre crianças e cachorros. Em algumas figuras, a brincadeira é retratada como uma forma de demonstrar essa relação afetiva. Algumas representações mostram o cachorro como um objeto, um brinquedo. Impomos concepções de comportamento aos cães, adequando-os aos padrões comportamentais humanos. O contato físico não é um padrão nas representações de relacionamento entre cachorros e humanos, sendo mais importante o ambiente em que estão inseridos. No Renascimento, a sensação de distância emocional é mais presente, enquanto no Barroco dos Países Baixos, há uma sensação maior de afetividade visualmente perceptível.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este artigo examinou a representação de cães nas pinturas renascentistas e barrocas dos Países Baixos, ressaltando a importância simbólica e estética desses animais de companhia durante esses períodos artísticos. De acordo com Argan e Fagiolo em “Guia de história da arte”, o conceito de beleza nas artes visuais dos séculos XV, XVI e XVII foi influenciado por fatores como filosofia humanista,

religião, cultura popular e ciência. A beleza era considerada algo encontrado na perfeição e harmonia das formas, na emoção e dramaticidade, ou na glória divina e santidade.

Ao analisar 16 obras de arte, ficou claro que os cães eram retratados tanto como companheiros leais quanto como símbolos de status, poder e virtude. Além disso, a evolução das técnicas e estilos de pintura permitiu uma maior expressão artística e a captura de detalhes realistas, enriquecendo a iconografia dos cães na arte. Conforme a ciência e a filosofia se desenvolviam, surgiam novas ideias sobre a natureza e a percepção da beleza, desafiando os conceitos antropocentristas.

O estudo do Renascimento Italiano, do Renascimento do Norte e do Barroco dos Países Baixos oferece uma visão valiosa sobre a relação entre seres humanos e cães naquela época, além de ilustrar a habilidade dos artistas em capturar a essência desses animais não humanos e suas interações com os humanos. O artigo identificou semelhanças estéticas e padrões nas obras de arte selecionadas, destacando peculiaridades no convívio entre cachorros e humanos e a representação do cão como símbolo de lealdade e fidelidade e no campo das artes visuais. A representação do cão nas obras do Renascimento foi uma reprodução simbólica usada para transmitir ideias de lealdade, fidelidade, nobreza, coragem, vigilância, proteção e humildade, comum nos períodos do Quattrocento e do Cinquecento. Já no período do Barroco dos Países Baixos, entre os séculos XVI e XVII, a imagem do cão foi utilizada de várias maneiras, principalmente como símbolos de fidelidade, lealdade e vigilância, e retratada de forma animada, cômica e expressiva, bem como em posições de caça com poses dinâmicas que exaltavam a coragem do homem caçador. A análise dessas obras também revela a influência das tradições artísticas locais e internacionais, assim como os valores e crenças compartilhados pelos artistas e seus patronos.

Ao expandir a compreensão das representações de cães nas pinturas renascentistas e barrocas dos Países Baixos, este artigo contribui para uma apreciação estética mais ampla da discussão sobre especismo, antropocentrismo e a crescente necessidade de *antropomorfizar*[6] a imagem dos cães, suprimindo sua animalidade e contribui para expansão do escopo das discussões acadêmicas no campo das artes visuais, sobre a figura do animal não humano como parte integrante do estudo sobre ecologia nas artes.

O artigo destacou a importância do estudo interdisciplinar e a influência da empatia do artista ao retratar animais não humanos como sujeitos, refletindo como são tratados pela sociedade e como os percebemos e encaminha para a reflexão sobre a beleza da arte contemporânea que reside em sua capacidade de servir como um meio de discussão, utilizando a representação de indivíduos marginalizados ou discriminados na sociedade para enfatizar a complexidade das relações entre animais de companhia e seres humanos. Por meio da perspectiva inspiradora da arte, somos convidados a refletir sobre o comportamento e as interações entre diferentes seres vivos em nosso mundo.

Embora a pesquisa tenha abordado aspectos importantes, algumas questões permanecem em aberto, como a comparação entre a representação de outros animais não humanos nas artes visuais, a influência de outros contextos históricos e culturais específicos na percepção e tratamento dos animais e a relação entre arte e ativismo em favor dos direitos animais.

Futuras pesquisas podem se concentrar em analisar outros períodos artísticos e culturas diferentes, bem como investigar mais a fundo o papel da arte na promoção da conscientização sobre questões relacionadas aos direitos animais e ao especismo. Além disso, estudos que abordem outras formas de arte, como literatura, cinema e música, podem enriquecer ainda mais o debate e fornecer uma compreensão mais abrangente das complexas relações entre humanos e animais não humanos na esfera artística e cultural.

6 *antropomorfizar é tonar algo a forma humano, as nossas características e hábitos antropológicos, nossos costumes. Disponível em https://www.dicionarioinformal.com.br/antropomorfizar/. Acesso em 27 de fevereiro de 2023.*

6 REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo.; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte** (tradução M. F. Gonçalves de Azevedo).2 ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1994

BAPTISTELLA, Eveline Teixeira. **Animais e fronteiras: um estudo sobre as relações entre animais humanos e não humanos**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019. BEKOFF, Marc. **A vida emocional dos animais**: **alegria, tristeza e empatia nos animais: um estudo científico capaz de transformar a maneira como os vemos e os tratamos.** (tradução Denise de C. R. Delela). São Paulo: Ed. Cultrix, 2010.

BRAUN, V. and CLARKE, V. **Using thematic analysis in psychology. Qualitive Research in Psychology,** 3 (2). p.77-107. ISSN 1478-0887, 2006

DEMELLO, Margo. **Animals and society**: an introduction to human-animal studies. New York: Ed. Columbia University Press, 2012

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 15 ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1993

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa** (tradução Pê Moreira). 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do tempo, 2021.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte** (tradução Walter H. Geenen). 2 ed. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte** (tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro). 2 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

HICKMANN, Juliana Copetti. Animais em arte e representação: dos retratos às instalações. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.

LESTEL, Dominique. **As origens animais da cultura** (tradução Maria João Batalha Reis). Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2001

MANGUEL, Alberto**. Lendo imagens: uma história de amor ódio** (tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch). 3 ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Juliana Maria Rocha Pinheiro Bezerra. **Família multiespécie: reflexo do direito animal no direito de família e sucessões.** 2 ed. Natal: Ed. do autor, 2020.

A ARTE SACRA UNIVERSAL
a percepção do sensível na imagem de Nossa Senhora de Aparecida

The Universal Sacred Art:
the perception of the sensitive in the image of Our Lady of Aparecida

Egidio Shizuo Toda[1]

Resumo: O artigo tem como objetivo a análise semiótica da arte sacra na contemporaneidade e uma contribuição na questão de como se ler uma obra de arte. É a compreensão de um fenômeno religioso que já atravessou dois milênios de história e que vem acompanhando a evolução do cristianismo através dos tempos. Trata-se de Maria, também conhecida por Virgem Maria, Nossa Senhora e Mãe de Deus, entre outros títulos. A partir do *Livro do Apocalipse*, capítulo 12, trataremos da obra de arte da Virgem Imaculada Conceição localizada na basílica de Aparecida. Com a ajuda de alguns teóricos atuais em liturgia, arte, semiologia, simbologia, fenomenologia e dos estudos do italiano Gio Lomazzo, do séc. XVI, vamos decodificar o seu significado. O propósito do estudo desta obra é demonstrar a forte relação na direção de um objetivo comum: a elaboração artística e como a arte auxilia os crentes, seja pela capacidade de catequização ou pela elevação do espírito que a arte sacra intencionalmente provoca.

Palavras-chaves: Arte sacra. Basílica de Aparecida. Contemporaneidade. Virgem Maria. Semiótica.

Abstract: The article aims at the semiotic analysis of sacred art in the contemporary times and a contribution in the question of how to read a work of art. It is the understanding of a religious phenomenon that has crossed two millennia of history and that has been following the evolution of Christianity through the ages. This is Mary, also known as Virgin Mary, Our Lady and Mother of God, among other titles. From the Book of Revelation, chapter 12, we will deal with the work of art of the Virgin Immaculate Conception located in the basilica of Aparecida. With the help of some current theorists in liturgy, art, semiology, symbology, phenomenology and the studies of the italian Gio Lomazzo, from the 16th century, let's decode its meaning. The purpose of this work is to demonstrate the strong relationship towards a common objective: the artistic elaboration and how art helps believers, either by the catechization capacity or by the elevation of the spirit that sacred art intentionally provokes.

Key-words: Basilica of Aparecida. Contemporaneity. Sacred art. Virgin Mary. Semiotics.

1 Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela UPM-Mackenzie (2013). Especialista em Comunicação e Mídia pela Universidade Paulista (2012). Pesquisador em Estética, Linguagem da Arte e Leitura da Imagem pelo IPCA de Barcelos, Portugal (2012). Graduado em Design, Multimídia e Comunicação Digital pela Universidade Paulista (2006), Técnico em Formação Avançada em Fotografia Profissional, SENAC (2011). Coordenador do curso de Design Gráfico (desde de 2017).

> Dentre as formas de conhecimento, podem-se delimitar quatro campos: a ciência, a filosofia, a religião e a arte. Cada um, em busca de suas particularidades, estrutura-se sob metodologia, preceito e linguagem próprios. Enquanto a observação rigorosa e sistêmica dos fenômenos dá origem à ciência, a especulação leva ao pensamento filosófico e a explicação teológico-mística dá origem à religião e à percepção do sensível, sendo o fio condutor das formas artísticas. (RIZOLLI, 2005, prefácio).

Como começar a leitura e os estudos de uma Obra de Arte?

No antagonismo da função alfabética, tendo como base a linguagem escrita, dentro da capacidade de ler, entender e escrever, há o conceito de analfabetismo ou semi-analfabetismo, tão preocupantes em nossa sociedade, pois refletem falhas nos processos pedagógicos e no sistema educacional. Uma vez corrigido este problema, o indivíduo estará apto para a criação de soluções, de proposições, que atravessam seu cotidiano.

Em sua sintaxe, a linguagem visual em suas propostas teóricas, ajudam no processo de aprendizado para o reconhecimento do ambiente onde as vivências, experiências e reações, fazem parte desta mediação. A todo instante informações visuais chegam até nós de forma direta ou indireta, para o desenvolvimento da interpretação individual ou coletiva.

A percepção ajuda-nos neste processo enviando informações para o cérebro, que as decodifica, através de influências internas e externas ao nosso corpo, transformando o entendimento daquilo que percebemos. Nesta dinâmica, a função cerebral atribui significado a estímulos sensoriais. É a aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos, e o que não é sentido, não é percebido. Os sentidos da visão, audição, tato, olfato e paladar, associados à percepção temporal e espacial, contribuem na interpretação que temos da realidade, a partir de nossa vivência. Nem sempre aquilo que vemos existe na realidade e na dicotomia da percepção. Podemos interpretar de acordo com a realidade existente em cada um, diante de suas experiências, cultura e influências.

Para a pesquisadora, professora e designer Donis A. Dondis (2001, p. 29-30), a sintaxe da linguagem visual, dentro da premissa do aprendizado de ler e escrever, não é diferente no código visual. Nele há os mesmos anseios que motivam o desenvolvimento da comunicação que é o de construir uma didática de aprendizagem, para a identificação, criação, interpretação e a compreensão de mensagens visuais, que sejam acessíveis à maioria das pessoas e não apenas a grupos segmentados treinados dos *designers*, pintores, artesãos, escultores, cenógrafos, estilistas, arquitetos ou estetas.

Na poetização, fruição e conhecimento da arte, Martins, Picosque e Guerra (2010, p. 129) mencionam o pensamento de César Coll para a teoria do processo do ensino-aprendizagem em arte, onde o envolvimento das ações implícitas completa as várias categorias do ensinar/aprender entre outros objetivos que devemos alcançar como aprendizagem de fatos, conceitos, procedimentos, valores, atitudes e normas. Para esta questão vemos que, a aprendizagem de fatos e conceitos envolve a análise, interpretação, conhecimento, explicação, descrição, comparação, identificação, reconhecimento, classificação, situação do tempo e espaço, recordação, etc. A aprendizagem de procedimentos envolve a construção, representação, observação, experimentação, elaboração, manejo, composição, simulação, reconstrução, planejamento, etc. E a aprendizagem de atitudes, valores e normas, envolve a apreciação, conscientização, valores positivos ou negativos, consciência, sensibilidade, sentido, percepção, atenção, interação, etc. Lembrando que estas ações agem de forma não estática quando estamos no processo do ensino-aprendizagem da arte, pois o poetizar, o fruir e o conhecer entram com força, associados às especificidades dos conceitos, fatos, procedimentos, atitudes, valores e normas advindas das linguagens artísticas.

No fenômeno da percepção, para complementar os estudos da linguagem visual, há o processo do sistema nervoso para efetuar um curso de interação entre uma representação e o cérebro. Porém, para realmente ativar esse processo é necessária uma aprendizagem das linguagens visuais pelos

sistemas de representação, a fim de que possamos reagir de modo sensível-cultural-consciente, no entendimento da forma e na relação desta forma com o homem e seu mundo.

Fayga Ostrower (2001, p.10) explana que a percepção baliza o que somos capazes de sentir e compreender. Para isso, há uma ordem que devemos cumprir selecionando nossos estímulos para criar uma barreira, entre o que percebemos e o que não percebemos. Assim é feita a articulação do mundo que nos afeta, um mundo que conhecemos e aquele que ainda vamos conhecer. Desta articulação encontra-se o nosso ser dentro do não ser, a consciência do homem se relacionando com sua subconsciência. Todavia, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis abaixo do consciente, a criatividade e seus processos devem se conectar à consciência humana, para que possamos responder aos significados existentes no ato criador, desde que a própria consciência não seja algo definitivo e acabado.

Na ordenação dos dados de Ostrower, através do entendimento do potencial criador, estruturam-se os múltiplos níveis do homem. Nestes níveis, que envolvem a sensibilidade, consciência e a cultura humana, apreendemos sobre o mundo, onde o homem aprende também o próprio ato de apreensão, permitindo que apreenda e compreenda ao mesmo tempo. Ostrower salienta que:

> O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar, entender e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia [...] (OSTROWER, 1998, p. 27).

Para Ostrower há três esferas que trabalham juntas no processo da criatividade e que se fundem para uma só significação. Na esfera do *sensível*, como em processos intuitivos, os métodos de criação interligam-se intimamente com nossas emoções e sentimentos. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade. Inata ou até mesmo inerente à constituição do homem, esta susceptibilidade não é peculiar somente a artistas ou alguns poucos privilegiados. Em si, ela é patrimônio de todos os seres humanos. Ainda que em diferentes graus ou talvez em áreas sensíveis diferentes, todo ser humano ao nascer, adquire um potencial de sensibilidade.

Na esfera *cultural*, são manifestações intelectuais e artísticas, associadas aos hábitos sociais e religiosos, com que o individuo ou um grupo convive, construindo suas tradições, valores e conhecimento. A aquisição atua e se comunica através de experiências e podem ser transmitidas através de vias simbólicas para as gerações seguintes. Além de gerar normas de comportamento ou crenças, para a distinção dos grupos, o conjunto de saberes ou a instrução determina o nível cultural individual ou coletivo.

E por fim, na esfera *consciente*, a razão trabalha o entendimento, o raciocínio e a interpretação em uma relação dicotômica à da emoção. Ao se ter conhecimento de sua existência individual e de suas responsabilidades, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O raciocínio dos fenômenos, a vivência das aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo.

Na ciência que estuda todos os sistemas de comunicação presentes numa sociedade através dos níveis sensível-cultural-consciente, a semiologia analisa detalhadamente as representações sociais definidas como sistema de significação e de ressignificação. O desvendar das partes separadas em oposição a soma do todo, tem na maioria das vezes, sua origem em mecanismos comunicacionais. Seguindo o processo de percepção e estudos das linguagens da arte, nos deparamos com os estudos da semiótica. Nas teorias criadas por Charles Sanders Peirce, consideramos que o entendimento dos signos, como agentes de significados, se manifesta gerando a interpretação do objeto representado.

Neste processo da semiologia, capaz de produzir e gerar signos, partimos da premissa de que há uma relação recíproca entre significado e significante. Nisto, a semiótica trabalha uma operação através da qual é possível produzir significados pelo uso dos signos na relação com o objeto, resultando em sua interpretação. Portanto, podemos dizer que a semiótica é a ciência que estuda o sistema de significação da imagem. Ela engloba todos os aspectos de uma forma geral, influencia na percepção da imagem, não somente nos signos que a compõem, mas também em todo contexto no qual esta imagem está inserida, discorrendo em novo significado ou ressignificação.

A representação visual e a iconologia dos azulejos da Virgem Imaculada Conceição da Basílica de Nossa Senhora de Aparecida

Localizada na Nave Oeste no interior da basílica de Aparecida, ao final do corredor e acima das portas de acesso, a obra *"A Evangelização do Brasil*", é um gigantesco painel de 21 metros de largura com 5 metros de altura. São três imagens principais, feitas de azulejos cromáticos e brancos que mostram uma sequência de homens divididos em duas fileiras que ladeiam a imagem principal do painel, à direita e à esquerda da Santíssima Virgem Imaculada.

Esta imagem, dos homens posicionados ao lado da Virgem, de acordo com Pastro, 2017, p. 43, faz homenagem aos homens leigos, sacerdotes, bispos e intelectuais que contribuíram com a evangelização do Brasil em mais de 500 anos de história. Ao centro destas duas fileiras masculinas, encontra-se a recriação do capítulo 12 do *Livro do Apocalipse,* "*A Mulher e o Dragão*": conhecida como Maria da Assunção, a Senhora da Profecia, Virgem do Sinal, Mãe da Igreja, Virgem Imaculada Conceição, é a retratação da Mulher com o Filho que está por ser gerado e que vai proteger a Ele do ataque do dragão que quer devorar o Menino-Deus.

Ao alto das cabeças da Mãe de Deus e dos homens, ainda dentro do grande painel de azulejos da "*A Evangelização do Brasil*", vemos um barrado de palmas de vitória contornadas por linhas brancas, que tem no fundo das folhas as cores que vão do azul-anil, verde-bandeira, verde-limão, verde-esmeralda e azul-turquesa, e que decoram a parte superior da majestosa obra. Aos pés da fileira da Santa e dos homens, em outro barrado branco mais fino consta os nomes de cada homem da fileira. Em seguida, da linha branca com os nomes, um barrado mais largo mostra linhas em zig-zagues verticais, nas cores lilás, magenta e rosa que se estendem de ponta-a-ponta do painel gigante. Logo após, entre os arcos das portas, painéis menores nos formatos triangulares, mostram delicadas linhas horizontais onduladas, nas cores dourada, verde-claro, verde-escuro e branco, que representam o mar. Deste mar saem quinze garras de um dragão que quer engolir o Filho. As garras do dragão, na Nave Oeste, são simbolizadas pelos vitrais que estão acima das três portas de entrada. Os vitrais construídos em linhas ondulares verticais e divididas em dégradés, têm em seus vidros, com cores que vão do azul escuro ao branco, a lembrança da água escorrendo pelos dedos (figura 1).

A historiadora Carr-Gomm (2004, p. 80-81) compara a imagem do dragão, na simbologia da arte, com outros animais místicos, como o *Cérbero*[2] ou *Quimera*[3]. O dragão na arte não tem uma aparência definida, o que levou os artistas a infindáveis criações artísticas. No entanto, frequentemente suas representações imagéticas seguem a seguinte forma: "*répteis gigantescos, escamosos e alados, com mandíbulas enormes, caudas farpadas, pés de águia e patas imensas*". Carr-Gomm relata que, nas histórias das batalhas da mitologia grega, o dragão é sempre o último obstáculo a ser vencido pelos heróis. Por outro lado, o dragão na leitura iconográfica cristã, pode ser a representação da Fera, do Diabo.

2 Cérbero (em grego antigo: Κέρβερος, transl.: Kerberos – trad.: "demônio do poço"; em latim: Cerberus), na mitologia grega, era um monstruoso cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos, deixando as almas entrarem, mas jamais saírem e despedaçando os mortais que por lá se aventurassem.

3 Quimera (em grego: Χίμαιρα , transl.: Chímaira) é uma figura mística caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais e a capacidade de lançar fogo pelas narinas, sendo portanto, uma fera ou besta mitológica.

A representação do dragão de Claudio Pastro se apropria de uma parte da criatura citada por Carr-Gomm: as patas imensas. Em uma liberdade criativa, o artista faz uma analogia do dragão – que é o próprio Diabo – com os vitrais. Localizados acima das portas da nave oeste, os vitrais exibem as poderosas e aterrorizantes garras da fera, que saem do Mar Vítreo, para tentar engolir o Filho de Deus que vai nascer do ventre da Virgem Maria. Como última etapa desta guerra, de acordo com o *Livro do Apocalipse*, capítulo 12, o dragão é derrotado no Céu, pelos anjos guardiões, os arcanjos Gabriel, Miguel e Rafael.

Na iconografia do painel central menor, que fica dentro do grande painel da "*A Evangelização do Brasil*", temos a imagem da Virgem Imaculada vestida de Sol, com a coroa de estrelas, carregando no útero Jesus que vai nascer, pisando na Lua, sobre o mar de vidro e se protegendo do Dragão que quer comer Seu Filho (figura 2). Para Toda, 2013, p. 163, em entrevista com o autor da obra dos azulejos, Claudio Pastro, o artista declarou que este painel menor feito de azulejos coloridos de Santa Maria com Jesus, é a representação da profecia que consta no Livro do Apocalipse, capítulo 12: "*[...] porque ela é a Mulher do capítulo 12 do Apocalipse, que o Dragão quer comer o Filho que vai nascer. Então o Filho que vai nascer, agora no cristianismo, o primeiro foi o Cristo, mas agora essa imagem dessa mulher é a própria Igreja, que é a esposa do Cristo. E o filho que via nascer é todo cristão, que é batizado, que é outro Cristo. Isso é muito importante. [...]".*

Mais ao centro do painel principal, ainda no painel da Virgem Imaculada, entre o coração e o ventre da Santa Maria, vemos a imagem de Seu Filho dentro de uma redoma de vidro sendo protegido (figura 3). Esta cena incongruente e estranha, que mostra o útero transparente e a exposição de seu interior, expõem referências a outros capítulos do *Livro do Apocalipse*. No capítulo 15:2, diz que: "*Vi algo semelhante a um mar de vidro misturado com fogo, e, de pé, junto ao mar, os que tinham vencido a besta, a sua imagem e o número do seu nome. Eles seguravam harpas que lhes haviam sido dadas por Deus, [...]*." Na profecia, para aqueles que venceram a 'besta', estes eram os escolhidos e posteriormente se tornariam fiéis a Deus. Maria foi a escolhida para dar o sinal, predizer o futuro, proteger Jesus, subir ao Céu e se tornar fiel à Deus e Sua esposa. No capítulo 4:6 encontramos: "*Também diante do trono havia algo parecido com um mar de vidro, claro como cristal. No centro, ao redor do trono, havia quatro seres viventes cobertos de olhos, tanto na frente como atrás.*". E no capítulo 21:18-21, é registrado que: "*A muralha era feita de jaspe e a cidade de ouro puro, semelhante ao vidro puro. [...] As doze portas eram doze pérolas, cada porta feita de uma única pérola. A rua principal da cidade era de ouro puro, como vidro transparente.".*

De acordo com o Padre Darci José Nicolli que foi Reitor do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida no período de 2008 a 2016 e Bispo-auxiliar da Arquidiocese de Aparecida no período de 2012 à 2016, em entrevista para a dissertação de Toda (2013, p. 171-183), relata o significado do painel em azulejos da Virgem Maria Imaculada. Nicolli reforça que é por intermédio da escolha, concepção e assunção de Maria, que a relação de Deus com o mundo e os homens, se manifesta. Através da subida de Maria ao Céu vem a salvação da humanidade. Em relação a cor azul do manto de Maria, nas representações regulares – mas que não há no painel da Virgem Imaculada de Claudio Pastro na basílica – diz, que o azul se relaciona com o céu, que é o destino de todos os cristãos no final de suas vidas. E sobre a exposição da eterna gravidez de Maria exposta no painel, é a imagem da Mãe Igreja ou Mãe dos Cristãos, que gera outros cristãos infinitamente. Maria também é a Esposa fiel de Deus que é a própria Igreja (Mãe Igreja), que vivem um grande caso de Amor que gera a vida, em um relacionamento intrínseco, tanto Deus com a sua Igreja, quanto a Igreja com seu Deus.

> [...] a humanidade também é elevada à glória de Deus, por Maria, a senhora da Assunção. É a humanidade que também é acolhida nos tabernáculos do Céu. Se Maria é o tabernáculo, no sentido de que em seu útero recebeu Jesus Cristo, que desceu até a humanidade, Maria assunta aos céus representa a humanidade que sobe para Deus. Se Maria era o tabernáculo de Cristo, Deus abriu os tabernáculos do céu para recebê-la de corpo e alma. É a prefiguração da nossa ressurreição. Nós também um dia estaremos na glória, junto de Deus. [...] Igualmente a

> Virgem da Assunção fala mais do azul da Virgem. É a humanidade que entra na glória do céu. [...] EGIDIO: Na Nave Oeste, no painel da evangelização do Brasil, temos ao centro o capítulo 12 do Livro do Apocalipse. A mulher que está grávida para gerar seu filho, que é o Cristo, mas por estar permanentemente grávida, é a imagem da Igreja que gera outros Cristos, nós cristãos. Estou correto? PE. DARCI: Está correto. A Igreja que está continuamente gestando o Cristo. É Ele o espírito que vem a nós. (TODA, 2013, Anexo 2, p. 180-183).

Para a leitura e interpretação do movimento da obra de Pastro, vamos relembrar os estudos de Gio Paolo Lomazzo (1584, *Secondo Libro*, p. 105-184). Lomazzo descreve sobre *A Força e eficácia do Movimento*. Os deslocamentos do corpo humano, do mundo e da natureza, da força e confiança de Deus e do homem; das manifestações da audácia, robustez, terror, bondade, graça, humildade e da vergonha, entre outros movimentos.

A Mulher do Sinal vestida de Sol mostra um movimento da força da natureza no Sol em brilho constante, estampada em Sua cabeça uma auréola diferente feita de 12 estrelas douradas que cintilam e se movimentam, como em uma rotação circular e constante (figura 4). As estrelas como as explosões de fogos de artifícios, retratam a relação com o espaço sagrado do Céu e festejam a vitória com a ajuda dos anjos, da guerra de Maria contra o dragão. As mãos espalmadas para frente anseiam proteção (figura 5), os antebraços se movimentam para cima em direção à Deus e a cabeça levemente inclinada expõe a submissão e fidelidade ao Senhor.

Em todo o corpo da Virgem há um contorno branco, como num escudo defensor, onde o branco representando o máximo de cor-luz existente – soma de todas as cores da luz – ilumina com a maior das intensidades. Os pés descalços que pisam a Lua, representam a humildade e os ramos de oliveiras, na bata por baixo do manto de Maria, saúdam a entrada triunfante de Jesus. Em respeito a Deus, o véu cobre seus cabelos, que se movimentam delicadamente ao vento e deixa transparecer apenas seu plácido e angelical rosto (figura 6). O manto e o vestido também em um leve balançar, encobrem parcialmente o resto do corpo e mostra a esfera que se relaciona com o Mundo, e mostra um movimento implícito, sobre o próprio eixo da Terra, que protege Jesus com a Sua cabeça ereta e os olhos semicerrados a fitar o observador de frente.

O aro divino do Menino Jesus, sobre a Sua cabeça, brilha intensamente no branco, e trilha um movimento constante como a rotação do Sol. Nas mãos, a da direita mostra três dedos, o polegar, o médio e o indicador no ato de abençoar; e o da esquerda, segura um pergaminho que profetiza o que virá a ser, as *Escrituras Sagradas* ou o *Livro da Vida,* que vai ser segurado pelo Cristo Esplendoroso e Ressuscitado. A harmonia está presente A auréola branca de Jesus, com as três pequenas marcas quadrangulares em dourado retratam a Santíssima Trindade. Para Manguel, (2001, p. 73), a presença da Santíssima Trindade ou a noção de três em um, mostra um dos grandes e constantes desafios iconográficos que surgem desde o início da arte cristã. Como um quebra cabeça teológico, o conceito da Trindade exemplifica que um Deus existe igualmente em três pessoas como uma substância única, sendo que este Ser único é o dogma central da teologia cristã. É o Pai, o Filho e o Espírito Santo que vivem em comum união.

O Pequeno Deus veste uma túnica de mangas compridas e sobre ela uma estola onde aparecem dois símbolos, um de cada lado de Seu ombro. O símbolo triangular à Sua direita representa a primeira letra do alfabeto grego, o alfa. Na Sua esquerda, o símbolo circular traz a última letra do alfabeto grego, o ômega; que no cristianismo quer dizer Deus que é o princípio e o fim de todas as coisas. Esta representação contemporânea, feita através de pinturas em azulejos, revela uma imagem de Nossa Senhora alta, ereta e vertical (figura 7), como uma para o Céu. Com seu corpo e vestimentas estilizados e modernos, exibe um monocromatismo dégradé que vai do magenta, passa pela cor rosa e termina no branco, sendo quebrado apenas pelo brilho do dourado ao fundo (figura 8). Estes signos atuais reforçam a profecia das escrituras do Livro do Apocalipse, Capítulo 12, "*A Mulher e o Dragão*".

O discurso sobre a imagem na religião é um dos pontos centrais deste artigo. No estudo sobre a história das imagens, da arte sacra do passado e no presente, vamos levantar a reflexão de como

podemos falar de arte sacra e religião, nos dias de hoje, e como esta fala pode trazer novidades em sua interpretação, significação e representação. Belting, 2011, p. 37, proclama que, academicamente, estamos novamente em uma situação favorável, pois não são apenas "*os conflitos políticos mundiais a serem configurados por meio de um simbolismo religioso*", mas há também uma sociedade europeia e a ocidental, que estariam imbuídas de um "*modelo interpretativo religioso*". A repressão, percebida há muito tempo sobre a arte sacra ou religiosa antiga, deveria encontrar solução "*num conceito mecânico de secularização*". Belting diz que esta arte teria perdido sua identidade, em torno do real simbolismo cristão e de sua significação verdadeira, ao buscar um resultado apressado para o posicionamento, da tradicional e conservadora arte cristã, dentro do celeiro da modernidade. Para resolver este problema, das "*transformações das figuras culturais, sacras ou religiosa na modernidade*", deveriam atrair de novo, hoje, a atenção das ciências, da cultura, para os estudos das artes, da pesquisa, da historicidade da arte e da imagem da arte sacra.

O historiador da arte e pesquisador Enrico Crispolti (2004) ainda defende que a arte contemporânea busca, na arte do passado, elementos construtivos para uma arte nova. Nessa complexa rede que envolve a arte antiga é que nos embasaremos para a criação da obra na atualidade. Mas não é somente aplicar os estudos da arte do passado para encontrarmos a resposta desta construção da arte contemporânea, e sim, a de acharmos dentre os estudos desta arte antiga os elementos que iremos utilizar concretamente na elaboração da arte de hoje. Estes elementos muitas vezes estão escondidos em mensagens subliminares e é nosso dever encontrá-los neste estudo do passado. Em suas palavras, Crispolti diz que:

> E, no caso em que a atitude efetivamente se altere, em que modos é que isso se verifica na prática; e, consequentemente, qual é a metodologia específica relativa a uma análise adequada da arte dita <contemporânea>. Com igual firmeza, é preciso dizer que, quanto ao nível de qualidade, empenho e seriedade do exercício e, portanto, de dignidade disciplinar como exercício historiográfico, o estudo da arte contemporânea não é, na sua essência, diferente do estudo da arte do passado. Se considerada numa dimensão histórica, a arte contemporânea deve ser estudada com o mesmo empenho historiográfico que merece a arte do passado. (CRISPOLTI, 2004, p. 28).

Crispolti, ainda em 2004, defende também a facilidade que o grande público precisa ter ao acesso às artes contemporâneas, com visitas às grandes exposições, livros, artigos e palestras, a fim de abrir discussões e educar a massa para o entendimento dessa linguagem artística. Neste quesito, a obra de Claudio Pastro no painel em azulejos e de ensinamento cristão na basílica de Aparecida, e o acesso de um grande número de pessoas diariamente para visitação, oração e veneração das obras, reforçam a ideia de contemporaneidade. Os estudos da história do cristianismo e que interferem também sobre as artes sacras antigas e sua busca em referências no passado, traz na desconstrução da arte sacra anciã, uma renovação criativa de uma arte jovem e moderna, coexistindo em sua complementaridade. Os autores Lopes, Sousa e Fontes, no artigo de 2014, *Da participação na Cultura à cultura da Participação*, reforçam o pensamento de Enrico Crispolti sobre a construção da arte contemporânea:

> Por outro lado, Enrico Crispolti acredita numa dinâmica metodológica, em que a leitura e interpretação artística por parte do Historiador da Arte é um processo sempre em construção e que as novidades que o estudo da arte contemporânea traz ao contexto artístico possam também ser adequadas ao estudo do passado. Ou seja, para Crispolti a continuidade e a diversidade metodológicas podem coexistir em complementaridade. A autonomia da Arte Contemporânea também se conquistou e ainda constrói através da problematização que está na base da publicação de artigos e livros: a bibliografia, na sua maioria recente, é bastante extensa, o que revela que há um interesse grande em discutir a Arte Contemporânea, mas também em torná-la acessível ao grande público. (LOPES, 2014, p. 157).

A filósofa, pesquisadora e professora Anne Cauquelin (2005, p. 15) nos diz que há um "estado contemporâneo" para o sistema da arte, e que "*esse sistema não é mais o que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar*

nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema". Assim, se faz necessário compreender primeiro o sistema "*do passado*", ou seja, o sistema da arte antiga no caso de Pastro a arte bizantina, para então perceber como o sistema atual da arte traz reverberações, respostas e novidades, distinguindo-se do anterior. Na divisão das partes que compõe o conhecimento sobre a arte moderna e contemporânea, nos estudos de Couquelin, há a divisão de dois tipos de regimes: o regime de consumo ou da arte moderna; e o regime de comunicação ou da arte contemporânea.

Segundo Cauquelin (2005, p. 23-54) a sociedade e a arte moderna se formam durante a transição de um regime industrial para um regime de consumo, em meados do séc. XIX. Essa sociedade ficou marcada pelo valor do progresso "*científico, tecnológico e social*", pela ideia do trabalho que possibilita o acesso à propriedade e pelo aumento da importância da educação e das boas maneiras "*que garantirá oportunidades num futuro próximo*", desenhando assim o esquema produção-distribuição-consumo, que passará a ser o esquema vigente de organização dessa sociedade.

Por outro lado, no regime de comunicação ou arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005, p. 56), afirma que o sistema da arte contemporânea não pode ser considerado apenas como um aumento do regime de consumo, pois houve mudanças estruturais que o regime não justifica. Assim, a autora apresenta uma constatação: "*nós passamos do consumo à comunicação*". Algo que se discute a exaustão e que talvez todos nós já sabíamos, mas como isso repercute no sistema da arte?

A sociedade da comunicação realiza-se a partir de cinco elementos "*efetuadores*", ou seja, elementos possibilitadores de sua concretização, que são: a noção de rede, o bloqueio ou autonomia, a redundância ou saturação, a nominação ou prevalência do continente sobre o conteúdo e a construção da realidade em segundo grau ou simulação.

A noção de rede, de acordo com Cauquelin (Idem, p. 59), implica "um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras micro redes". Ou seja, estamos todos conectados feito um sistema neuronal, e pouco importa a origem da informação, contanto que ela esteja circulando na rede. Logo, a noção do sujeito comunicante desaparece, dando lugar a uma produção global "*pela ação da rede inteira*" de comunicação. A autoria na rede representa dúvida, incerteza, chegando até a não existir.

O bloqueio ou autonomia quer dizer que a rede é um sistema de memória e repetição, pois a mensagem circula pelos diversos pontos e nós da rede, indo, voltando e reproduzindo, a mesma mensagem. Cada ponto, nó ou intersecção na rede representa a rede total, não sendo possível definir um começo nem um fim.

A redundância e a saturação são elementos que, ao mesmo tempo em que garantem a circulação dos conteúdos pelos diversos pontos da rede de forma instantânea, anulam o grau de diferença entre as novidades que penetram na rede, pois todas encontram-se no mesmo plano de circularidade, menciona Cauquelin (Ibidem, p. 61).

Este grau de indiferença cria a necessidade de se nominar objetos dentro da rede de modo a diferi-los. Cauquelin (Opus citatum, p. 61-62) reforça que, na nominação ou prevalência, se recorre às nominações. A diferença do nome criado marca o nome do objeto dentro de um contexto de rede neutra de comunicação. "*Nomes de código, ritos de passagem*". Quando há um nome, o objeto nominativo se instaura em uma sociedade, funciona como identidade e aponta para uma particularidade. Opera como uma organização em uma rede interligada por diferentes canais.

O quinto elemento efetivador, a construção da realidade, está estritamente relacionado à linguagem de acordo com suas verdades e falsidades:

> É por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e sua ordenação. Assim, apaga-se pouco a pouco a presença positivada de uma realidade dada pelos sentidos, os sense data, em favor de uma construção de realidade de segundo grau, até mesmo de realidades no plural, da qual a verdade ou a falsidade não são mais marcas distintas. […] Significa que as intenções dos sujeitos, a intencionalidade – no sentido de vontades ou desejos próprios

> a um sujeito – cede a vez à intenção única de utilizar a linguagem para comunicar, pois a sintaxe, o léxico – em uma palavra, as regras da linguagem – se encarregam do restante. […] o desenvolvimento de linguagens artificiais e o uso cada vez mais generalizado delas alteram nossa visão da realidade. Constroem, pouco a pouco, outro mundo e outra significação (CAUQUELIN, Opus citatum, p. 63-64).

Portanto, na sociedade de comunicação, a linguagem passa a ser o elemento indispensável para o seu funcionamento. Fica difícil dissociar os conceitos de simulacro e hiper-real do pensamento de Jean Baudrillard e da proposição da autora de estabelecer novas realidades a partir da existência e emergência de diferentes linguagens. Enquanto Baudrillard refere-se à utilização da imagem na criação do simulacro, Cauquelin propõe o mesmo, porém, com a linguagem.

Na leitura explicita da obra ou na sintaxe das Formas, e para entender a linguagem proposta por Cauquelin para a arte na contemporaneidade de Claudio Pastro, é interessante ir além e mencionar o filósofo Maurice Merleau-Ponty (2014, p. 239-244), sobre o pensamento da abstração das formas e o encontro da expressão com o desenho infantil e sua objetividade. Merleau-Ponty diz que, para nós hoje, há um privilégio em torno das formas de expressão elusivas e alusivas; e que consequentemente a expressão pictórica começa na arte dos "*primitivos*", nos desenhos das crianças e dos loucos. Merleau-Ponty defende que o auxílio à expressão arcaica e simples, não existe para contrariar as artes de museus, acadêmicas ou ir contra a literatura clássica, mas, faz torná-las vivas, exaltando o poder criador de uma expressão que contém à semelhança das outras expressões, a arte e a literatura "*objetivas*". Para nós, as expressões voltaram a ser o que jamais havia deixado de ser: uma criação histórica, com seus riscos, cheia de significados, parcialidades e estreitezas. O autor ainda reforça que a arte e literatura significantes têm significado apenas em uma área específica da cultura e devem ser associadas a um poder mais geral de significar. Por isso, para Merleau-Ponty (idem, p. 240), só há significação "*porque um gesto sobres significante foi ensinado, fez-se compreender ele próprio, no risco e na parcialidade de toda criação*". O autor continua sua discussão afirmando que a ilusão objetivista está entrelaçada entre nós e acredita que o ato de comunicar, para a significação, consiste em construir um sistema de signos tal qual cada elemento do significado corresponda a um elemento do significante, resultando no representar. A finalidade aqui presente não é construir um sinal de comunicação "objetivo" onde o objeto aparece de forma clara e direta, e sim, entender o que é observado no desenho e enxergar a organização sígnica proposta e que são as verdadeiras percepções do objeto.

Merleau-Ponty (ibidem, p. 244) reflete sobre a função da perspectiva planimétrica sob o olhar de uma criança e seu desenho. Nesta percepção infantil, a finitude da percepção é achatada e projetada, tornando-se prosa. Quando este desenho é executado deliberadamente por um artista em um verdadeiro gesto criador, abre-se esta finitude secretamente para o mundo em uma ressonância, que se faz poesia.

Para o monumental painel da "*Evangelização do Brasil*", onde se encontra o painel menor da Virgem Imaculada, ao centro, é interessante entendermos primeiro que toda a obra dos grandes painéis de azulejos de Pastro na basílica de Aparecida mostra uma perspectiva planimétrica que abre deliberadamente em um gesto criador, para além da finitude, o olhar para todos os cristãos e para o mundo. Como em uma "*poesia*" – termo utilizado por Merleau-Ponty em 2017 – em sua construção da arte sacra contemporânea, com traços primitivos, onde a linguagem aplicada "parece" com desenhos infantis diante de sua simplicidade, a "objetividade" da obra organiza eficazmente a significação das formas e objetos retratados, resultando em uma percepção e comunicação clara e direta, mas com um alto grau de significação sagrada. As obras apresentadas por Pastro, nos painéis de azulejos, é uma releitura da doutrina cristã e que se repete por séculos. Na interpretação dos evangelhos, o artista foi buscar inspirações e referências na arte sacra bizantina oriental, que é a base da criação de suas obras sagradas – a liturgia oriental – em uma criação nova, com frescor jovem e contemporâneo, com múltiplos signos e riqueza simbólica. Na interpretação do significar de Merleau-Ponty (tribidem, p. 240), a literatura e a arte "objetivas", que recorrem apenas das significações, do homem e das coisas

já presentes, representam as formas e fundos inventados. Neste caso, a objetividade só aparece porque um poder de expressão sobre objetivo existiu e que foi apropriado por séculos em um campo comum de linguagem. Pastro reformulou a linguagem artística existente sem esquecer dos signos cristãos já enraizados e apropriados por séculos. O artista Pastro se relaciona com a liturgia do cristianismo oriental e nesta analogia doutrinal cristã, a síntese construída de seus desenhos entrelaça com o tipo de comunicação dos desenhos sintéticos, primitivos e "*abstratizantes*" – termo utilizado por Rizolli (2005, p. 65-103), em relação à ancestralidade cristã primitiva bizantina e oriental. Na leitura das formas do desenho criado por Claudio Pastro vemos uma redução das representações da anatomia, dos corpos humanos dos evangelizadores e dos corpos divinos de Santa Maria e Jesus Cristo. Apesar dos desenhos primitivos, mencionados por Merleau-Ponty, ou de uma simples imitação em relação à profundidade de comunicação, não podemos negar que exista uma profunda significação das formas retratadas e que Pastro, ao desenvolver um *design* próprio e uma linguagem diferenciada, propõe forças visuais elementares impregnadas de significados para uma resposta rápida, direta e infalível, perante ao público erudito e para o grande público dos que veneram, oram e visitam os painéis e a gigantesca basílica diariamente.

A frontalidade reacende a relação com o passado nas obras contemporâneas de Claudio Pastro. O artista busca, na arte antiga e oriental cristã, o posicionamento das figuras de frente e nas formas artísticas do Antigo Egito, as manifestações artísticas da Lei da Frontalidade. Pastro (2010, p. 126) reforça que a arte cristã teve uma forte influência da arte grega e egípcia, no período helênico do que no período romano. Essa "*terceira via*" não foi apenas uma referência ou influência cultural-artística, mas uma enculturação. O Cristianismo surgiu na Era grega helênica, no Mediterrâneo; assim, se apropriou também das linguagens greco-romanas e egípcias, além dos princípios hebreus e orientais.

Na interpretação das cores, vamos aos estudos do *Terzo Libro* (*Terceiro Livro*) de Lomazzo, 1584, onde o autor discorre sobre *O Universo Cromático e a Necessidade das Cores*. A partir deste estudo, faremos a análise do colorido das coisas, da matéria, da natureza, os efeitos e causas cromáticas, seus significados e a psicodinâmica. Por sua vez, Farina (2001, p. 28) considera amplas as possibilidades que a cor oferece. Seu potencial tem, em primeiro lugar, a capacidade de liberar as reservas da imaginação criativa do homem. Ela age não só sobre quem fruirá a imagem, mas também sobre quem a constrói. Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e a capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.

Nas cores da obra do grande painel horizontal em azulejos de Claudio Pastro temos na leitura explícita da sintaxe da forma, uma grande faixa horizontal sobreposta sobre as três portas de entrada da Nave Oeste. Neste painel maior, na parte de cima há uma faixa estreita como um barrado, das palmas da vitória, que vai de uma ponta a outra em linha horizontal. As cores do azul-anil, verde-bandeira, verde-limão, verde-esmeralda e azul-turquesa, abaixam a temperatura do corpo, esfriam o clima, refrescam, traz calma, faz a limpeza, purifica, dá esperança e serenidade, em uma relação com a natureza e a água, doce ou salgada. O branco, dos personagens masculinos, contrasta com o azul-anil do fundo do grande painel, expostos de cada lado de Nossa Senhora. O branco mostra a pureza, faz o asseio e também constrói uma alusão ao espírito, já o azul-anil retrata o silêncio do anoitecer no Céu e se relaciona com a água que limpa e acalma (rever figura 1).

Ao centro, no painel da Virgem Imaculada, apenas três cores foram usadas para a pintura desta obra (figura 9). O dourado, os subtons do magenta ou rosa-púrpura e o branco. Duas colunas verticais em tons de magenta ou rosa-púrpura, ladeiam Nossa Senhora à Sua esquerda e à Sua direita com delicadas folhagens brancas. As indumentárias de Nossa Senhora e do Menino Jesus e Seus corpos, são brancos e aparecem contornados em riscos delicados, que vão de um dégradé rosa-púrpura, passando pelo rosa-claro e terminando no branco. Para Modesto Farina (2001), o rosa, além de ser uma cor repousante, tem associação afetiva com a fragilidade, feminilidade, delicadeza, romântico, suave,

feminilidade e intimidade. O dourado aparece ao fundo e nos ramos de oliveiras da túnica de Santa Maria, no meio das estrelas; na auréola, estola e pergaminho do Menino Jesus; na Lua e ao fundo do painel. Este dourado que aparece com força ao fundo dos personagens Santos, ofuscam nosso olhar com seu brilho amarelado e quente. Ganha força e vibração ao mostrar ondas de grande intensidade e alegria. É espontâneo, extrovertido e para nós cristãos, é a cor da eternidade e da fé. Todo o dourado ao fundo da imagem da Mãe de Deus exibe todo o resplendor do brilho do Sol que a veste, segundo o *Livro do Apocalipse*, capítulo 12. O brilho dourado também é a analogia com Deus que é o próprio Sol e com a maior riqueza do homem na Terra, que é o ouro. Vale ressaltar que o artista sutilmente coloriu o dourado com dois tons, o mais claro ao fundo e um outro tom mais escuro, nas estrelas, no fundo do útero transparente com o Menino Jesus e na cor da Lua, abaixo dos pés de Nossa senhora.

Há uma desproporção em relação ao corpo da Virgem Maria, mas vemos um equilíbrio contraposto (figura 10). No *Primeiro Livro* de Lomazzo (1584, p. 19-103), o autor explana sobre *O Sistema de Proporção e Anatomia*. As proporções do corpo humano; do corpo e rosto feminino, do corpo e rosto masculino. No desenho da figura humana feminina e alongada de Pastro e de acordo com a medida da altura do homem ideal, de sete cabeças, e meia, que foi determinada durante a Renascença por Leonardo DaVinci, como uma idealização da forma humana, a anatomia de Nossa Senhora se compara ao mais alto dos homens que estão no painel principal. Ao mesmo tempo que aumenta o seu poder perante os homens, foge da proporção ideal da figura da mulher. Maria Carla Prette (2008, p. 74) diz que desde a arte rupestre que o homem tenta se representar no corpo e no movimento, sendo representado de diferentes maneiras, as grandes civilizações começaram determinar códigos, cânones e regras para chegar a representação ideal. Para Prette, o "*estudo do corpo, como objeto natural, se desenvolve no Renascimento, principalmente por obra de Leonardo, que, por meio do desenho, analisou a figura nos seus componentes anatômicos, a proporção e seus movimentos*".

A verticalidade está presente neste painel e mostra o corpo longilíneo da Virgem rumo ao infinito, ao Céu e a Deus. De acordo com Prette, a melhor representação do corpo em equilíbrio e na harmonia, precisa estar de pé, sustentados pelos membros inferiores.

> O centro de gravidade deve ser mantido em estado de equilíbrio. A linha traçada verticalmente do centro de gravidade ao solo passa entre os pés. As partes do corpo se equilibram reciprocamente, como os braços de uma balança, mesmo quando a figura está de pé, mas relaxada. Os movimentos do corpo em movimento precisam estar contrários. O eixo da pelve roda em direção da pelve da perna flexionada, o eixo dos ombros roda em sentido oposto, como mostra o esquema. Essas rotações ocorrem em planos espaciais. Tal posição confere elegância e harmonia à figura (a harmonia dos contrários) e é amplamente utilizado pelos artistas. (PRETTE, idem, p. 74).

O artista Claudio Pastro aplicou a teoria do *Equilíbrio Contraposto*, na arte do painel em azulejos, da figura da Virgem Imaculada Mãe de Deus, com maestria. O movimento dos pés de Maria induz uma rotação da pelve em relação ao pé dianteiro em apoio ao corpo. O equilíbrio do corpo se divide na posição do pé traseiro contraria o movimento do pé dianteiro. Mesmo, a figura estando relaxada, mas atenta, o centro de gravidade está mantido pois passa, desde o solo até a cabeça, uma linha vertical. O equilíbrio em relação aos braços se mantém na mesma altura e a parte superior do corpo preserva Sua direção voltada para frente, como a do Menino Jesus.

Na análise do ponto central e da perpendicularidade, o ponto aparece na imagem do pequeno círculo do Menino Jesus e a partir deste centro, caminham todas as linhas de construção da imagem, principalmente nas posições das mãos e da cabeça da Virgem (figura 11). As formas surgem visível e invisivelmente. As formas (figura 12) explícitas eclodem nas circunferências do ventre e da coroa de Maria e na auréola do Menino Jesus; na forma retangular do grande painel de Maria; e na forma elíptica do corpo da Virgem. Já a forma implícita surge na triangulação das mãos e pé direito de Nossa Senhora. A interpretação das formas, como mencionados anteriormente no subcapítulo "*3.1.1 – O mosaico de Maria e Os Anjos da Igreja de São Salvador de Chora e sua interpretação iconográfica"*

mostram significados similares sobre as formas geométricas básicas do círculo, retângulo e triângulo. As linhas desabrocham no "zig-zag" das diagonais que compõem o fundo do painel dourado que ilumina Nossa Senhora, e no eixo vertical do corpo de Nossa Senhora e se contrapõe nas linhas curvas dos círculos e do corpo da Virgem Maria (figura 13).

Para a leitura da imagem invisível ou implícita, vale mencionarmos os estudos de Alberto Manguel (2001, p. 273), sobre "*A imagem como memória*". Neste estudo, o autor afirma que tal como a música, onde construímos a imagem através do som, ritmos e melodia, a imagem metafísica abrange inúmeros sentidos e variam de acordo com a interpretação de cada pessoa. Portanto, baseadas em raízes latinas, a criação da imagem amarra suas origens na deusa da memória, *Mnemosine.*

E por fim, para a leitura dos movimentos (figura 14), percebemos as ações implícitas ou metafísicas, dos brilhos das 12 estrelas, como ao olhar a noite, para o céu estrelado com as estrelas piscando sem parar. Há também o deslocamento do "zig-zag" do fundo do painel como uma simulação do escorregar da serpente que se desloca através das curvas que vão e voltam, de acordo com Charles Bouleau (1996). Na memória dos movimentos, vemos a rotação do Sol no grande círculo da coroa de estrelas, no círculo menor do ventre e da pequena aureóla do Menino Jesus. E na triangulação encontrada, nas posições das mãos e do pé, a movimentação, sob interpretação das pirâmides de Bouleau (idem), citado na dissertação de Toda (2013), percebemos uma constante agitação das chamas, do fogo invertido da imagem:

> [...] Para Bouleau, algumas linhas e formas fazem referências a elementos que lembram os movimentos. As linhas serpentinas que saem dos vasos laterais lembram o rastejar das serpentes em constante movimento, e a forma piramidal que lembra o formato do fogo em movimento incessante. O triângulo, das pirâmides, aparece em todo o painel, nos candelabros, nos vasos, e também não tão visível, mas mesmo assim presente, na junção dos candelabros das pontas com a base da cruz e, na junção dos vasos com o cruzamento da mesma cruz, que é o centro do painel. (BOULEAU, 1996, apud TODA, 2013, p. 98-99).

Por sua vez, os movimentos explícitos e físicos, surgem quando olhamos os deslocamentos biomecânicos da inclinação da cabeça da Santa, nas posições dos braços que se levantam e nas as palmas das mãos abertas de Maria. Também há o movimento nas mãos do Pequeno Jesus que abençoa e segura a Sagrada Bíblia, nas ações da posição do pé direito para frente e do pé esquerdo para trás de Maria e no balançar da Lua.



Fig. 1. Na nave oeste, vemos o painel em azulejos da *Evangelização do Brasil* com a Virgem Imaculada de Claudio Pastro e os homens evangelizadores. No meio, as patas do dragão e abaixo, detalhe da palma de vitória.



Fig. 2. Ao centro do painel está a Virgem Imaculada, Mãe de Deus, Virgem do Sinal ou Mãe da Igreja, em representação do capítulo 12 do *Livro do Apocalipce*, "A Mulher e o dragão".



Fig. 3. O vermelho marca o estudo da leitura emocional. Na base da criação do painel em azulejos referente ao capítulo 12 do Livro do Apocalipse, vemos a Virgem Santa que pisa na Lua em sinal de vitória e faz a revelação de Jesus para o mundo ao mostrar o útero transparente. Ao mesmo tempo protege, como em uma redoma de vidro, do ataque do dragão.
Fig. 4. A corôa de 12 estrelas substitui a auréola da Santa como símbolo sagrado. Ao mesmo tempo, festeja no céu, a vitória da Santa Maria com a ajuda dos anjos, na guerra contra o dragão, que quer engolir Seu Filho. Jesus possui uma auréola diferente com as marcas da cruz grega.



Fig. 5. As mãos espalmadas da Virgem Maria, representam a adoração, paz, oração e proteção para Deus. Já as mãos do Menino Jesus, a direita abençoa e se apresenta como Jesus Cristo e a esquerda segura a *Bíblia Sagrada* ou o *Livro da Vida*.
Fig. 6. Nos rostos e cabeças santas, a inclinação da cabeça de Maria faz referência a submissão para Deus e apesar da expressão delicada e graciosa, Seus olhos fitam o observador sem medo. Nas feições do Menino Jesus, mais séria, impõem com os olhos semi-cerrados uma probidade divina.



Fig. 7. Como na arquitetura gótica, o verticalismo do corpo de Nossa Senhora lembra um foguete rumo ao Céu. Nesta representação moderna, o corpo longilíneo e estilizado da Virgem Maria mostra uma criação artística com uma linguagem contemporânea poderosa. **Fig. 8.** As vestimentas em tons de rosa e magenta, exibe graça e beleza para a figura feminina com seus delicados detalhes de ramos de oliveira. Nas vestes sóbrias do Menino Jesus, a estola anuncia a evangelização e Sua auto-referência do alpha e o ômega, como o começo e o fim.

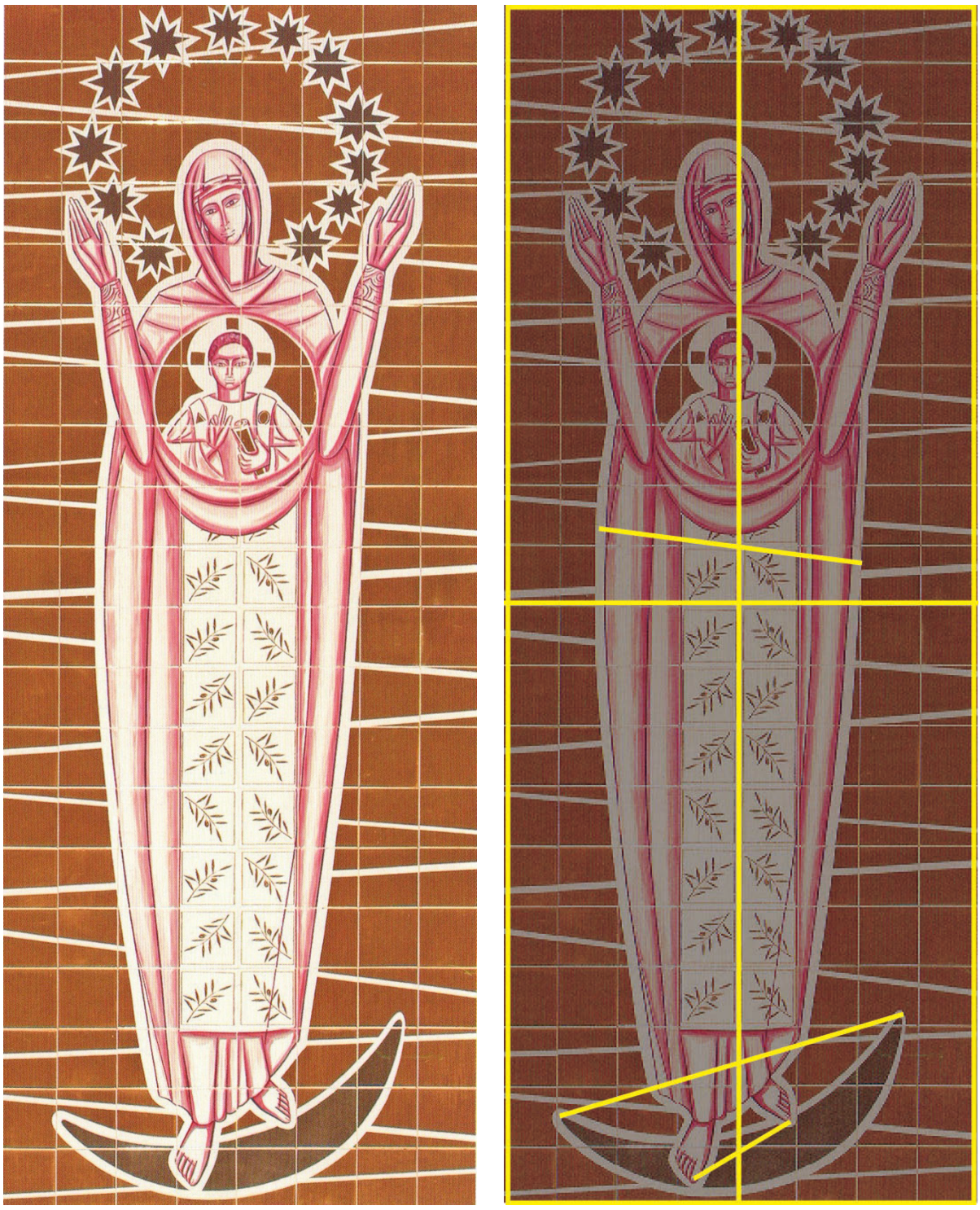


Fig. 9. No estudo das cores, apenas três cores foram usadas na construção do painel da Virgem Imaculada. O dourado, como na arte bizantina, simboliza Deus e o brilho eterno do Sol e a riqueza na Terra, o branco representa a pureza e o rosa, a feminilidade e o poder da mulher. O tom do dourado é mais escuro que o dourado bizantino e o cromatismo mais escuro e elaborado, gera um colorido moderno. **Fig. 10.** Apesar da desproporção do corpo da Santa Maria, em relação à cabeça, todo o conjunto da obra está composto de forma simétrica e com o peso visual bem equilibrado. Pastro utiliza com eficiência o equilíbrio contraposto na posição do quadril em relação aos pés. A corôa de estrelas e o útero exposto quebra uma boa harmonia do conjunto, que se torna inteligente quando utilizada na construção da arte moderna e contemporânea.

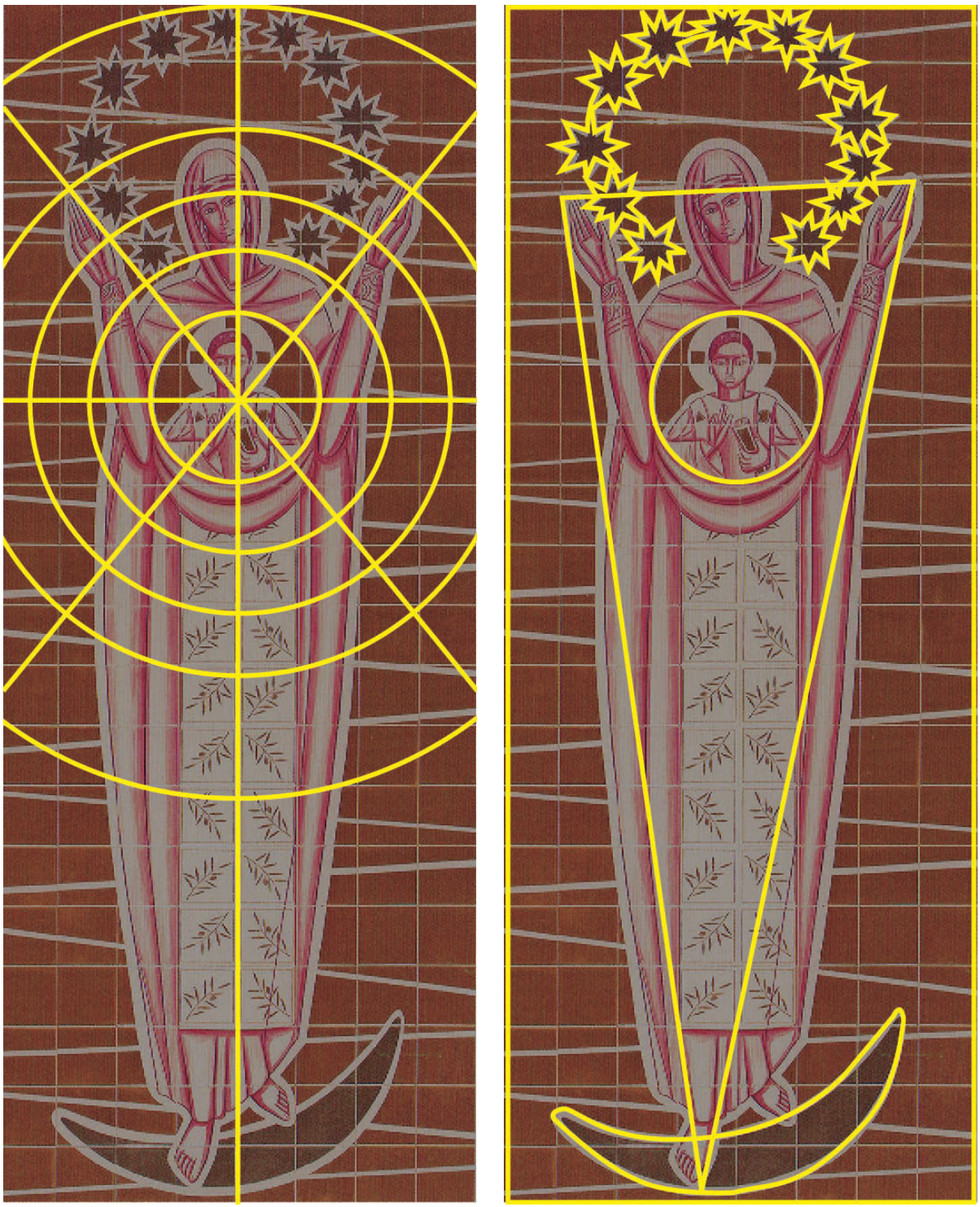


Fig. 11. Através do ponto e da perpendicularidade que encontramos o maior centro de atração visual. No meio do pequeno círculo e que encena o útero exposto, saem as linhas e diagonais utilizadas para a organização formal da composição. **Fig. 12.** As formas ajudam na estruturação das imagens. As formas geométricas aparecem no grande retângulo do painel exibindo sua força e solidez. O círculo se exibe na corôa e na auréola ao simbolizar o divino e a proteção; o trângulo com a sua instabilidade está presente na triangulação do pé direito e as duas pontas das mãos e a forma elíptica aparece na lua sob os pés da Santa.

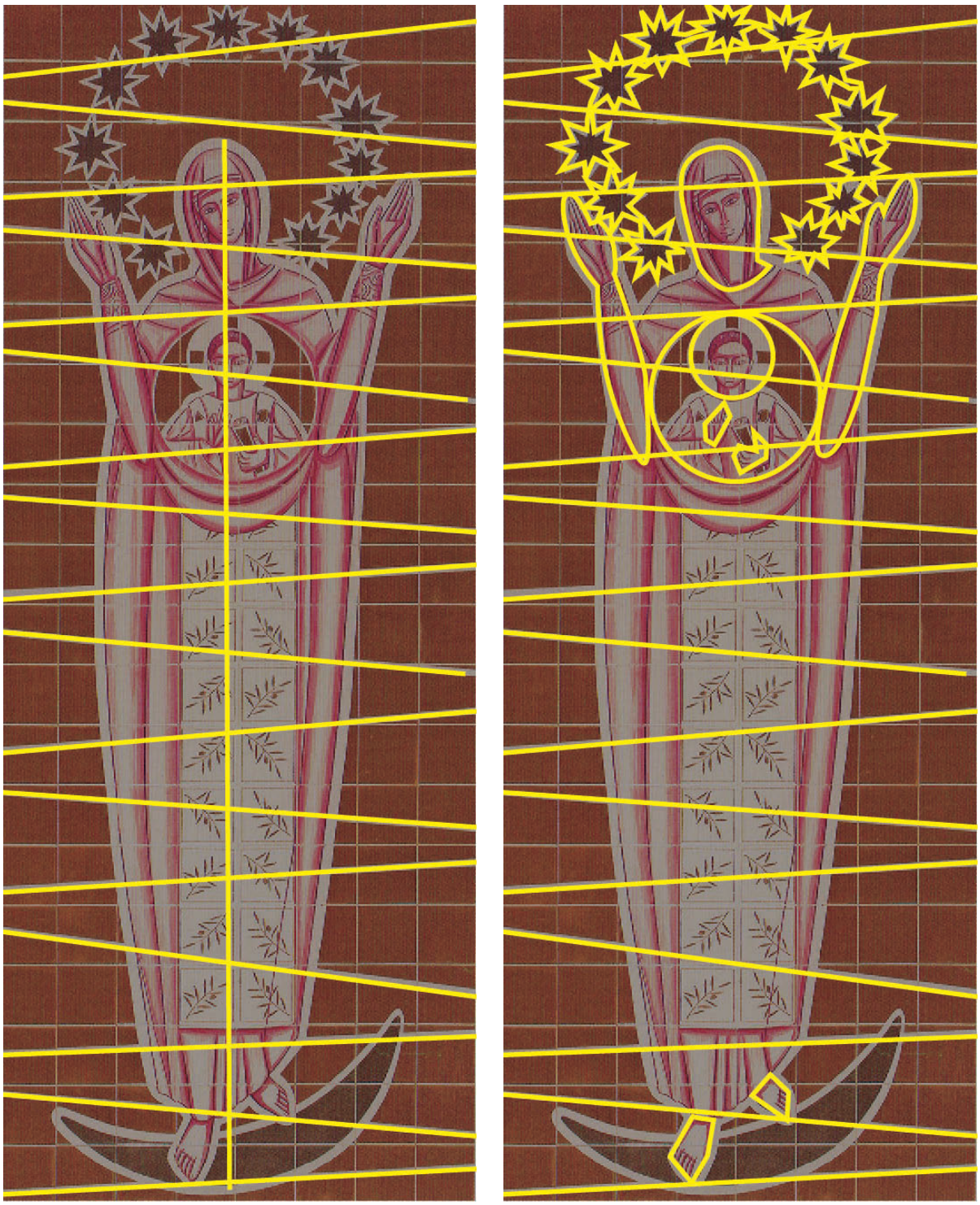


Fig. 13. As linhas verticais e diagonais marcam a composição da imagem no corpo de Nossa Senhora percebemos a linha vertical que estrutura o corpo. Já as diagonais trabalham a estrutura do fundo do painel com o dourado. A linha vertical faz a ligação do Céu e Terra enquanto as diagonais desestabilizam o equilíbrio. **Fig. 14.** Podemos notar os movimentos visíveis nos pés, mãos, braços e cabeça de Nossa Senhora, e nas mãos do Menino Jesus. Sentimos as vibrações também nas estrelas como em nossa memória quando olhamos as estrelas a noite. Nos movimentos invisíveis, no "zig-zag" como no rastejar da serpente e nas rotações dos círculos.

Referências

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**: entre a fé e a suspeita das imagens, cenários históricos. Porto: Dafne Editora, 2011.

BÍBLIA, online. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 2016, 2017, 2018, 2019 e janeiro. 2022.

BOULEAU, Charles. **Tramas**: La geometria secreta do los pintores. Ed. Akal, 1996.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de Símbolos na Arte**. Bauru: EDUSC, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar a Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARINA, Modesto. PEREZ, Clotilde. BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. Ebook. São Paulo: Blucher, 2013. Disponível em: < https://www.academia.edu/11168229/Psicodinâmica_das_Cores_em_Comunicação>. Acesso em: 2019 e janeiro. 2022.

LOMAZZO, Gio Paolo. **Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra**. Milano: Paolo Gottardo Pontio, stamparote Regio, A instantia di Pietro Tini, 1584. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatodellarte00loma>. Acesso em: 2019 e janeiro. 2022.

LOPES, Mª de São Pedro; SOUSA, Jenny Gil; FONTES, Ana (Org.). **Da participação na Cultura à cultura da Participação**. Lisboa: Associação Iberoamericana de Animação Cultural, 2014. p. 154-165.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MARTINS, Mirian Celeste, PICOSQUE, Gisa, GUERRA, M. Terezinha T. **Teoria e Prática do Ensino de Arte**. São Paulo: FTD, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **A prosa do mundo.** Cosac Naify Portátil, 2014.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PASTRO, Claudio. **A Arte no Cristianismo**: fundamentos, linguagem, espaço. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **Santuário de Aparecida**: Aparecida shrine. Aparecida: Editora Santuário, 2017.

PRETTE, Maria Carla. **Para entender a arte.** São Paulo: Editora Globo, 2008.

RIZOLLI, Marcos. **Artista, cultura, linguagem**. Campinas: Akademika Editora, 2005.

TODA, Egidio S. **A arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica de Aparecida e sua contemporaneidade**: história, cultura e leitura de suas obras. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

Índice remissivo

Figura 1: Painel *A Evangelização do Brasil*. Fonte: PASTRO, Claudio. Santuário de Aparecida: Aparecida shrine. Aparecida: Editora Santuário, 2017.

Figura 2: Detalhe do painel *A Evangelização do Brasil*. Fonte: PASTRO, Claudio. Santuário de Aparecida: Aparecida shrine. Aparecida: Editora Santuário, 2017.

Figuras de 3 a 14: Imagem de Nossa Senhora: PASTRO, Claudio. Santuário de Aparecida: Aparecida shrine. Aparecida: Editora Santuário, 2017. Montagem gráfica: Egido S. Toda.

CORPO E MATERIALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA: Um estudo através das práticas de Nilda Rosemberg e Ariadna Pastorini

Body and materiality in contemporary art: A study through the practices of Nilda Rosemberg and Ariadna PastoriniCuerpo y materialidad en el arte contemporáneo: Un estudio de las prácticas de Nilda Rosemberg y Ariadna Pastorini

Maité Soledad Rodríguez
Paula Sigismondo
Mariel Ciafardo
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)[1]
GT 1

1 Maité S. Rodriguez, maite_sr_13@hotmail.com. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata. Doctoranda en Artes (Facultad de Artes, UNLP). En el año 2020 obtuvo la beca doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en formación del Instituto de Investigación en la Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FDA, UNLP). Ayudante Adscripta en la Cátedra de Lenguaje Visual 2B (periodo 2015- 2019). Docente del Curso Introductorio en la materia Lenguaje Visual, periodo 2018 y 2019 (FDA, UNLP). Ha publicado artículos en Congresos y Revistas de Investigación sobre artes visuales, de alcance nacional e Internacional, haciendo especial énfasis en el análisis y estudio del arte textil argentino contemporáneo.

Paula Sigismondo, paulasigismondo@gmail.com Profesora en Artes de Teatro y Actriz Egresada de la Escuela de Teatro de La Plata, Profesora en Artes de Teatro de la UNA, Doctoranda en Artes de la Facultad de Artes de la UNLP. Titular de la materia Puesta en Escena de la carrera de Música Popular, Facultad de Artes de la UNLP. Docente en la materia Lenguaje Visual 2B de la Facultad de Artes-UNLP. Es directora de Actividades Científicas del IPEAL-FDA-UNLP. Dicta clases de grado y posgrado. Docente investigadora del Programa de Incentivos al docente investigador. Fue directora de Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Prov. de Buenos Aires. Fue Prosecretaria de Cultura de la UNLP. Ha publicado artículos en Congresos y Revistas de Investigación sobre Teatro, educación y artes escénicas, de alcance nacional e Internacional.

Mariel Ciafardo, marielciafardo@gmail.com. Es Profesora en Historia de las Artes Visuales, investigadora, docente y artista visual. Profesora Titular Ordinaria de las cátedras de Lenguaje Visual 1 y 2 B en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Secretaria de Arte y Cultura, UNLP. Subdirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FdA, UNLP). Fue fundadora y presidenta de la Red Argentina Universitaria de Arte. Es fundadora e integra el comité académico de la Red de Integración Académica de las Artes de América Latina y el Caribe. Fue Consultora especialista en Artes Visuales en la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y el Ministerio de Educación de la Nación. *Fue Decana de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP durante los períodos 2010-2014 y 2014-2018. Directora de los proyectos de investigación, tesis de posgrado y becarios de investigación. Ha dictado cursos de posgrado en distintas universidades nacionales. Dictó numerosas conferencias sobre su especialidad para organismos nacionales e internacionales. Integra varios Comités académicos, científicos y editoriales. Es autora de libros, capítulos de libro y de numerosas publicaciones en revistas especializadas de consulta en universidades del país y del exterior. Integrante de jurados de certámenes, salones, concursos y tribunales de tesis de grado y posgrado.*

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre o traço da ação do corpo como operação comum da arte têxtil e da performance. Os têxteis mediados pela ação, pelo gesto e pelo processo que operam como matéria artística fundamental, implicando a utilização de um corpo que funciona como eixo de um discurso narrativo no contexto da arte contemporânea. Nessa linha, será abordada a análise de uma série de práticas das artistas argentinas Nilda Rosemberg e Ariadna Pastorini.

Palavras chave

Corpo, materialidade, pegada, ação, arte contemporânea.

Abstract

The purpose of this writing is to reflect on the footprint of bodily action as a common operation of textile art and performance. Textiles mediated by action, gesture and the process function as fundamental artistic material, involving the utilization of a body that acts as the axis of a narrative discourse within the context of contemporary art. In this vein, an analysis will be undertaken of a series of practices of the Argentine artists Nilda Rosemberg and Ariadna Pastorini will be addressed.

Keywords

Body, materiality, footprint, action, contemporary art.

Resumen

El propósito del presente escrito es reflexionar sobre la huella de la acción del cuerpo como operación común del arte textil y la *performance*. Los textiles mediados por la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental, implicando la utilización de un cuerpo que actúa como eje de un discurso narrativo en el contexto del arte contemporáneo. En esta línea, se abordará el análisis de una serie de prácticas de las artistas argentinas Nilda Rosemberg y Ariadna Pastorini.

Palabras clave

Cuerpo, materialidad, huella, acción, arte contemporáneo.

Introducción

¿Qué es el tejido? Lo tejemos, lo cosemos, le damos forma.
Cuando la biología de nuestros cuerpos falla,
la piel tiene que ser cortada para acceder al interior.
Más tarde tiene que ser cosida, como el tejido.
Magdalena Abakan

El propósito del presente escrito es reflexionar sobre la huella de la acción del cuerpo como operación común del arte textil y la *performance*. Los textiles mediados por la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental. La utilización de un cuerpo que actúa como eje de un discurso narrativo en el contexto del arte contemporáneo. En esta línea, se abordará el análisis de una serie de prácticas de las artistas Nilda Rosemberg y Ariadna Pastorini.

Desde el origen de la civilización humana, el textil es una de las expresiones –artística y utilitaria– que ha estado presente en todas las culturas. El tejido protege, viste y decora, participa de nuestra vida de manera omnipresente. Su uso, formas y conceptos, cambian de acuerdo a los diversos contextos culturales, religiosos, simbólicos y sociales.

No obstante, el reconocimiento del arte textil como categoría dentro del campo artístico no será ampliamente difundida y aceptada hasta entrado el siglo XX, al ser concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon. Ciertamente estamos hablando de creaciones que surgen en los grandes centros productores, ya que las propuestas emanadas del ámbito latinoamericano quedan en la frontera, no legitimadas. La disciplina tuvo que cargar con esta pesada mochila: la división arte/artesanía, consecuencia del proceso colonizador. Este paradigma impuesto por el «centro/conquistador europeo» impide que Latinoamérica, territorio periférico, detente su derecho a la contemporaneidad (Ciafardo, 2016, p. 27). Con relación a ello expresa Mariel Ciafardo (2016): «Como es obvio, las producciones visuales latinoamericanas quedaron en los márgenes, aún aquellas que por sus características formales y materiales hubieran podido cumplir, si no todos, varios de los exigentes requisitos (...)». (p. 26). Asimismo, se niega su entidad en cuanto fuente de procedencia de las prácticas textiles contemporáneas. Algunos ejemplos —el arte plumario, los *quipus* Incas, las gasas prehispánicas, las molas de la etnia Guna, entre otros— pueden resultar categóricos y demostrar cómo la disciplina enraiza sus orígenes en nuestra Patria Grande, pese a que se niegue su entidad en cuanto fuente de procedencia de las prácticas textiles contemporáneas.

A pesar del largo recorrido histórico que evidentemente tiene la disciplina, su punto de inflexión estará marcado por la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana de 1962. En ella participaron artistas que tomaron un nuevo camino en cuanto al uso de la fibra textil como materialidad de la obra visual. No buscan imitar a la pintura, sino que persiguen una creación autónoma que toma como punto de partida la trama y la urdimbre, pero extendiendo sus campos de investigación hacia lo escultórico, lo cromático, lo textural, lo matérico, lo táctil y lo lúdico. Estas innovaciones pueden sintetizarse en tres direcciones: «el tapiz se desprende del muro», «el tapiz retorna al muro» y «el tapiz como instalación artística» (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012, p. 183). En respuesta a su creciente conciencia crítica, la actividad textil abandona su condición artesanal. La

aceptación y aplicación de estas técnicas en el contexto del arte contemporáneo permite que una multitud de creadores utilicen al tejido como medio de expresión artística superando la falsa dicotomía experiencia estética / funcionalidad. Asimismo, los modos de exposición y circulación de las obras sufrirán cambios.

Interesa aquí puntualizar en la gran fuerza reparadora que posee la práctica textil, gracias a la construcción de significados a través de la acción y la imagen. El término coser deriva del latín *consuĕre,* y alude a la acción de *unir* con hilo, generalmente enhebrado en la aguja, dos o más pedazos de tela. Asimismo, a la acción de confeccionar o *reparar* una prenda, especialmente de ropa de vestir, con aguja o a máquina. (Real Academia Española). Coincidiendo con esta acepción, entendemos que el acto de coser implica una acción de recuerdo y remiendo, de reparación de la memoria de un cuerpo, una historia y un territorio.

Reconocemos evidencias de lo que podríamos llamar un universo de artistas visuales/contemporáneos que producen obras que recuperan prácticas textiles en las que se evidencia la huella de la acción del cuerpo como operación común del arte textil y la *performance*, reeditando características específicas del Arte Latinoamericano Contemporáneo. Las experiencias vitales y corporales de las artistas Nilda Rosemberg y Ariadna Pastorini se transforman en material artístico al habilitar instancias en las que se traman las evidencias plásticas puestas en acción en sus *performances*. Esta nueva práctica artística, surgida en la década de los sesenta, recompone tradiciones latinoamericanas que vinculan a las artes escénicas con otras eminentemente visuales. El momento coincide con la aparición y el afianzamiento de prácticas instalativas que implican «nuevos modos de abordar la teatralidad y lo performativo» (Sánchez & Prieto, 2010).

Se pueden repensar las prácticas artísticas contemporáneas bajo el enfoque de lo performativo al aproximarnos a «una constelación de nudos teóricos y escénicos: presencia, comunidad, contacto, *liveness*, corporalidad, atmósferas, sonoridad, materialidad, autopoiesis o liminalidad» (Cornago en Fischer Litche, 2011, p. 15). En este sentido, las acciones, gestos y el proceso puesto en juego en las obras elegidas —C*osturera* (2023) y *Formas del Sueño* (2018)— dan cuenta de la intencionalidad de las artistas de *poner en escena*, es decir, de rearticular elementos heterogéneos y conformar una situación particular —o acontecimiento— en donde el público logra integrarse y formar parte, tanto en sentido corporal como experiencial.

Estas mujeres se ponen en escena para vehiculizar en sus acciones la pregnancia del pasado en el presente. Son las acciones escénicas las encargadas de edificar un universo que funciona, según las palabras de Jorge Dubatti, como complemento ontológico del mundo. El concepto de acción ha tenido múltiples interpretaciones y derivas en el campo de las artes escénicas y de sus influencias performativas en las propuestas contemporáneas. Para estos casos que se desarrollarán a continuación se puede abordar la noción de acción física que propone Raúl Serrano: «Según nuestra propia definición, que derivaba de una de Zahava, conocido director de escena soviético, sosteníamos que la acción física era toda conducta voluntaria y consciente, con una finalidad determinada, tendiente además a transformar a aquello sobre lo que se la ejerce, “aquí y ahora». (pps. 181 -182). Se destaca

de esta definición la construcción de una conducta, es decir, de un modo de ser y estar que propone e impone mediante su ejecución la modificación del espacio-tiempo y su tratamiento de los materiales.

1. Costurera de recuerdos, Nilda Rosemberg.

Una mujer
construye objetos de tela
en los que se cuela parte de su historia,

pinta tejidos de lanas de colores,
a veces se encuentra en ellos
otras se va muy lejos de ahí…

una mujer de rulos,
dibuja con la máquina de coser,
junta papeles amarillos de tiempo y
escribe en francés palabras que lloran y sonríen.

esa mujer
usa el espacio y el lenguaje de las artes visuales,
transita preguntas, ensaya ideas …
una mujer, una Nilda
esta Nilda soy yo.

Nilda Rosemberg

Las prácticas artísticas de Rosemberg nos invitan a reflexionar en torno al textil como huella del gesto escénico que implica la acción de un cuerpo. El mismo actúa como eje de un discurso narrativo en el contexto del arte contemporáneo.

Nilda Rosemberg (1973), artista argentina performativa elige la corporalidad y el textil como lenguaje principal. Su enfoque de trabajo se basa en una gramática sensible que se entrelaza con otros, creando declaraciones en puntadas y desde el cuerpo. Utiliza materiales textiles para proponer discursos alternativos y honrar la herencia artesanal, proponiendo mundos poéticos con relación a la memoria afectiva, al mundo cotidiano, al universo de agujas e hilos, las cicatrices colectivas, las reparaciones posibles.

> Hija de madre costurera, el sonido de la máquina de coser mecía mi sueño en las noches de contar botones en vez de ovejas. Aprendí teoría del color ordenando gamas de hilos naranjas y verdes en bandejitas de margarina Manty, descubrí el estampado casi antes que el dibujo. Palabras como ruedos, vieces, surfilado, chinga, hilo de marca, centímetro, eran informaciones que entraban por los oídos al mismo tiempo que crecía. (Rosemberg en Oliva Dry, s.f.)

Su performance *Costurera* (2011-2012-2018-2023) [Figura 01], realizada en colaboración con el diseño sonoro y desarrollo de proceso en tiempo real de Guillermo Astorbiza, se presentó en el Museo de la Historia del Traje (Capital Federal, 2023). En el centro de la sala se encuentra una

mesa de trabajo, sobre la cual se dispone una máquina de coser. Sentada frente a ella, la costurera. El espacio se une gracias a cuerdas y lienzos que penden.



Figura 01. Costurera, de Nilda Rosemberg. Disponible en https://www.instagram.com/p/CpvNxGVLoIQ/. Consultado el 10 de julio de 2023.

El público ingresa gradualmente al espacio, pudiendo recorrerlo mientras la artista hace funcionar la máquina de coser. Su traqueteo constante le impone un tiempo, una métrica que lo organiza en alteridad rítmica. Un espectador se acerca a la costurera y le susurra un recuerdo que será registrado a través de un bordado sobre textil. Ese trozo de memoria será entregado a su evocador para que lo cuelgue junto con las demás memorias que se suspenden en la cuerda. Esta dinámica se reproduce: recuerdo, susurro, registro, textil, suspensión. La costurera, gracias a la acción de sus manos y de la máquina de coser hace manifiesta la memoria colectiva al entrelazar momentos materializados en distintos trozos de textil.

Interesa traer al presente uno de los capítulos del libro *Los gestos, fenomenología y comunicación*, Vilém Flusser (1994), quien hace alusión al gesto del hacer y su vínculo indisoluble con las manos: «Las manos son algo monstruoso, pues su avidez insaciable, su curiosidad activa resultan subversivas para cualquier orden. Producir significa sacar el objeto en cuestión de su contexto para ponerlo en otro, significa cambiarlo ónticamente» (p. 57).

En este caso, la acción escénica se transformará en el motor que unirá a la máquina con el sujeto [Figura 02]. La artista genera una conducta que involucra al público en este nuevo ritual, lo posiciona por medio de la cadencia de sus acciones en una alteridad rítmica respecto del mundo real. Se propone una reterritorialización en este universo que oscila entre lo conocido y un nuevo sueño colectivo, tejiendo, bordando y rasgando en los textiles las huellas de esta nueva experiencia. Las luces amarillentas, las telas sencillas, un sonido que cambia entre pulso y melodía. Su vestuario la coloca también en ese sin fin de recuerdos, patios con sogas y ropas tendidas.



Figura 02. Nilda Rosemberg. Captura del registro publicado por la artista en su IG. Disponible en https://www.instagram.com/p/CqDmWkFgGwu/. Consultado el 10 de julio de 2023.

La conversación entre los cuerpos y la máquina de coser [Figura 03] inicia en el impulso de las yemas de los dedos al acercarse a la tela para empujarla y dar inicio a la costura. Ese acto simple pone a todo el cuerpo en movimiento. La acción construye el mundo colectivo, sumerge a los espectadores en este espacio, los transforma, los habita.

Entendemos la costura —en este caso encarnada en bordado—, la imagen y el sonido como traducciones de una memoria manifestada en acción que redimensiona la noción de presente. Partimos del entendimiento de que este concepto no se refiere únicamente al instante ni a la secuencia de instantes, sino que se trata de un «presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa» (Sánchez, 2010, p. 19). Rosemberg, Astorbiza y Actis (2019) se refieren a este vínculo:

> La acción involucra todo el cuerpo de la bordadora, ella genera los movimientos desde su torso, su cabeza, sus caderas, y estos repercuten simultáneamente en los gestos de las manos. El bordado ya no es una mimesis ni un comentario: expresa ahora un nuevo criterio, da cuenta de un método que ese cuerpo particular genera en torno a las materialidades con las que cuenta (p. 191).



Figura 03. Ministerio de Cultura. *"Costurera" por Nilda Rosemberg y Guillermo Martín Astobiza.* Disponible en https://www.cultura.gob.ar/costurera-por-nilda-rosemberg-y-guillermo-martin-astobiza-12944/. Consultado el 10 de julio de 2023.

Siguiendo lo expuesto por Erika Fisher Lichte en *Estética de lo Performativo* (2011) podemos inferir que en la performance *Costurera* se da la «copresencia física de actuantes y observantes», quienes se encuentran en un determinado momento y lugar para compartir un fragmento de tiempo durante el que se ejecuta la realización escénica encarnada en acontecimiento. Esta procesualidad específica y dinámica «no adquiere su carácter artístico -su *esteticidad*- por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta» (Fisher Lichte, p. 72).

2. Ariadna Pastorini, una mirada velada de los cuerpos.

Pastorini comparte con Rosemberg el recuerdo y la admiración por una madre que siempre cosía ropa para su familia haciendo que los objetos y herramientas de costura formarán parte del paisaje de su vida cotidiana.

> Tengo una historia cercana con estos materiales, desde niña. Mi padre era diseñador de zapatos y carteras de cuero, por eso conozco muchas opciones como coser a máquina, poner remaches, trabajar con gomas, cueros, transformar muebles, también de él aprendí serigrafía, que incorporé en las muestras. También mi madre hacía ropa, de ahí mi acercamiento a la confección y la poesía en el concepto. Podría decir que la sensación que generan estos objetos es que están en constante movimiento, reformulando y redescubriendo su tridimensionalidad. Su carga simbólica nos hace reflexionar sobre el vacío y el molde que deja nuestro cuerpo sobre estos objetos tan familiares. (Pastorini en Sculpture Magazine, 2022)

Ariadna Pastorini, artista multidisciplinaria, nace en Uruguay en 1965. Se radica en Buenos Aires, Argentina, a sus 10 años de edad. Trabaja abordando las artes visuales (pinturas, esculturas, objetos serigrafiados y videos) y especialmente los textiles trasladados al lenguaje de la instalación y la *performance*. Su obra performativa se remonta a la década de 1990, momento en el cual un grupo

de artistas argentinos comienza a mostrar interés por el uso de materiales cotidianos, la construcción a través de formas suaves, la diversidad cromática y el cuerpo como lugar central de la práctica artística. Desde entonces, Pastorini se interesa en los cuerpos, los tejidos y los colores.

> Mi obra inserta al espectador en su proceso de experimentación sobre los conceptos de tridimensionalidad, forma, volumen y su relación con el espacio que ocupan dentro de sí mismos y de su entorno. Mi trabajo es totalmente performático, desde su construcción hasta su puesta. La intuición, la sugerencia, el tiempo y el espacio, su relación con la realidad son elementos que utilizo. Creo que un proyecto nunca está cerrado ni en su lectura ni en su supuesta realización final, todos son parte de investigaciones y pruebas. De hecho hice instalaciones creadas por operaciones específicas de performance. En los años 90 trabajé cortando, cosiendo y transformando mis propias ropas en esculturas blandas. (Pastorini, 2022)

La práctica de Pastorini traza como características obras en donde el espacio del espectador se funde con el de la ficción al contemplarlo como parte integrante de la realización escénica, otorgándole la posibilidad de participar en la dramaturgia con sus intervenciones y experiencias. Además, lienzos que construyen volúmenes, cuerpos ausentes sugeridos a través de sus decisiones compositivas: Textura, color, luz, sombra, dirección, lleno-vacío, abierto-cerrado, pliegues, contornos y cavidades. La materialidad textil le permite transitar múltiples espacios de montaje gracias a su cualidad de portable. Esto potencia el carácter transformador del textil, ya que cada instalación se constituye como una composición diferente.

La artista permite que convivan textiles tradicionalmente valorados por su calidad o suntuosidad como pueden ser la seda y el cuero, con otros menos apreciados, más económicos o *berretas* —raso, lycra, poliéster, vinilo, etc.— que simbolizan la producción textil masiva. Cortinas de estilo isabelino que remiten al teatro de ópera comparten el espacio ficcional con trozos del textil de nylon que se utilizan para confeccionar las típicas bolsas para *hacer mandados.* Sus *cuerpos colgantes* no demuestran un orden clasificatorio establecido, los fragmentos se cruzan, acercan y unen a pesar de no ser análogos en cuestiones formales: color, textura, grosor, brillo-opacidad y transparencia. Pastorini juega con las cualidades intrínsecas de cada materialidad textil para dar forma a volúmenes mutables. Expresa:

> Sobre la materialidad elegida, la textil, en mis trabajos, entre otras cosas, es muy particular el manejo del volumen, la relación de los distintos materiales que utilizo y la capacidad de sugerir y establecer correspondencias entre objetos y sensaciones. Trabajo con telas como si fueran otras pieles que determinan nuevas interpretaciones en relación a lo formal y a lo sensorial. (Pastorini en Sculpture Magazine, 2022)

Las cosas amantes (2015)*,* muestra conjunta de Ariadna Pastorini y Mariela Scafati presentada en la galería Isla Flotante, resulta uno de los tantos montajes y desmontajes en los que Pastorini dispone y sitúa sus *esculturas blandas s*uspendidas del cielorraso de la galería. Sus paños brillantes forman un conjunto de volúmenes que parecen remitir a la disposición de la indumentaria colgada en cualquier placard hogareño. Sin embargo, la artista logra correrlos y sacarlos de esa lógica de consumo. Sus textiles nos invitan a reflexionar sobre la presencia/ausencia del cuerpo y su capacidad para crear realidad.

La obra antes citada será re-contextualizada tres años más tarde en la instalación *Formas para el sueño* (2018) [Figura 04], exhibida en la muestra Espejo de Tela, Museo MAR de Mar del Plata. Dicha exposición presenta la obra de doce artistas que formaron parte del Ciclo Jóvenes Curadores —Daniel Romano, Ana Wingeyer, Chiachio & Giannone, Guillermina Baiguera, Guillermina Lynch, Mónica van Asperen, Alejandro Bovo Theiler, Ariadna Pastorini, Miguel Ángel Cárdenes, Rosa Skific y Ruth Corcuera. La exposición curada por Constanza Martínez propone un recorrido por el arte contemporáneo argentino, a través de una selección de obras que exploran el uso del textil y sus múltiples relaciones como espejo y proyección de nuestra vida, investigando el vínculo íntimo y simbiótico que mantiene con la cambiante mirada de la actualidad. Esta materialidad ubicua en nuestra existencia es espejo y proyección. Con relación a su propuesta, Constanza Martínez expresa: «La idea no es una muestra que hable sobre el quehacer textil, sino que es una reflexión acerca de los usos y costumbres; acerca de la omnipresencia de la materia textil en nuestra vida, de cómo no nos podemos deshacer nunca de la tela y de cómo eso está y opera en diferentes niveles desde el inconsciente». (Martínez en Qué. Digital, 2018)



Figura 04. *Formas para el sueño (2018), de Ariadna Pastorini.* Imagen: Maité Rodríguez.

Por su parte, la instalación *Formas para el sueño* (2018) de Pastorini [Figura 05] alude a la omnipresencia de los cuerpos, al establecer una fuerte vinculación entre materialidad textil, indumentaria y la referencia simbólica a la figura humana —en general femenina. La obra invita al espectador a transitar el campo de los sueños, al ingresar a un espacio construido a partir de una gran tela plateada en la cual se observa una fotografía en donde se retrata con un Plano Panorámico a un típico barrio cerrado, imagen conocida en nuestro país. Por detrás, penden del techo volúmenes de telas de colores. Una metáfora irónica del sueño aspiracional argentino.

En esta instalación se patentiza su frase «Todas las clases sociales, para todos lo mismo». Telas naturales y costosas mezcladas con las más acrílicas del mercado. El barrio de Once y Nordelta. Tramas que se incomodan entre sí, uniones inesperadas pero contundentes. En esta oportunidad, la artista invita a los espectadores a atravesar el muro social para disfrutar de sus formas amorfas: cuerpos sin cabeza que cuelgan sobre la cabeza del público.

Entendemos por instalación al «espacio finito de presencia donde diferentes imágenes y objetos son dispuestos y exhibidos» (Groys, 2008, pág. 9). Dichas imágenes y objetos son mostrados, colocados de una manera particular, están presentes en este lugar y momento, completamente visibles, revelados y expuestos. De ahí que, la instalación presupone la presencia de un público que se adentra físicamente en la obra para vivirla. Pastorini nos presenta una producción que interpela al espectador al generar la «necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla activa al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada)» (Bishop, 2008, p. 47).



Figura 05. Vista lateral de la instalación *Formas para el sueño (2018), de Ariadna Pastorini.* Disponible en https://www.arte-online.net/Notas/Reflexiones-que-inspiran-Ariadna-Pastorini. Consultado el 5 de julio de 2023.

Coincidimos con lo expuesto por Silvina Valesini en *Instalaciones Inmersivas, hacia una Estética de la Actuación* (2016), al aseverar que la instalación se exhibe como una combinación única de elementos e imágenes de diferentes orígenes, que, al ser relocalizados en ubicaciones específicas, consiguen establecer una situación, «una puesta en escena que tiene al cuerpo como espectador». No solo implica al observador, sino que este desempeña un papel fundamental como su verdadero *activador*. La instalación se reinventa y renueva en cada instancia, dado que su sustancia es el propio espacio, que solo puede materializarse como un sitio concebido y *habitado* por el espectador. En sus palabras: «De allí deviene lo indispensable de la presencia, del estar ahí, que hace de ese despliegue particular de elementos convergentes un entorno, una escena para ser habitada» (Valesini, p. 138).

La naturaleza híbrida de la instalación habilita un fuerte vínculo e influencia del lenguaje teatral, en los términos de acontecimiento y puesta en escena, ya que «la instalación no busca habitar al espectador sino ser habitada por él» (Alberganti, 2013). Esta situación ficcional construida exhorta al público a que tome conciencia de su copresencia en el acontecimiento creado.

Consideraciones Finales

En la actualidad, las llamadas artes textiles no son consideradas ni decorativas ni menores, sino una manifestación artística de gran potencia estética que involucra soportes y materiales con una importante presencia dentro del campo del arte contemporáneo, y se configura como un nexo que habilita reconocer las visualidades latinoamericanas. Tal vez esto explique la relevancia que ha adquirido en las últimas décadas el arte textil, cuya influencia recíproca ha dado lugar a la producción de obras que promueven ricas e interesantes reflexiones poéticas, habilitando espacios para que los artistas latinoamericanos resignifiquen su pasado y técnicas ancestrales.

Interesa retomar lo expuesto por Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2021) quienes expresan que el saber surgido de las artes llamadas performativas se consolida como un lugar destacado donde explorar y materializar el pensamiento. El conocimiento que emana de estas prácticas «(...) proviene de los cuerpos y se expresa en y a través de ellos» (p.11). De ahí que el *hacer* desde las prácticas performativas sea considerado una manera de pensar *con* el cuerpo, los materiales y las operaciones implicadas durante el proceso de producción de la obra y su consiguiente escenificación.

El textil en el espacio realza la huella del trabajo, la acción como conducta que disputa el sentido, que construye identidad y metáfora; espacio y tiempo. Estas mujeres en sus obras nos proponen poner en acto lo colectivo y cristalizar en imagen el entramado de su recorrido hasta aquí.

Será nuestra tarea seguir investigando sobre la percepción de las imágenes que nos identifican en el quehacer artístico, creando categorías a partir de la propia práctica que permitan afirmar nuestra identidad latinoamericana.

Referencias Bibliográficas

ALBERGANTI, A. De l'art de l'installation: la spatialité immersive. París: L'Harmattan, 2013.

ALCARAZ, M. Tirar del hilo: Una aproximación al bordado subversivo. Revista Sonda: Investigación y Docencia de las Artes y Letras. nº 5, pp. 18-43, 2014

AMINTA ESPINOZA, F., LÓPEZ LEÓN, R. y PLASENCIA MARTÍNEZ, F. El textil es huella, acción contra el olvido, en *Arte e Investigación*, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Buenos Aires. Argentina, (N.° 16), 2019. ISSN 2469-1488, https://doi.org/10.24215/24691488e035

BISHOP, C. El arte de la instalación, *en Revista de Artes Visuales Ramona 78*. Buenos Aires.2018.

CIAFARDO, M. *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad*. Revista Octante (N.° 1), pp. 23-33, agosto 2016. ISSN 2525-0914. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante

CIAFARDO, M. (Comp.) *La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa*, La Plata: Papel Cosido, 2020.

COLOMBRES, A. Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires: Del Sol. 2004.

DE LA COLINA TEJADA, L. y CHINCHÓN ESPINO, A. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea,* (24), 179-194. 2012. doi: 10.5944/etfv.24.2012.10264

DIDI- HUBERMAN, G. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2010.

ESCOBAR, T. *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires. Capital Intelectual. 2015.

FARIAS, X. *El tejido como envoltorio del cuerpo (memoria de pregrado)*. Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile. 2017

FISCHER- LICHTE, E. *Estética de lo Performativo*. Madrid,España: Abada Editores. 2011.

FLUSSER, V. *Los gestos, fenomenología y comunicación*, Barcelona: Herder, 2014.

GARCÍA MUÑOZ, G. *Procesos creativos en artistas outsiders* (Tesis de doctorado). 2010. Recuperado de https://eprints.ucm.es/11022/

GROYS, B. *La topología del arte contemporáneo*. Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity,Contemporaneity, Duke University Press, (pps. 71-80), 2008

HANG, B. y MUÑOZ, A. (Comp.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra (2011)

LARREA PRINCIP, I. *El significado de la creación de tejido en la obra de mujeres artistas*. Universidad del País Vasco. 2009.

LARRAÑEGA, J. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea, 2001.

ROSEMBERG, R; ASTORBIZA, G y LOPEZ ACTIS, J. *Posibles torsiones a un método. Cuerpos y máquinas en diálogos desde el hacer.* En 2das Jornadas de Investigación a través de la Práctica Artística: Los Desafíos. Universidad Nacional del Centro, Tandil. 2019.

RICHARD, N. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Providencia, Santiago Fonos: Cuarto propio. 1994

SANCHEZ, J. A. *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Sofia. 2010

SCHAEFFER, J. M. "De la imaginación a la ficción". En: *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética.* Buenos Aires: Editorial Biblos. 2012.

SERRANO, R. *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Editorial Atuel. 1 era ed. 2013.

SIGISMONDO, P y CIAFARDO, M. *La música en escena. La idea de totalidad, los niveles de ficción y la tensión entre la tradición y la contemporaneidad.* En 8vas Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales JIDAP, Facultad de Artes, UNLP. 2016.

VALESINI, M.S. *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador.* Tesis para optar por el grado de Magister en Estética y Teoría de las Artes. 2015. En línea http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44601

VALESINI, M.S. Instalaciones inmersivas. Hacia una estética de la actuación en *Fundamentos estéticos Reflexiones en torno a la batalla del arte.* Libro de Cátedra. Universidad de La Plata. Facultad de Bellas Artes. 2016.

Referencias Electrónicas

BAULO, MARIA CAROLINA. Sculpture Magazine. *La Omnipresencia de los Cuerpos: Una Conversación con Ariadna Pastorini.* Disponible en https://sculpturemagazine.art/la-omnipresencia-de-los-cuerpos-una-conversacion-con-ariadna-pastorini/. Consultado el 5 de julio de 2023.

QUE DIGITAL. *Espejo de tela, "la omnipresencia de la materia textil en la vida"*. Disponible en https://quedigital.com.ar/cultura/espejo-de-tela-la-omnipresencia-de-la-materia-textil-en-la-vi. Consultado el 5 de juNIO de 2023.

FESTE MUSICA. *Costurera de Nilda Rosemberg . Guil Astobiza.* Disponible en https://feste-musica.bandcamp.com/album/costurera. Consultado el 20 de junio de 2023.

OLIVA DRY. N*ilda Rosemberg.* Disponible en http://olivadrysarte.com/entrevistas/7_nilda-rosemberg. Consultado el 10 de junio de 2023.

VIDEOS PARA TODOS CORONEL DORREGO. *COSTURERA fragmento Performance*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=sjD3VyQdG-Y. Consultado el 5 de julio de 2023.

REVELANDO IMAGENS PARA REESCREVER ORIGENS. Sobre visualidades, documentos e temporalidades indevidas

Valentina Valli[1] - Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

GT 1 - VISUALIDADES DIVERSAS EM ESCRITURAS CRÍTICAS

Resumen:

Este escrito se propone analizar producciones artísticas que desafían los regímenes de inteligibilidad de ciertos documentos, entendiendo que los mismos no representan "[...] el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología" (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.26). Tomando como ejemplo dos obras latinoamericanas que recuperan el archivo como materia prima, *300 Actas* de la *Serie Argento* (Argentina, 2017-2019) de Cristina Piffer e *Identidad(es)* de la *Serie 0 000 000* (Paraguay, 2018) de Arian, se intentará poner de relieve aquellas reservas poéticas resguardadas en estas obras, que nos regresan a la pregunta sobre la identidad y su relación con la representación. Vínculo donde afloran otras temporalidades por revisar, que permiten la enunciación de relatos clausurados y ponen en disputa la legitimidad de lo que se hace visible. Sirviéndonos de categorías como las imágenes clandestinas (MATEO LEIVAS, 2022) o la potencia gestual (DIDI-HUBERMAN, 2017) que de ellas nos acomete, intentaremos descifrar los montajes que les permiten tensionar aquel presupuesto del archivo mudo y así habilitar (re)escrituras en nuestro presente.

Palabras clave: Documento, tiempo, arte latinoamericano contemporáneo, identidad, imágenes clandestinas

1 Profesora en Historia del Arte, orientación Artes Visuales, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente posee una Beca Doctoral otorgada por la UNLP, para cursar el Doctorado en Artes de la misma Unidad Académica de la que egresó. Participó cuatro años como adscripta de la materia Fundamentos Estéticos/Estética, a cargo de la Titular Silvia S. García. También colaboró en diversos Proyectos I+D, en el presente forma parte del Proyecto 'La dimensión estética en el diseño. Aportes para la concepción de una poética proyectual', Cód. 80120220200024LP, desarrollando tareas como Becaria I+D. Actualmente se desempeña como Editora Asociada de la revista Arte e Investigación editada por Papel Cosido. A su vez desarrolla tareas en la Secretaría de Ciencia y Técnica, como también en la Secretaría Académica de la Facultad de Artes de la UNLP. El pasado año fue seleccionada para cursar el Programa de formación en arte, curaduría y teorías contemporáneas desarrollado en el Centro de Arte de la UNLP. Correo electrónico: vallivalen@gmail.com

Introducción

Hace ya algún tiempo, circulan como rumiantes las reflexiones en torno al archivo o los documentos y sus posibles enunciaciones a la hora de construir nuestros relatos históricos. Este vínculo, casi primario, encierra cierto atractivo por lograr poner en contacto una pluralidad de dimensiones temporales, a la vez que permite entablar intercambios entre voces y contextos diversos.

En particular, la conexión entre arte y archivo representa un campo frondoso de investigaciones diversas: no sólo por su habilitación a la construcción de nuevas reflexiones y reescrituras de lo posible, sino también siendo insumo material para originales producciones artísticas. Archivos que quedaron olvidados o documentos incuestionables por su raigambre burocrática, hoy pueden recobrar cierta participación en propuestas artísticas de distinto tipo, construyendo nuevas poéticas y subvirtiendo verdades establecidas (JARAMILLO, 2010).

Indudablemente, aquí yace la oportunidad de re-dignificar historias divergentes, como también desafiar los regímenes de inteligibilidad que las circunscribe. No obstante, estas reescrituras requieren necesariamente activar experiencias sensibles aún en nuestro presente. Profundizando en estas cuestiones,

> Rolnik intenta, también, problematizar esta evidente incidencia en la política de producción de subjetividad y de creación/pensamiento, en la cual intervienen necesariamente estos dispositivos que construyen y modifican los relatos históricos, sociales, culturales, etcétera (GARCÍA; VALLI, 2017, p. 253).

En este sentido, nos interesa revisar algunas estrategias que formula el campo artístico para trabajar con ciertos documentos, en el marco de la habilitación que supone la práctica contemporánea. En específico, propuestas que a partir de archivos personales o institucionales reflexionan y ensanchan ciertas formas de entender la identidad y su representación a lo largo del relato histórico local.

Intentando revelar algunos de estos entramados, el presente texto tomará de insumo dos obras latinoamericanas que, mediante diferentes tácticas, promueven nuevas formas de representación: *300 Actas* de la *Serie Argento* (Argentina, 2017-2019) de Cristina Piffer e *Identidad(es)* de la *Serie 0 000 000* (Paraguay, 2018) de Arian. En ambos casos, el trabajo con diferentes archivos permite reavivar reflexiones donde afloran otras temporalidades por revisar, que permiten la enunciación de historias clausuradas y ponen en disputa la legitimidad de lo que se hace visible.

Entendiendo la representación como un proceso dialéctico que requiere de la ausencia del objeto representado, nos interesa aquí reflexionar sobre los intentos de representar aquello no simplemente ausente, sino intencionalmente omitido o desaparecido mediante alguna violencia material o simbólica (GRÜNER, 2021).

En estas nuevas narrativas, el documento tiene la oportunidad de tornarse maleable y participar como insumo enriquecedor de aquellos relatos que recupera el arte crítico y que desafían el orden establecido.

> Si la cultura 'oficial' es también –sin desmedro de su jerarquía– una cultura soldada, solidificada y saldada de una vez y para siempre, esta otra política de la memoria intenta abrir esas

> soldaduras, volver a abrir las viejas heridas, mostrar que su cicatrización es en realidad una costura apresurada y superficial (GRÜNER, 2021, p.70)

Cuestionamientos como ¿de qué o quién depende lo que se recuerda y qué se destina al olvido?, o ¿cómo circulan las producciones artísticas por los circuitos de una memoria impedida?, o también ¿cómo pueden volverse visibles aquellas representaciones reprimidas o ignoradas? Nos desafían en un presente adormecido y saturado de imágenes analgésicas.

En este marco, recuperar el concepto de 'imágenes clandestinas' propuesto por Lidia Mateo Leivas (2022), puede ayudarnos a volver sensible aquello anestesiado o encuadrar lo que no conseguíamos ver. Como plantea la autora sobre este tipo de visualidades, allí subyace cierto entrelazamiento temporal, que aporta densidad y permite destruir regímenes visuales, habilitando el develamiento de otros relatos cohibidos a través del montaje de tiempos heterogéneos. De este modo, y pese a su estado ciertamente endeble y de in/visibilidad, este tipo de imágenes logran influir en el relato de lo sensible en la Historia y contradicen la linealidad cronológica (MATEO LEIVAS, 2022).

En este sentido, nos interesa abordar dichas producciones artísticas, indagando los entrecruzamientos que allí se nos ofrecen. El archivo como materia prima, los montajes temporales como forma de reelaborar la relación entre memoria e historia/s, y las estrategias poéticas del arte que redefinen las formas de representación identitaria.

1.- Visualidades sombrías

Para indagar lo hasta aquí esbozado, queremos comenzar por definir el concepto de 'imágenes clandestinas'. Según Mateo Leivas, refieren a visualidades revoltosas, inapropiadas, fuera de lugar que, aún a plena luz, no llegamos a vislumbrar aquello que resguardan. Son furtivas, asumen riesgos y siempre nos convocan desde las sombras. También son precarias, ya que no atienden exigencias de nitidez o precisión. A su vez, "[...] trascienden la legalidad vigente (tácita o escrita), siendo el reverso de la censura y el *statu quo*" (2022, p.25). Este tipo de imágenes adquiere una potencia latente, debido al riesgo de ser reveladas de forma inminente. Así, permanecen acechantes de la belleza y el orden (político), de quienes son límite, aunque también condición (MATEO LEIVAS, 2022).

En este marco, cabe destacar el valor de los dispositivos creativos como también los procedimientos estéticos formados desde el campo artístico, que propician espacios de enunciación y de circulación de estos archivos, sea cual fuere su materialidad de origen. Partiendo de esa base, no cabe lugar a dudas de que "el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología" (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.26). Trabajar, entonces, con estos materiales significa rebatir aquellos presupuestos que los han fundado para conseguir cuestionar lo que se nos ha dado como verdad. Desde allí es que estas imágenes quiebran cierto halo de normalidad, descentrando los lugares comunes de lo oficialmente consensuado, logrando afectarnos con aquello que nos es allí develado.

Las obras con las que hemos de trabajar en este texto, son observadas desde este parámetro. Estas producciones, parten de documentos tales como actas de bautismo en un caso y certificados de

nacimiento en el otro, para tensionar aquel presupuesto que supone este tipo de archivo como mudo. No obstante, en cada caso se hace tangible la insidiosa pregunta sobre si esto es realmente así, o si tal vez es parte de una cubierta meticulosamente diseñada para desorientarnos. Así, el trabajo con los escuetos datos, como también su señalamiento, borradura, cambio de soporte, entre otros procedimientos, logran desarmar cierta investidura para encontrarse con nosotrxs.

Indudablemente, estos documentos evidencian tensiones temporales, que el arte consigue utilizar para descubrir estas identidades que no han sido contempladas por los relatos oficiales. Estas temporalidades que allí acontecen, son articuladas mediante gestos (DIDI-HUBERMAN, 2013), también entendidos como formas culturales y corporales que se inscriben en la historia, dejando rastros y dando cuenta de ciertos ensamblajes de tiempos que allí brotan: marcas que posibilitan la emergencia de esos tiempos-otros, con toda la fuerza político-crítica que allí se resguarda. De esta forma, la potencia gestual cargará a las producciones de una intencionalidad que contraviene lo establecido, pujando por su potencial transformador e intentando rearticular estética y políticamente la mirada.

En estos casos, el rol del montaje es fundamental ya que su intervención y cambio de orden (en amplio sentido), habilita vínculos antes impensados, permeando de sentido documentos que creíamos impávidos. A su vez, esta nueva disposición nos muestra nuevos contrastes que propician las (re)escrituras de nuestro presente, en un entramado dialéctico. Como plantea Nelly Richard,

> El pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten formulaciones heterodoxas, para que las memorias trabadas de la historia desaten el nudo de sus temporalidades en discordia (RICHARD, 2013, p. 110).

Estos movimientos en tanto gestos, que habilitan la ruptura de la temporalidad lineal por parte del arte, permiten alojar allí un tiempo disruptivo que da cuenta de las idas y vueltas, de las discontinuidades históricas, permitiendo la construcción de imágenes síntoma de un tiempo diferente (DIDI-HUBERMAN, 2017).

En este sentido, (re)pensar el tiempo, tiene por implicancia revisar la Historia, lo cual nos habilita a deconstruir categorías establecidas localmente y que marcan el pulso de aquello entendido como verdadero o real. En torno a esta tarea, la producción artística contemporánea nuevamente tiene para ofrecernos una perspectiva que apela a la emergencia de su potencial crítico. Como bien plantea Ticio Escobar

> en un mundo mucho más descreído, también las reservas poéticas se disuelven. Cuando la modernidad organizó el mundo en forma laica, se crearon algunos reductos y el arte fue uno de ellos, un modo de salvaguardar un territorio de poesía, de asombro, de magia, en el cual pudiéramos cuidar cierta necesidad de ficción (2017, s/p).

Resulta claro que este encuentro entre aquella reserva poética del pasado y nuestro presente, propicia (re)lecturas que nos implican necesariamente un análisis situado, actual y latinoamericano.

Como bien plantea Mieke Bal, “en tiempos de crudeza política y social en el presente, los actos de memoria devienen tan indispensables para la supervivencia psíquica como atractivos por su reconfortante encanto” (2016, 340).

Este complejo entramado, permite entonces conjugar aquellas historias silenciadas y desatendidas con las ficciones que construye el arte. De esta forma, es posible desarmar definiciones intrínsecas a los orígenes de nuestros estados nación, que ineludiblemente han moldeado y limitado nuestras configuraciones identitarias a lo largo del tiempo. Como profundizaremos más adelante, en el caso de la instalación de Piffer podremos asistir al solapamiento racial sobre las poblaciones originarias en Argentina; por otro lado, en la obra de Arian, a la negación sistemática de las identidades de género disidentes en Paraguay. En ambas ocasiones, estos no-lugares son centrales para el trabajo artístico, que se las ingenia para hacernos cómplices en la creación de ficciones que revelan y enuncian estas identidades negadas en los relatos hegemónicos y tradicionales que nos componen.

A continuación, procederemos a revisar la selección de obras que aquí hemos traído, las cuales nos permitirán poner en juego los conceptos teóricos en el análisis. La demora propiciada, nos permitirá entonces, observar con mayor detalle las poéticas elaboradas en cada obra, como también los montajes temporales que allí quedan expuestos. Tal vez, asistiendo a los contrastes que estas visualidades nos develan, se abra la oportunidad de regenerar un presente poroso de recuerdos, para consolidar una continuidad histórica que logre su representatividad.

2.- 300 actas

Al pensar en el archivo, a menudo se nos viene a la mente el papel acumulado, lleno de datos, sobreviviendo a las inclemencias del paso del tiempo. Aún más si pensamos en el Archivo del Arzobispado de la Ciudad de Buenos Aires; quizá la Biblia y sus finas páginas tengan algo que ver en esta asociación inevitable.

No obstante, pensando el recorrido hasta aquí transitado, es preciso reafirmar que el archivo y los documentos que podemos encontrar en estos espacios, siempre están contando una historia y otra que la contraviene a la par. Tal vez fue este otro relato el que ha encontrado y rescatado Cristina Piffer en *300 Actas* (2017).



Figura 1. Instalación *300 Actas*, de la serie *Argento*, 2017-2019, Cristina Piffer. Disponible en http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/ . Consultado el 28/08/2023

La obra se compone de un atractivo espejismo dispuesto sobre una amplia mesa (Figura 1). Al aproximarnos, descubrimos que su aparente unidad se ve interrumpida por los bordes de cada hoja metálica que lo integra.

Como ese delgado papel que parece inofensivo pero que corta la piel, los textos que recoge Piffer del Archivo laceran las 300 láminas de metal espejado que forman parte de la instalación que ella ha diagramado (Figura 2). De cerca notamos nuestro reflejo y comprobamos que también sufre la lesión que ha dejado el texto en el. Nos vemos interpeladxs por estas palabras del pasado, que nos encuentran en este presente. Pero ¿qué es aquello que al mirar nos acomete en nuestro reflejo?

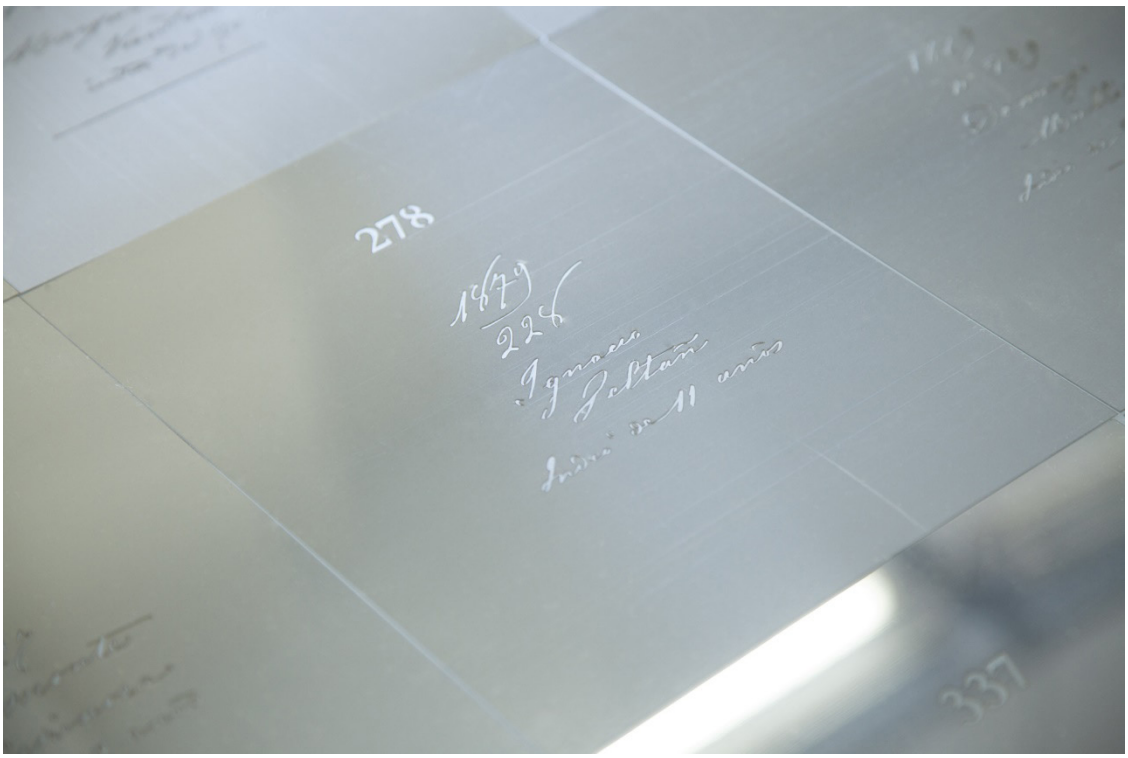


Figura 2. Instalación *300 Actas*, de la serie *Argento*, Argentina 2017-2019, Cristina Piffer. Disponible en http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/ . Consultado el 28/08/2023

Las láminas plateadas replican las actas del Libro de Bautismo de la Isla Martín García asentadas en el ya mencionado Archivo del Arzobispado. En ellas fue registrada la conversión al cristianismo de lxs prisionerxs indígenas que fueron bautizadxs en dicha isla histórica del Río de La Plata. En las breves líneas que componen cada registro, aparecen la edad y el género de lxs apresadxs, como también su nuevo nombre cristiano y una insistente referencia a su condición racial de origen.

Mediante la incisión del láser en el metal, la obra reproduce estos documentos conservando la letra manuscrita del misionero José Birot. La cursiva del texto preserva aún en su nuevo soporte el gesto, propio de otra época, rememorando que la isla funcionó entre 1870 y 1890 como "[...] centro de concentración, disciplinamiento biopolítico y explotación física de los[2] indígenas" (DAVIS, 2022, s/n). Allí fueron trasladadas forzosamente miles de personas pertenecientes a los pueblos originarios, que habían sido capturadas por el ejército durante la conocida 'Campaña del Desierto' y puestas a disposición de un estado nación que se estaba consolidando a costa del despojo. Muchxs de ellxs murieron prisionerxs en un destierro isleño; aquellxs que lograron sobrevivir y fueron consideradxs aptos físicamente, se derivaron como fuerza de trabajo según su condición de género. No obstante, su destino, todxs resultaron evangelizadxs.

Si bien esta escritura burocrática parece no tener más que escuetos datos que ofrecer, es preciso atender que "[...] la pérdida del territorio fue seguida de la privación del nombre; cada acta es un

2 *Se conserva el masculino de la cita original.*

reflejo del despojamiento material y simbólico al que los pueblos originarios fueron y son sometidos" (QUALINA, 2017, s/p). Siguiendo esta línea, también podemos notar el costo que significa y ha significado esta construcción de una representación nacional, la cual reproduce un modelo que no tiene en consideración a las personas que conforman su territorio.

Este contexto que encuadra el relato de la instalación, también nos hace reflexionar sobre la materialidad que elige Piffer para construir su obra. En este marco, el metal lustroso de las actas evoca nuestro imaginario colonial por su similitud a la plata, metal precioso harto buscado y saqueado de los territorios colonizados. Es así, que el hilo de la historia parece ir y venir, generando nudos y conflictos que parecen no dejar de asediarnos a lo largo del tiempo. Y es que la artista

> [...] diagrama un potente montaje que desarma la continuidad lineal del tiempo concebido en términos de progreso civilizatorio, al desajustar el presente desde el asedio espectral, intempestivo, de una memoria exhumada (DAVIS, 2022, s/p).

Esta obra, por tanto, nos permite revisar quiénes se han apropiado del privilegio de lo visible en nuestro relato histórico, ostentando el poder de lo representable y ocultando todo aquello que no responde a su norma. Así, un relato de nuestro pasado se cuela y logra encontrarnos en nuestro presente; por consiguiente, una imagen clandestina logra erigirse buscando dignificación.

3.- Identidad(es)

Muchas veces el documento también puede tener por intensión imponernos ciertos límites, definirnos, catalogarnos. Allí somos designadxs, adquirimos determinado estatuto que nos caracteriza en ciertas instituciones o espacios que habitamos. Si bien el archivo no puede definirnxs por completo, en varias ocasiones termina por violentarnos al interceptar nuestras formas de percibirnos y nombrarnos.

En los documentos oficiales, los breves datos expuestos no dan lugar a dudas, son cuantitativos y cerrados dentro de cierto marco de legitimidad instituida y hasta legislada. Construimos nuestra identidad a base de contar con un nombre propio, género, lugar de origen, fecha de nacimiento y eso nos habilita a participar democráticamente de una sociedad. Si bien esto constituye un derecho, cuando las catalogaciones no nos cuadran, a menudo estos datos nos vulneran en tanto gestos opresivos. Conocemos bien el valor de poder nombrar y ser nombradxs, en tanto la palabra configura existencia y, aquello que no ocupa coto en el lenguaje (institucional o legal) es relegado a las sombras.



Figura 3. Instalación *Identidad(es)* de la *Serie 0 000 000,* Paraguay 2018) de Arian. Disponible en https://liacolombino.com/trabajos/bienal-siart-2018/ . Consultado el 28/08/2023

Si hablamos de ser difinidxs por un documento, el acta de nacimiento parece cristalizar esta operatividad. Arian supo ver esta particularidad y decidió tomar estas certificaciones como material fundante de la instalación de su autoría, titulada *Identidad(es)* (Paraguay, 2018). La obra se compone entonces por actas de nacimiento paraguayas, dentro de las cuales también se encuentra la de lx artista (Figura 3).

A simple vista, podemos observar un conjunto de estos certificados colgados, sin advertir diferencias con los originales. No obstante, cuando nos acercamos, notamos que los datos que se atestiguan en tanto documento legal, han sido intervenidos mediante diferentes procedimientos, comportando una suerte de fasificación.

Lx autorx en principio, decidió borrar digitalmente la información dispuesta por estos archivos, abriendo así espacios en blanco. De esta forma, logra obturar los datos que consagran al documento, el cual se vuelve un testigo fraudulento, perdiendo toda su investidura. Una vez reconfigurados, fueron reimpresos sobre papel vegetal, un material utilizado habitualmente en disciplinas proyectuales (ya sea diseño, arquitectura o dibujo técnico). También vale rescatar que este tipo de papel permite el copiado, ya que su carácter traslúcido habilita superposiciones en las cuales podemos reproducir imágenes de forma manual, o modificarlas plásticamente según nuestro interés.

Sobre este nuevo lienzo que se ha generado mediante el hackeo doméstico, se abre la posibilidad de la (re)escritura de los nuevos datos. Arian relata que las intervenciones son guiadas por un componente lúdico, buscando el absurdo. En este juego "[...] iba cambiando mi nombre muerto" (ARIAN,

comunicación personal, 25 de agosto de 2023) comenta lx artista, probando e intercambiando sus nombres y apellidos de lugar, en cierta forma, historizando y deconstuyendo de a sílabas, las denominaciones que fueron dando cuerpo a su nombre actual[3].

Este proceso va volcándose cada vez más hacia lo incongruente, llegando nuevamente a quedar en la nada, sin poder atestiguar o informar ningún tipo de dato. Es así, que la última acta vuelve a quedar completamente vacía. Esto es en parte porque lx artista transitaba su propio proceso identitario y aún no había acogido su nombre actual. En este sentido, mantener esas áreas en blanco resguardaba la esperanza de poder completar allí sus nuevos datos, en ese espacio ganado.

Al respecto, recuerda Lía Colombino (2018, s/p) este tipo de falsificaciones salvaron en otros tiempos a personas en contexto de regímenes fascistas. Tal vez, esta estrategia tomada del pasado le permita a lx artista evadir la prefabricación de una identidad que no le contiene. Un gesto que viaja en el tiempo e inventa una otra inscripción que objeta creativamente una asignación social y de género caduca.

Como ya indicaba el significante 'desierto'[4] en el universo de Piffer, históricamente se ha buscado conformar espacios vacíos donde

> [...] 'proyectar' los ideales, las ilusiones o incluso los fantasmas de la cultura occidental conquistadora [...] la construcción, en ese vacío de representación, en esa ausentación de la imagen de los cuerpos ajenos reales, de una imagen 'imaginaria' del Otro justificadora de los intereses propios. (GRÜNER, 2021, p. 81)

En estos mismos términos, pero siendo aplicados a la producción de Arian, podemos arriesgarnos a pensar que su instalación ha logrado ganar la pulseada de algunos de estos blancos.

Consideraciones finales

Habiendo transitado lo hasta aquí expuesto, podemos entender que la pregunta por la identidad ha ido mutando a lo largo del tiempo, adoptando un sentido ya no unívoco, sino más bien plural. Como señala Lía Colombino,

> los estados nación, además del patriarcado y sus derivaciones en la construcción social, han petrificado el concepto de identidad y lo han construido sin resquicios. Un modelo identitario clausurado y clausurante (2018, s/p).

En este marco, el análisis de algunas tácticas que adoptan las prácticas artísticas, resultan muy caras al debate sobre cómo representar aquello que de por si es ausentado y omitido en estos documentos legales, en tanto síntoma. Volvemos a la pregunta sobre cómo dar cuenta de esas otredades que no son siquiera nombradas, y a pensar cómo generar un proceso de (de)construcción en pos de una mayor justicia reparatoria.

Es en este sentido que afirmamos que las obras aquí analizadas, mediante superposiciones temporales que autorizan los archivos, consiguen ensayar nuevas formas de representación, para habilitar la emergencia de estas identidades silenciadas.

---

3 Cabe destacar que lx artista, en el momento de producción de la obra, se autodenominaba Belcardel.

4 Haciendo alusión a la ya mencionada 'Campaña del Desierto' en el apartado anterior.

Los documentos, como hemos visto, ofrecen la oportunidad de "[...] hallar la fuerza del pasado en un presente temporalmente híbrido, habitado por fantasmas y anacronismos" (MACÓN & SOLANA, 2015, p.24). De esta forma, el trabajo con las temporalidades es un gesto esencial para sensibilizar estos contenidos que se reformulan en el presente y así desarmar categorías que parecían ya normalizadas e inapelables.

En cada caso, el tiempo es puesto en juego como estrategia poética, aprovechando la operatividad del montaje. En el caso de la instalación de Piffer, esto es logrado reactualizando las actas bautismales como testimonio de hechos aberrantes que conforman la historia argentina. Así, nuestro reflejo en el metal logra ser rasgado con la caligrafía original, que registró la evangelización de prisioneros indígenas del territorio nacional. Un hecho acallado, que reaviva aquella herida antinómica de 'civilización y barbarie'.

Por otro lado, Arian consigue que su obra se inmiscuya con actas de nacimiento, documentos incuestionados que materializan cierta forma de entender la identidad a lo largo de la historia nacional, tomando de caso a Paraguay. Pese a la ausencia de leyes que resguarden y amplíen derechos para las disidencias en dicho territorio, lx artista no renuncia a los huecos y se las ingenia para generar espacios para las diversidades que habitan este presente. Así, la instalación construye una ficción de legalidad donde poder ser representadxs.

Pese a las dificultades, en ambos casos se logra construir un instante de encuentro entre realidades y ficciones, que revitaliza la tensión narrativa desde el arte. De esta forma, la visibilidad recobrada y el montaje, se constituyen entonces como herramientas fundamentales de las obras, otorgándoles un tono desafiante y poderoso.

La oscuridad y la opacidad tienen mala prensa hace ya tiempo, probablemente porque asistimos a un presente, donde la cultura hegemónica brega por iluminarnos de plena transparencia. Como menciona Colombino, "debemos, sin embargo, ante la luz perpetua que hoy se impone a la noche, empezar a construir un elogio de la oscuridad. Porque hay cosas que solo se ven cuando esa luz se apaga" (2018, s/p). Si bien durante la noche la visibilidad se reduce, es allí donde lo clandestino puede tomar posición, habitando estas sombras.

Solo en estas condiciones es posible visualizar precarias señas de luz, que allí esperan ser avistadas. Aún en un breve relampagueo, las imágenes clandestinas consiguen arrebatar a la autoridad, la potestad de definir qué es lo representable o qué constituye lo real. Gracias a las reservas poéticas que ellas resguardan, adquieren la potencia de la fragilidad que les es concedida. Es así que el arte consigue dar "bienvenida la noche, esta noche, poblada de pequeñas luces para resistir el presente" (COLOMBINO, 2018, s/p).

Referencias

BAL, Mieke. **Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada**. Madrid: Akal, 2016.

COLOMBINO, Lía. **Bienal Siart 2018**. En Lía Colombino. Museos, Proyectos, contenido [Blog]. 2018. Disponible en: https://liacolombino.com/trabajos/bienal-siart-2018/#_ftn1

DAVIS, Fernando. **Cristina Piffer. Archivos pulsantes, imágenes intempestivas, supervivencias espectrales** [Catálogo]. La Plata: Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata, 2022. Disponible en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2023/02/Archivos-pulsantes-ima%CC%81genes-intempestivas-supervivencias-espectrales-1.pdf

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real**. En: DIDI-HUBERMAN, Georges, CHÉROUX, Clément, & ARNALDO, Javier. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. p. 9-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El archivo arde**. En: GOLDCHLUK, Graciela & ENNIS, Juan (Coords.). Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI. Traducción de Juan Ennis. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2021. p.15-34. Disponible en: https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Por los deseos (fragmentos sobre lo que nos subleva).** En: Sublevaciones [Catálogo]. Buenos Aires: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017. p. 83-182.

ESCOBAR, Ticio. **"La necesidad de buscar lo imposible" Entrevista a Ticio Escobar**. Entrevistador: BOGLIONE, Riccardo. La Diaria, Montevideo, s/p, 28 de marzo de 2017. Disponible en: https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/la-necesidad-de-buscar-lo-imposible/

GARCÍA, Silvia & VALLI, Valentina. **Las formas sombrías del arte contemporáneo**. Arte e Investigación, La Plata, vol.16, n.10, p.38–44, 2016. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/240/439

GRÜNER, Eduardo. **El sitio de la mirada. Secretos de la imagen, silencios del arte**. Bahía Blanca: 17grises editora, 2021.

JARAMILLO, Carmen. **Archivos y política / Políticas de archivo**. Revista de Artes Visuales Errata. Arte y archivos, Bogotá, n.1, p.14-19, 2010. Disponible en:https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

MACÓN, Cecilia & SOLANA, Mariela (Eds.). **Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Recursos Editoriales, 2015.

MATEO LEIVAS, Lidia. **Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas**. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2022.

QUALINA, Florencia. 300 Actas [Página web]. 2017. Disponible en: http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/

RICHARD, Nelly. **Lo político en el arte: arte, política e instituciones.** Hemispheric Institute, 2009. Disponible en: https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-62/richard

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

ROLNIK, Suely. **Furor de archivo**. Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia, Bogotá, v.9, n.3, p.9-22, 2008. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf

TRAVESSIAS E INHOTIM:
Reflexões sobre visitas e guias no museu

Marcio Esdras de Godoy[1]
Universidade Presbiteriana Mackenzie
Leslye Revely dos Santos Arguello[2]
Universidade Presbiteriana Mackenzie

GT 6 - Cria (Ação) Entrelinhas

Resumo:
Esse artigo tem como finalidade, a partir de problemáticas sobre visitas guiadas e espaços de arte, apresentar uma proposta de ação educativa para o Instituto de Arte Contemporânea – Inhotim. Assim, inicialmente mapas e caminhos já utilizados serão apresentados para discutir sobre a exploração do museu considerando a sua sinalização, seu design e seus mapas-guias atuais. Em seguida, a partir de uma vivência de caminhos temáticos, será apresentada uma atividade de exploração do Instituto através de olhares sob a arte contemporânea e a interação, considerando a concepção de fluidez e travessias na experiência artística. A ideia é um convite à imersão no museu com questões sobre o educativo, o ambiente e o ato de caminhar, utilizando principalmente os conceitos de geografia nova de Milton Santos.

Palavras-chaves:
Inhotim, Ação educativa, Arte contemporânea, Geografia nova, Visitas guiadas.

Travessias: caminhos, chegadas, andanças

As visitas com orientação em museus têm se revelado como uma ferramenta para enriquecer a experiência cultural dos visitantes, fornecendo contextos históricos e artísticos relevantes para as obras expostas. Porém, para este texto e artigo, o termo visita guiada é demasiadamente inapropriado, por isso utilizaremos travessias considerando mais a ideia de roteiro do que guia e visita.

Milton Santos (1923 - 2001) geógrafo, escritor, jornalista, professor, advogado, cientista brasileiro trouxe sua perspicácia intelectual para além das fronteiras da geografia, estendendo sua influência

1 Doutorando e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie UPM e Designer pela Universidade Presbiteriana Mackenzie UPM. Professor e Pesquisador em Artes, Design, Fotografia, Linguagens e Tecnologias. E-mail: marciogodoy.prof@gmail.com

2 Doutora em Educação, Artes e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie UPM, Mestre em Arte Cênicas pela UNESP e Publicitária pela FECAP. Professora e Pesquisadora de Artes, Criatividade, Linguagem Visual, Oratória e Arte Latino-Americana. E-mail: leslye.revely@gmail.com

para diversos campos, incluindo as artes. Reconhecido por suas contribuições à geografia crítica e à compreensão das relações espaço-sociedade, Santos também abriu diálogos inspiradores com o mundo das artes, evidenciando as conexões intrínsecas entre o espaço e a expressão criativa. Sua abordagem, frequentemente referida como "Geografia Nova", revolucionou o pensamento geográfico ao destacar a interdependência entre o espaço e as práticas sociais, econômicas e políticas. Ele questionou a visão tradicional de espaço como um mero palco para eventos, enfatizando, em vez disso, sua natureza dinâmica e como ele é moldado pelas ações humanas.

Para esta proposta, utilizaremos a abordagem da Geografia Nova, desenvolvida pelo geógrafo brasileiro Milton Santos, para trazer novas perspectivas e profundidade a essas travessias, permitindo uma compreensão mais abrangente e sensível do espaço cultural representado nas exposições. O conceito pode ser aplicado nas propostas de visitas dos museus, enriquecendo a compreensão dos visitantes sobre a relação entre arte, cultura e espaço geográfico.

O Inhotim foi o espaço escolhido para este estudo, pois os autores presentes, tiveram a oportunidade de, recentemente, de 26 a 28 de maio de 2023, participar de uma atividade de extensão e explorar o espaço com um grupo de pesquisadores. Desta forma a ideia do texto é apresentar duas propostas de roteiro para Exploração do museu considerando suas características, interesses do visitante e a concepção da Geografia Nova de Milton Santos.

As artes, em sua variedade de formas expressivas, encontram um terreno fértil no pensamento de Milton Santos. Através de suas lentes, podemos compreender como as obras artísticas não são apenas criações isoladas, mas também produtos de contextos culturais, históricos e sociais específicos. Assim como ele explorou a maneira como as cidades são construídas e vividas, ele também iluminou como as expressões artísticas são moldadas por uma miríade de influências contextuais.

O diálogo entre Milton Santos e as artes emerge em questões essenciais, como a relação entre cultura e espaço. Suas investigações sobre o espaço geográfico como um produto social também podem ser aplicadas ao espaço cultural, onde as manifestações artísticas se originam. Pinturas, esculturas, instalações e performances podem ser lidas como reflexos da interação entre a cultura local e as influências globais, espelhando a complexidade do mundo contemporâneo que ele desvendou.

A abordagem de Santos também é relevante ao examinarmos como as artes podem catalisar mudanças sociais e políticas. Sua ênfase na transformação e nas interações entre poder e espaço encontra eco na capacidade das expressões artísticas de desafiar normas, promover reflexão crítica e inspirar movimentos de justiça social.

O legado de Milton Santos transcende a academia, tomando seu lugar em discussões multidisciplinares, incluindo as artes. Sua visão do espaço como uma construção dinâmica influencia nosso entendimento das obras de arte como produtos culturais enraizados em contextos complexos. [...] O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistema de objetos e sistema de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. (SANTOS, 1996, p. 39). Ao cruzar os limites entre geografia e artes, Milton Santos nos recorda da profundidade e da riqueza das conexões entre a criação humana e o ambiente que a sustenta.

Essa visão de Santos se estende perfeitamente ao espaço cultural e artístico. Assim como ele via o espaço geográfico como um produto social moldado por relações econômicas, culturais e políticas, também podemos aplicar essa perspectiva ao espaço cultural. As artes artísticas, como pinturas, esculturas, instalações e performances, são reflexos da interação dinâmica entre a cultura local e as influências globais que permeiam o ambiente cultural.

Ao observar uma obra de arte, podemos identificar como ela reflete não apenas a visão singular do artista, mas também as influências históricas, culturais e sociais que atuam sobre ele. Assim, como as obras de arte se tornam documentos culturais que capturam a complexidade do mundo contemporâneo, tal como Milton Santos desvendou em sua análise geográfica. Além disso, essa abordagem também é altamente relevante ao examinarmos o papel das artes na catalisação de mudanças sociais

e políticas. Sua ênfase na transformação e nas interações entre poder e espaço encontra paralelamente a capacidade das expressões artísticas de desafiar normas condicionais, promover a reflexão crítica e inspirar movimentos de justiça social.

A Geografia Nova, desenvolvida por Milton Santos na segunda metade do século XX, propôs uma abordagem inovadora para compreender o espaço geográfico e sua relação com as atividades humanas. Santos argumentava que o espaço não é apenas um contêiner neutro, mas sim um palco de interações e práticas sociais complexas. Ele enfatizava a importância de considerar o espaço como um produto social, moldado por relações econômicas, culturais e políticas. Assim, para dialogar com essas reflexões, o ato de caminhar e as artes, favorece mais uma ação de proposta para a ideia de Travessias e Inhotim, por isso se faz necessário pontuar nas artes essa característica.

O caminhar e as artes

Paulo Nazareth, artista brasileiro conhecido por suas abordagens inovadoras e provocativas, personifica de maneira excepcional a ideia de caminhar e apreciar na arte contemporânea. Sua prática artística não se limita ao ateliê; ela se expande para o mundo ao seu redor, tornando-se uma exploração ambulante e envolvente. Nazareth é notório por suas jornadas a pé, que muitas vezes se estendem por longas distâncias e atravessam fronteiras geográficas e culturais. Seu trabalho desafia as definições tradicionais de arte, incorporando elementos de performance, instalação e intervenção. Ao caminhar, ele não apenas percorre a paisagem física, mas também imerge nas histórias, nas tradições e nas complexidades humanas que encontra. Sua abordagem desafia os limites do espaço e do tempo. Suas caminhadas são uma forma de investigação artística, uma maneira de desvendar os tecidos sociais e políticos que compõem as regiões por onde passa. Nazareth cria conexões tangíveis entre lugares e culturas aparentemente desconectados, revelando as interseções profundas que muitas vezes permanecem invisíveis. Um exemplo icônico do trabalho de Nazareth é sua jornada a pé de Belo Horizonte, Brasil, até Nova York, Estados Unidos, documentada na série "News from the Americas" (Notícias das Américas)[3]. Ao longo dessa jornada, o artista coletou objetos, conversas e histórias, construindo uma narrativa complexa que transcendeu as barreiras geográficas e recontextualizou a própria ideia de viagem conectando fortemente com as ideias de geografia nova de Milton Santos.

A prática de caminhar e apreciar na arte de Paulo Nazareth não é apenas uma exploração física; é uma jornada emocional e intelectual. Ao caminhar, ele se insere nas histórias, nos desafios e nas alegrias das pessoas que encontra. Sua obra nos convida a refletir sobre questões de identidade, migração, colonialismo e pertencimento, tudo através do ato simples e humano de caminhar.

Ao explorar a obra de Paulo Nazareth, somos lembrados da profunda capacidade da arte contemporânea de nos conectar com o mundo de maneiras íntimas e significativas. A prática de caminhar e apreciar na arte nos convida a deixar para trás o superficial e a nos engajar com a complexidade da vida, através das lentes de um artista cujas pegadas se tornam uma trilha de pensamentos, emoções e descobertas.

Continuando com a temática do caminhar, o movimento artístico Fluxus, que emergiu nas décadas de 1960 e 1970, trouxe uma abordagem revolucionária para a criação artística e a experiência do público. O Fluxus desafiou as convenções tradicionais das artes visuais, da música, da performance e da literatura, buscando uma forma de expressão mais livre, participativa e interdisciplinar. Uma das práticas marcantes desse movimento era a realização de caminhadas, que se tornaram um meio de explorar novas maneiras de interagir com o ambiente e com os outros. As caminhadas no contexto

3 Fotos e registros das caminhadas Disponível em https://latinamericanotice.blogspot.com/ Acesso em 27 ago 2023.

do Fluxus não eram meras atividades físicas; eram intervenções artísticas que desafiavam as noções convencionais de espaço, tempo e experiência. Essas caminhadas eram muitas vezes chamadas de «eventos», enfatizando sua natureza efêmera e provocativa. Elas se distanciavam da busca por uma obra de arte tangível e se aproximavam de uma experiência transformadora e participativa. Artistas do Fluxus, como George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik e muitos outros, incorporaram caminhadas em suas práticas artísticas como forma de ampliar o conceito de arte e democratizar a experiência criativa. As caminhadas muitas vezes eram realizadas em espaços urbanos, subvertendo a ideia de que a arte deve ser contemplada em galerias ou museus. Ao invés disso, a rua, o parque ou o espaço público tornavam-se o palco para a performance artística. As caminhadas do Fluxus frequentemente desafiavam a passividade do público, incentivando a interação direta e o engajamento ativo. Por exemplo, Yoko Ono realizou a "Caminhada de Sonhos", onde ela convidou as pessoas a escreverem seus sonhos em pequenos cartões e depois a caminhar por uma floresta, liberando os cartões ao vento. Essa prática envolvia a participação direta dos indivíduos na criação artística e na formação de um coletivo efêmero.

Além disso, as caminhadas do Fluxus frequentemente desafiavam as convenções sociais e estimulavam uma nova percepção do ambiente. Essas práticas incitavam os participantes a enxergar o cotidiano de maneira fresca e inspiradora, reconhecendo a poesia e a beleza nas coisas aparentemente triviais.

No contexto do Fluxus, as caminhadas se tornaram um meio de desafiar as hierarquias da arte, de promover a colaboração e a participação ativa, e de expandir os limites da criatividade e da interação humana. As caminhadas do Fluxus nos lembram que a arte pode ser encontrada em todos os lugares, que a criatividade é uma prática acessível a todos e que a interação direta com o ambiente e com os outros pode ser uma forma poderosa de expressão.

Juntamente com essas duas referências, Paulo Nazareth e Coletivo Artístico Fluxus, foi possível perceber que o ato de caminhar e atravessar os espaços é uma atitude potente de exploração e interação com a arte e ao redor como um todo, assim o espaço mineiro Inhotim, foi criado com certa distância das grandes cidades, a esmo dos burburinhos artísticos tradicionais porém por ser aberto e com a preocupação de integrar paisagem, natureza, arquitetura, escultura, sinais, caminhos diversos, arte e consciência política, nos convidam a uma exploração ímpar da arte contemporânea presente no espaço.

Atravessar e caminhar no espaço-obra INHOTIM

O espaço em Inhotim por si só apresenta-se como um ser vivo e presente. O Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, Brasil, é muito mais do que um simples museu. É um complexo cultural de proporções impressionantes, onde arte contemporânea e natureza se unem para criar uma experiência única para os visitantes. Por trás desse oásis de criatividade e beleza, uma série de números e estatísticas reflete a magnitude e a grandiosidade do empreendimento. Começamos pelo tamanho do espaço, mais de 110 hectares, equivalente a aproximadamente 137 campos de futebol, proporcionando um amplo ambiente para a exposição de obras de arte e interações com a natureza exuberante. Mais de 1.300 obras de cerca de 200 artistas nacionais e internacionais estão espalhadas por todo o complexo, enriquecendo a experiência dos visitantes com uma ampla gama de expressões artísticas. Com uma média mensal de aproximadamente 30.000 visitantes, o Inhotim é um destino popular para entusiastas da arte, estudantes, curiosos e amantes da natureza. Esse fluxo contínuo de visitantes atesta a atração e o impacto do espaço. Uma equipe de curadores especializados está envolvida na seleção, curadoria e exibição das obras de arte em Inhotim, garantindo uma apresentação coerente e envolvente da coleção diversificada. A equipe que mantém Inhotim em funcionamento

engloba aproximadamente 500 funcionários, entre pessoal administrativo, equipe de curadoria, guias, equipes de manutenção e segurança, entre outros. O espaço artístico também é lar de uma impressionante coleção de plantas raras e exóticas, com mais de 4.500 espécies catalogadas. Essa riqueza botânica adiciona uma dimensão única à experiência do visitante, oferecendo um ambiente natural deslumbrante que complementa a arte exposta[4].

O Inhotim também mantém um envolvimento ativo na educação e sensibilização, oferecendo programas educativos para escolas, grupos e o público em geral. Esses esforços educacionais visam enriquecer a compreensão da arte contemporânea, da natureza e das conexões entre elas, com dias específicos de entrada gratuita e projetos para a comunidade no seu entorno.

Em síntese, o Instituto Inhotim é uma proeza monumental que transcende as estatísticas e números. É um ambiente onde a arte, a natureza e a cultura se unem para criar uma experiência enriquecedora, estimulante e inspiradora para todos aqueles que o visitam. Suas dimensões físicas, impacto cultural e presença notável na cena internacional da arte fazem de Inhotim um tesouro a ser apreciado por gerações.

Ao aplicar o conceito da Geografia Nova em visitas em museus, é possível oferecer aos visitantes uma leitura mais profunda do espaço cultural retratado nas exposições. Ao invés de simplesmente apreciar as obras de arte isoladamente, os visitantes são convidados a entender como o espaço geográfico influenciou a produção e a recepção dessas obras.

As obras de arte expostas nos museus não surgem do nada; são fruto de um contexto histórico e cultural específico. Com a abordagem da Geografia Nova, os guias podem elucidar como fatores geográficos, como o clima, a paisagem e a localização, influenciaram a temática e o estilo das obras.

A abordagem do espectador ativo, proposta por John Dewey (2010), defende que a aprendizagem ocorre de forma mais significativa quando o indivíduo se envolve de maneira ativa e experiencial com o conteúdo. Ao elaborar roteiros de visitas em museus, é possível incorporar estratégias que incentivem o público a explorar as obras, experimentar diferentes pontos de vista e relacionar as criações artísticas com suas próprias experiências e vivências. Dessa forma, em seguida, segue uma proposta de visitação livre com apontamentos de olhar e caminhadas.

As TRAVESSIAS: uma proposta

Atualmente, o Instituto Inhotim oferece aos visitantes uma oportunidade de imergir na intersecção entre arte contemporânea e natureza exuberante. Para maximizar essa experiência e aproveitar ao máximo o vasto território e as ricas coleções, as visitas guiadas são uma opção valiosa. Algumas propostas já existentes como: roteiro pelas 3 (três) rotas principais sinalizadas no Mapa como rota 1 (amarela), rota 2 (laranja) e rota 3 (rosa). Um outro roteiro explora mais a questão da temática botânica e paisagística; um outro sobre a arte e sustentabilidade, entre outros.

Francesco Careri (2013) nos apresenta uma ideia de andar como forma de intervenção e a falta de direção exata como poéticas da paisagem e arquitetura. É movimento livre de amarras, pois zonas começam a surgir quando alguém chega, vem ou vai, que tudo começa a se transformar e se mexer. Nas andanças o espaço preenchido, os vazios, os caminhos consolidados, os ainda a serem feitos garantem a dinâmicas das travessias.

Inhotim é um lugar que favorece, de forma segura e protegida, um caminhar, um perder-se, um errar, um vagar e penetrar espaços, que entre descobertas e surpresas garantem uma travessia expressiva. Remetendo à história da humanidade, os primeiros mapas e registros dos territórios e geografias foram feitos a partir de grandes e contínuas caminhadas. A autora Lara define Inhotim como:

4 *Disponível em inhotim.org.br acesso em 27 ago de 2023.*

> [...] um espaço que se transforma, como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você olha novamente e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece. (LARA, 2011, p.26)

Dessa forma, conforme vivência e presença dos autores nesse espaço colocamos como provocação uma proposta de travessias em Inhotim:

Perder-se

O perder-se, conforme Careri (2013), é não controlar o espaço, nem andar com mapas, esquecer dos caminhos oficiais e das rotas previsíveis. É se guiar pelo acaso, por aquilo que te move, te chama atenção, te deixa mais confortável no movimentar-se. O espaço te domina, você o apreende, você recria continuamente pontos de referência, perde-os, repete, anda em círculos, conforme Careri (2013), esse ato ajuda em adquirir novos estados de consciência, muda versões psíquicas e favorece a criatividade ampliando percepções. Novos mapas, rotas, linhas de trajetos são criados. A primeira figura trata de um desenho de caminho feito por uma das visitantes no espaço registrado no seu *smartwatch* divergindo as linhas do mapa oficial de Inhotim:

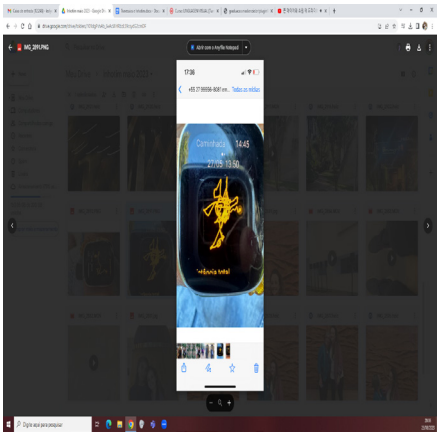


Figura 1. *Desenho das linhas de caminhadas em Inhotim*. Foto: Leslye Revely.

Observe que as linhas desenhadas da Figura 1 são diferentes das organizações e roteiros do mapa oficial do espaço da Figura 2.

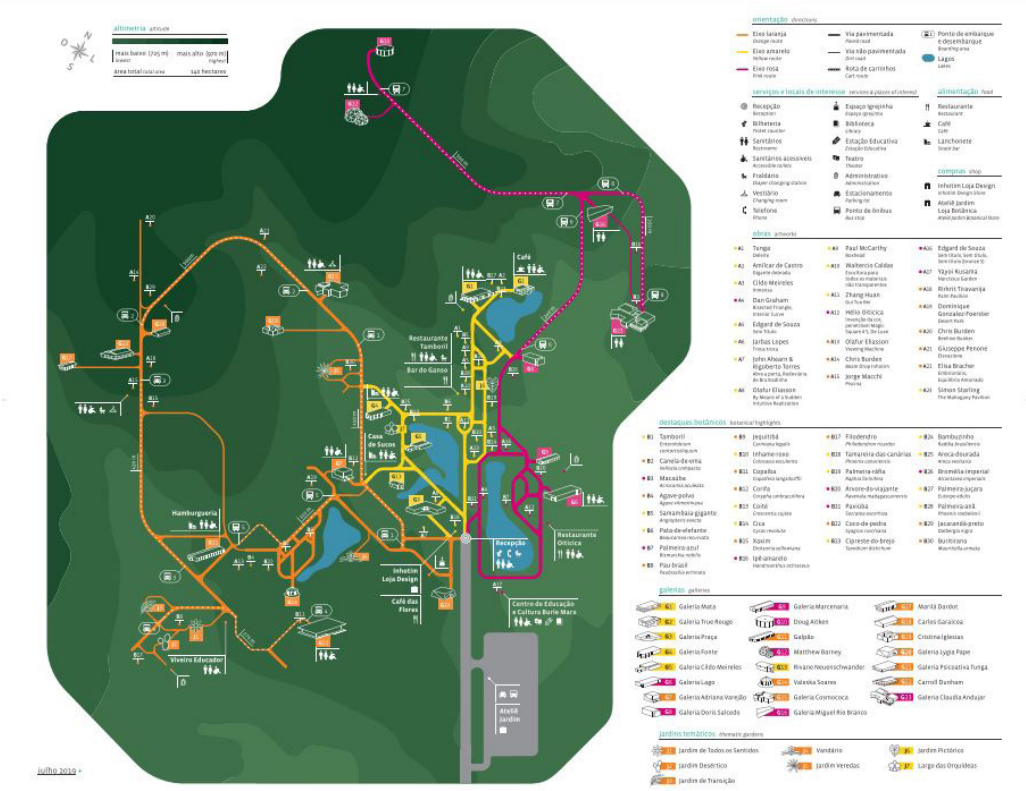


Figura 2 - Mapa de Inhotim - Fonte: Google.

Os mapas guias, apesar de terem a intenção de orientar e fornecer informações para facilitar a tomada de decisões, também podem apresentar problemas que afetam a liberdade de escolha. Pois os mapas orientam, controlam, ajudam na localização, mas possuem uma simplificação exagerada pois reduzem informações complexas para torná-las legíveis e isso impede uma riqueza de opções limitando alternativas com uma visão parcial. Além disso existe uma opção e recortes de informações, pois quem cria o mapa escolhe e hierarquiza visualmente seu olhar sobre o espaço, prejudicando outros pontos de vista. A autonomia, no entanto, é alterada pois ao olhar um mapa seu leque de opções é limitado para essas direções e a tomada de decisões fica presa aos indicadores, levando até a uma sensação de insegurança, caso essa rota não seja seguida, fora que seu olhar se divide entre espaço e papel impedindo escolhas mais personalizadas. Os mapas guias também padronizam blocos e conjuntos a partir de critérios estabelecidos, ocasionando uma certa conformidade ao contrário de incentivar a exploração, causando dependência. Por fim, os mapas guias desconsideram todo contexto individual do visitante, pois nele estão contidas suas preferências, estados de humor, repertórios, situações específicas, algo muito diverso para conter somente em um mapa.

Nesse contexto dos mapas o movimento artístico Fluxus atua com criatividade e ação de uma cartografia artística utilizando os mapas de eventos. Eles realizaram mapas que não representavam espaços físicos, mas sim trajetórias de ações e eventos. Esses mapas de eventos, muitas vezes chamados de "*event score*", eram instruções para a realização de ações específicas, como "Andar em linha reta até encontrar água" ou "Fazer um círculo com giz e sentar-se nele por 10 minutos". Esses mapas de eventos convidavam as pessoas a explorar espaços conceituais e emocionais, em vez de terras reais. Eles, também, transformavam mapas em obras de arte, muitas vezes adicionando elementos surrealistas, poéticos ou absurdos, que provocavam a imaginação do espectador. Esses mapas não eram apenas representações precisas de territórios, mas também convites para explorar novos territórios da mente.

O mapa, no entanto, pode servir como uma ferramenta auxiliar, mas é o "Caminhar À deriva em Inhotim" que favorece uma maneira de atravessá-lo, suas ruas, caminhos, gramas, pavilhões, espaços

de descanso, comedorias, árvores, jardins, lagos e escultura permitindo achar algo "de surpresa" e explorando com mais profundidade cada canto.

> A derive é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetrações da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração pode variar do quarteirão ao bairro (..). (CARERI, 2013, p.89)

Dessa forma, o caminhar à deriva e permitir se perder é uma proposta de visita à Inhotim longe das amarras de roteiros, sem se prender às sinalizações, guias e até visitas guiadas. No caminho os registros podem ser realizados para uma futura vista do que foi o trajeto. Na acelerada e frenética paisagem do mundo moderno, a ideia de "caminhar" pode parecer antiquada, uma relíquia de um tempo em que o ritmo da vida era mais contemplativo. No entanto, na arte contemporânea, a prática de caminhar e apreciar ganhou um novo significado e importância, tornando-se um ato de resistência diante da pressa e do esquecimento. Através das obras de artistas contemporâneos, somos convidados a desacelerar, a abandonar os limites do olhar fugaz e a imergir em uma jornada que transcende a mera observação superficial. A arte de caminhar e apreciar não trata apenas de um movimento físico, mas de um convite à introspecção e à conexão profunda com nosso entorno, combinando com as ideias de Milton Santos.

> O fato de o sistemismo dos objetos condicionar o sistemismo das ações não significa que entre eles haja uma relação automática. Existem mediações e, entre elas, a lei, as normas, os costumes, a religião, as representações herdadas ou ensinadas. Mas a interação humana pode forjar novas relações, criando a surpresa e impondo a novidade.
>
> Alias, a força própria do lugar vem das ações menos pragmáticas e mais espontâneas, frequentemente, baseadas em objetos tecnicamente menos modernos e que permitem o exercício da criatividade. (SANTOS, 1996, p. 151 e 152).

Ao caminhar com um olhar atento, somos levados a uma experiência sensorial mais rica. Cada detalhe da paisagem, cada sutileza da luz e da sombra, ganham vida e significado.

Os artistas contemporâneos frequentemente exploram o ato de caminhar em suas obras, seja através da fotografia, da pintura, da instalação ou da performance. Eles nos convidam a segui-los em suas jornadas, a descobrir os lugares que eles exploram e a compartilhar suas perspectivas únicas. Através dessa prática, a experiência de caminhar se torna um veículo para a compreensão mais profunda do mundo ao nosso redor e de nós mesmos.

Além disso, a arte contemporânea também desafia as fronteiras tradicionais do espaço e do tempo, onde o ato de caminhar é emocional e conceitual. Ao explorar instalações artísticas, por exemplo, somos transportados para ambientes que transcendem a realidade cotidiana, convidando-nos a repensar nossa relação com o espaço e a sociedade.

A arte de caminhar nos encoraja a abandonar a passividade e a nos tornar participantes ativos da experiência estética. Somos convidados a questionar, a refletir e a interagir com o mundo ao nosso redor de maneiras profundamente pessoais e significativas. Em última análise, a prática de caminhar e apreciar na arte contemporânea nos lembra da importância de estarmos presentes, de nos engajarmos com a beleza e a complexidade do mundo que nos cerca. Através dessa prática, descobrimos que o ato aparentemente simples de caminhar pode se tornar um portal para a descoberta, para a conexão e para a expansão da nossa compreensão da vida e da arte.

Atravessamos.

Poética Visual de Roteiro “Perder-se”



Figura 3 - Marcio Godoy. *No seio do caminho*. Foto-ensaio.



Figura 4. Marcio Godoy. *Texturas em mim*. Foto-ensaio.



Figura 5. Leslye Revely. *Deito nas formas*. Foto-ensaio.

Considerações finais

As visitas em museus, enriquecidas com a perspectiva da Geografia Nova de Milton Santos, podem oferecer uma experiência cultural mais significativa e contextualizada. Ao compreender a influência do espaço geográfico na produção e interpretação da arte, os visitantes são convidados a transcender a mera contemplação das obras e a se conectar mais profundamente com a cultura e o patrimônio representados no museu. A abordagem da Geografia Nova pode, portanto, enriquecer a compreensão da relação entre arte, cultura e espaço, tornando as visitas guiadas em museus uma jornada enriquecedora de descoberta e reflexão.

Juntamente com isso, o explorar caminhando e se perdendo nos convida a enxergar o mundo sob novas perspectivas e a experimentar novas emoções. Nesse contexto, o ato de caminhar emerge como uma forma de interação que vai além da simples observação. Através da jornada a pé, nos conectamos não apenas com a arte em si, mas também com o ambiente, as histórias e as emoções que a cercam. Esse ato de contemplação em movimento nos permite mergulhar nas nuances da criatividade humana e da diversidade cultural.

Ao caminhar, nos tornamos parte da obra de arte, incorporando o ritmo e a energia da criação. Cada passo nos aproxima do artista, das mensagens subjacentes e das histórias que permeiam a obra. O ato de caminhar nos convida a explorar não apenas o visível, mas também o invisível - as camadas ocultas de significado e a complexidade inerente. Inhotim, um santuário artístico e botânico no coração do Brasil, exemplifica essa fusão entre o ato de caminhar e a exploração artística. Ao percorrer seus jardins exuberantes, galerias contemporâneas e instalações imersivas, somos imediatamente envolvidos em uma sinfonia visual e emocional. Cada passo nos leva a uma nova descoberta, a uma nova interação com a natureza e a arte.

O ato de caminhar em Inhotim não é apenas um meio de explorar a arte, mas também uma oportunidade de mergulhar na riqueza cultural e na criatividade humana. Cada passo nos conecta com artistas, curadores e outras almas curiosas que compartilham a jornada. O ambiente exuberante se torna uma parte integrante da experiência, inspirando reflexões sobre a interconexão entre a arte, a natureza e a vida.

Em última análise, o ato de caminhar na arte e a exploração em locais como Inhotim nos lembram da profundidade e da diversidade da experiência humana. Eles nos desafiam a sair do conforto da observação passiva e a nos tornar participantes ativos na narrativa artística. Eles nos convidam a deixar para trás a superficialidade e a abraçar a complexidade das histórias que a arte tem a nos contar. Ao caminhar, não apenas nos movemos através do espaço, mas também através da imaginação, da criatividade e da compreensão do mundo e de nós mesmos.

Referências

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora GG, 2013.

DEWEY, John. A arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIEGUES, Isabel; SARDENBERG, Ricardo. Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA. São Paulo: Editora Cobogó, 2012.

HENDRICKS, Jon. O que é Fluxus? O que não é! O porquê. In: O que é Fluxus? O que não ! O porquê. 14-15. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation – Detroit. Brasília / Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LARA, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem. Revista Monolito, n.4, agosto/setembro. São Paulo: Monolito, 2011.

SANTOS, Mílton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec. Acesso em: 26 ago. 2023, 1996.

IMAGENS DE MODA COMO SUPERFÍCIES PENSANTES

Fashion images as thinking surfaces

Vanilson Luis De Melo Coimbra[1]

Resumo: O presente artigo parte do interesse do autor sobre como as imagens de moda "pensam". As imagens são superfícies que fomentam pensamentos desde a sua criação artística, do relacional ao espectador, formando um palimpsesto entre moda, arte e fotografia. Para tal compreensão, pretende-se mergulhar nos pensamentos de autores como Etienne Samain (2012), Didi-Huberman (2015) e Nicolas Bourriaud (2009). Além disso, apresentam-se alguns exemplos práticos em editoriais de moda da década de 1980 e de 2010, fotografados por Bob Wolfenson e Steven Meisel, respectivamente, que trazem à luz a fotografia além da encomenda e da estética do produto: como arte viva, pensante, e que para ser vivida depende da contrapartida do espectador. Este ensaio tem como metodologia uma investigação de caráter descritivo e exploratório, do tipo bibliográfico, além da análise das imagens de moda citadas.

Palavras-chave: Imagem de Moda, Fotografia de Moda, Pesquisa Iconográfica, Estética Relacional, Epistemologia da Comunicação.

Abstract: This article is based on the author's interest in how fashion images "think". The images are surfaces that encourage thoughts from their artistic creation, from the relational to the spectator, forming a palimpsest between fashion, art and photography. For such an understanding, it is intended to dive into the thoughts of authors such as Etienne Samain (2012), Didi-Huberman (2015) and Nicolas Bourriaud (2009). In addition, some practical examples are presented in fashion editorials from the 1980s and 2010s, photographed by Bob Wolfenson and Steven Meisel, respectively, which bring to light photography beyond the order and the aesthetics of the product: as a living art, thinker, and which to be experienced depends on the spectator's counterpart. This essay has as its methodology an investigation of a descriptive and exploratory character, of the bibliographical type, in addition to the analysis of the cited fashion images.

Keywords: Fashion Image, Fashion Photography, Iconographic Research, Relational Aesthetics, Epistemology of Communication.

1 Doutorando em Educação, Artes e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, contemplado com a Bolsa Mérito. Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Design pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2021). Graduado em Psicologia pelo Centro Universitário de Brasília (1993). Docente na Pós-Graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2022), nas disciplinas de Fotografia de Moda e Styling Criativo, Influência Digital, Entretenimento e Carreira, Netnografia e Cultura On-line, Gestão de Projeto do Negócio Cultural e Cibercultura. Na Graduação, ministra as disciplinas de Fotografia para Projetos Institucionais e Fotografia Publicitária. Idealizou e coordenou os cursos livres de Fotografia de Moda e Editorial de Moda (2016-2022) na mesma instituição. Proprietário da agência de modelos Office IM, com atuação no mercado de moda internacional. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em fotografia de moda. E-mail: vcoimbra@officeim.com.br.

Introdução

Na imagem de moda, o produto provoca desejo e expõe a tensão que está entre aquilo que o artista quer provocar e aquilo que o espectador interpreta. Quando se discute a questão do desejo, Mitchell (2015), em seu texto *O que as imagens realmente querem?*, propõe o deslocamento do desejo para as próprias imagens. O convite suscita a observação da imagem como um todo, onde, diante dela, ocorre o reconhecimento de elementos estéticos visíveis e também de elementos que não são possíveis capturar completamente. Desta forma, Mitchell (2015) acredita que é preciso entrar em contato com outras camadas da imagem para que a compreensão seja completa.

Trevisan (2002) sustenta que, na atualidade, a imagem deixa de ser aparência, como era entendida na alegoria platônica. O autor pontua que a imagem configura-se, então, como um objeto. O signo torna-se ideia quando é libertado de seu caráter puramente estético e documental. Assim, o poder comunicacional é expandido. Nota-se que, na atualidade, os indivíduos tendem a se relacionar, inicialmente, com as imagens, para posteriormente se relacionarem com o produto.

Samain (2012, p. 31) vai além e ressalta que a imagem é mais do que um objeto quando a ela é atribuído o lugar de um sistema de pensamento. "A imagem é pensante".

Ampliando o interesse para a moda, a pergunta é formulada: o que as imagens de moda comunicam que vai além da estética do produto? E da informação de moda? O objetivo é desenvolver a hipótese de que a imagem de moda é precipuamente a comunicação, e que a relação entre o artista e o espectador – em termos de arte colaborativa – passa pelo pensamento da imagem.

Ao embaralhar arte e vida, Nicolas Bourriaud (2009) e a sua estética relacional buscam distinguir o projeto de "arte colaborativa", frequentemente discutido como sintoma da arte contemporânea. Para Jacques Rancière (2005, p. 46), a arte relacional se propõe a "redefinir situações e encontros existentes" a partir da "re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado".

Desta forma, é de se pensar que, ao incluir a colaboração da imagem de moda como superfície pensante, tal equação alivia a responsabilidade do espectador como o ponto final de complemento da obra e da decodificação da intenção inicial do artista. Com isso, a tríade relacional da imagem recompõe a "[...] paisagem do visível: a relação entre o fazer, ser, ver, dizer" (Rancière, 2005, p. 52).

Além do método Panofsky[2] (1955) para a análise das imagens escolhidas neste estudo, usa-se como metodologia uma investigação de caráter descritivo e exploratório, do tipo bibliográfico. Este tipo de metodologia tem como objetivo colher uma série de informações sobre o objeto de pesquisa e descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade (Triviños, 1987). Com isso, pretende-se proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito, envolvendo um levantamento bibliográfico, além da análise de exemplos que estimulem a compreensão (Gil, 2008).

2 *Método iconológico do alemão Erwin Panofsky (1892-1968), crítico e historiador de arte, onde identificam-se três níveis de compreensão para a análise de uma obra: o primário ou natural; o secundário ou convencional; e o terciário ou intrínseco. A partir disto, passa-se a verificar, então, o significado da obra.*

1. A imagem fala

O artigo adquire uma forma no primeiro semestre de 2023, durante as aulas ministradas na disciplina de Pesquisa Iconográfica, com os alunos da graduação tecnológica em Fotografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. A ementa do curso enuncia seus princípios: análise da fotografia como documento social e memória pessoal; entendimento da imagem fotográfica como fragmento da realidade e de reconstrução da história; investigação das relações entre a fotografia e a escrita e outros tipos de documentos.

O objetivo implícito da disciplina propõe ampliar o repertório investigativo dos alunos a respeito da pesquisa iconológica, antropologia visual, teoria da imagem e a tensão relacional entre a intenção do artista e a interpretação do espectador. Como metodologia de pesquisa, sugere aos alunos enviar, anonimamente e por e-mail, imagens autorais.

Como sequência da dinâmica, orienta-se que os alunos escolham uma imagem e apliquem o método iconológico (figura 1) de Panofsky (1955). Ou seja, que façam uma interpretação da imagem a partir da decomposição das imagens e da reconstrução de seus percursos no tempo e no espaço, chegando ao que o crítico chama de "síntese recreativa".

O primeiro nível é o tema primário ou natural, ou seja, uma análise pura daquilo que se vê, do visível e do explícito contido na imagem. Nesta etapa é possível identificar formas, cores, linhas e os pontos principais que compõem a imagem. Na etapa seguinte analisa-se o contexto histórico, geográfico e social da imagem. Nesta etapa também permite-se analisar a luz e os motivos artísticos que possam ter influenciado o artista no momento fotográfico. Na terceira e última etapa, o aluno é convidado a realizar a interpretação da imagem à sua maneira; a buscar os elementos implícitos e invisíveis, valores simbólicos, psicologia das cores e até a observação da psicologia das formas (Gestalt[3]). Nesta etapa, o olhar mais apurado pode passear pelo *punctum* de Roland Barthes (1984) ao relacional de Nicolas Bourriaud (2009).

No fim da análise, o aluno pode sugerir quem dos colegas presentes é o autor da imagem e justificar a sua suposição. O aluno citado deve responder afirmativamente ou negativamente. Caso seja comprovada a autoria, o referido pode confirmar ou não a veracidade da análise feita e se retira da dinâmica. Caso contrário, mantém-se na dinâmica até desvendar a autoria de todas as imagens.

A dinâmica de análise das imagens, em forma de desafio, permite que o aluno aplique, na prática, a metodologia de iconologia e possibilite perscrutar o pensamento contido em cada uma das imagens. Como afirma Didi-Huberman (2015, p. 124), quando o espectador se permite um mergulho na imagem, esta evoca e desperta nele sentimentos, lembranças e sensações sobre os quais começa a falar. Para o estudioso, a imagem fala. Tal argumento dialoga com a provocação de Samain (2012), de que as imagens pensam. E também com Maresca (2012), de que as imagens são mudas, se recusam a falar.

Entre fala, pensamento e silêncio, existe um poder comunicacional relevante, e deslocar para a imagem uma vida própria é um convite para fomentar pensamentos a partir de uma superfície, desde a sua criação artística até o relacional complementar à obra.

3 A psicologia da Gestalt ou psicologia da forma é uma escola de psicologia que trabalha com uma teoria da percepção. Enfatiza que os organismos percebem padrões ou configurações inteiras, não apenas componentes individuais, onde o todo é mais do que a soma de suas partes.



Figura 1: Slide criado para resumir o método Panofsky (1955) de análise de imagens. Disponível em: Elaborado pelo autor. Acesso em: 28/06/2023.

2. As duas Punkos de Wolfenson

O Palácio Bahia em Marrakech, no Marrocos, significa "brilhante" em árabe marroquino, uma joia arquitetônica de estilo árabe-andalusino. O palácio foi originalmente construído para uso pessoal de Si Moussa, grão-vizir do sultão, ex-escravo que subiu na hierarquia. Dentre tantas teorias sobre as origens da opulenta construção, uma delas sustenta que o palácio foi construído para homenagear a mulher preferida do vizir, que, em livre tradução, poderia significar "O Palácio da Bela".

Em 1987, a serviço da revista Vogue Brasil[4], o fotógrafo de moda Bob Wolfenson era o nome certo para cumprir uma pauta de moda na então pouco conhecida cidade do país norte-africano, e o "Palácio da Bela" foi uma das locações escolhidas pela editora da revista. A também reconhecida modelo Virginia Punko estava na caravana – em uma viagem internacional de moda não se pode arriscar com modelos inexperientes.

A beleza aristocrática da modelo, vestindo um tipo de vestido e capa de tecido nobre, invernal e com cor escura, claramente garimpada da coleção de inverno de um estilista importante, emoldurava a cena. Quando tudo parecia sob controle, um grupo de crianças locais invade a locação e a massa se coloca no fundo do objeto fotografado. A cena de moda é subitamente maculada. De ímpeto, condicionado pelo padrão esperado pela encomenda, o fotógrafo paralisa e baixa a câmera. Intui que o acaso das crianças como fundo do serviço fotográfico não faz parte da premissa da referida revista. Passado o susto, reconsidera e conclui que a foto era aquela mesma, com crianças, palácio, bela e luz difusa. A imagem em preto e branco, de luz difusa, granulado aparente e sem crianças, foi editada, selecionada, controlada e publicada na edição daquele ano da Vogue Brasil. A outra imagem siamesa, de características técnicas formadas do mesmo zigoto, mas com as crianças capturadas como fundo, foi eternizada em livro e galeria de arte[5].

Samain (2012, p. 22) problematiza, nas reflexões recentes sobre imagem, que ela se alimenta na relação privilegiada entre o visível e o invisível. As duas imagens, se provocadas, poderiam "pensar"?

4 Vogue Brasil é a edição brasileira da Vogue Americana , uma revista mensal de moda e estilo de vida que cobre muitos tópicos, incluindo moda, beleza, cultura, estilo de vida e passarela. Com sede na cidade de Nova York, começou como um jornal semanal em 1892.

5 Mais informações em: https://galeriamariocohen.com.br/site/catalogo/89591. Acesso em: 28 jun. 2023.

Sustenta ainda que toda imagem traz consigo humanidade, quando carrega memórias, emoções, sensações e vivências, e confirma que toda imagem oferece algo para pensar.

As imagens são vivas, segundo Didi-Huberman (2006, p. 33): "As imagens pertencem à ordem das coisas vivas". Nascida de uma inspiração, de um instante, a imagem é uma epifania que, para ser vivida, precisa da existência do espectador, de um ser vivo com capacidade de olhar e dar vida, capaz de reconhecer "lá onde ela arde".

Desta forma, ao retornar na disrupção do acaso, encontrada por Bob Wolfenson no "Palácio da Bela" em Marrakech, aquelas duas imagens de moda, separadas por uma encomenda, tensionam narrativas diversas e formam um multiverso paralelo. De um lado, a imagem da Punko comercialmente publicada, sem crianças; e, de outro, a Punko eternizada como arte em livro e exposição, completada pelo acaso da visita inusitada das crianças, paralisadas diante da bela.



Figuras 2 e 3: Fotografias de Virginia Punko por Bob Wolfenson em 1987, em Marrakech, no Marrocos. Disponível em: Acervo de Bob Wolfenson. Acesso em: 30/06/2023.

3. Imagens *múticas* do Mareska

A iconologia de Panofsky (1955, p. 26) compara o encontro inicial com uma imagem a um encontro com "um conhecido", que cumprimenta na rua tirando o chapéu. Mitchell cita Fried (1990 *apud* Mitchell, 2015) e resume que a "convenção primordial" da pintura é o desejo de paralisar o espectador como um "efeito Medusa". Em suma, a imagem deseja trocar de lugar com o espectador. E finaliza: "O que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode ser absolutamente 'nada'".

Quando o sociólogo francês Maresca (2012, p. 25) é questionado sobre o que pensam as fotografias, a resposta é a mesma conclusão de Mitchell (2015), ou seja, nada. Para o estudioso, as imagens são *múticas*, do francês "*mutique*", que remete a algo ou alguém que se recusa a falar.

Franca Sozzani (1950-2016) chefiou a Vogue Itália por 28 anos (1988-2016) e ressignificou a forma como as narrativas fotográficas eram apresentadas na revista. Ao lado de fotógrafos como Bruce Weber, Peter Lindbergh (1944-2019) e Tim Walker, Sozzani construiu um portfólio excepcional de imagens pensantes. Destaque para o editorial intitulado *Water & Oil*, de agosto de 2010. Em uma das imagens, se vê a modelo Kristen McMenamy em meio ao cenário caótico banhado de óleo – clara referência ao derramamento de óleo no Golfo do México, que tinha ocorrido meses antes, um dos maiores desastres ambientais da história americana.

Steven Meisel foi o fotógrafo escolhido. A foto traz a modelo deitada, indefesa, numa praia insípida, com roupas cobertas de algo que lembra óleo. É possível identificar um corpete[6] feito de algum material que lembra renda siliconada ou de origem plástica, do estilista Haider Ackermann, sobreposto ao vestido Prada de aparentes penas pretas. Ambas as peças se mostram untadas de algo que lembra graxa, assim como a maquiagem da modelo. O absolutismo da imagem em preto e branco, monocromática, transporta o espectador para um contato maior com as memórias e a dramaticidade da cena, combinada pelo nauseante golfo de possível água insalubre, que se percebe expelida da boca da modelo.

Retornando ao pensamento de Maresca (2012), de que as imagens são mudas, o silêncio do golfo no Golfo é insuportavelmente ruidoso e pela ausência da fala, do grito e da legenda, a imagem clama por socorro.

6 Corpete, espartilho ou *Corset* é uma peça do vestuário feminino que dispõe de barbatanas metálicas e amarração nas costas. Tem como objetivo reduzir a cintura e manter o tronco ereto, controlando as formas naturais do corpo.



Figura 4: Editorial *Water & Oil* fotografado por Steven Meisel, em agosto de 2010. Disponível em: Vogue Archive, (2010, p. 130-131). Acesso em: 28/06/2023.

A arrelia em torno desta referida imagem e das demais que compunham este editorial "[...] levou Sozzani até à CNN. 'Por que uma revista de moda não pode falar sobre o que está acontecendo no mundo?'" (Yaeger, 2016), ela responde com uma pergunta, quando críticos sugerem que seus temas deveriam obedecer ao espaço de moda e capas glamourosas. E complementa: "[...] Não acho que hoje uma revista de moda possa mostrar ao público apenas roupas" (Yaeger, 2016).

Em entrevista ao documentário *Franca: Chaos and Creation*, a documentarista francesa Farida Khelfa (Carrozzini, 2016) define as imagens de Franca Sozzani como: "São fotos bem fortes e isso faz o público pensar. Entendemos as coisas antes de articular a ideia, é essa a força da arte". O golfo do Golfo é *mútico* porque não precisa de legenda para falar, vai além da pauta criada e extrapola a intenção do artista. Resta ao espectador ler as entrelinhas – gostando ou não, a mensagem da imagem está lá.

Mitchell (2015), ao amplificar as imagens, aposta no potencial conversacional da fotografia e a considera uma "personificação ambígua do objeto inanimado". Desta forma, tanto o artista quanto o espectador nivelam-se a ela, colaborativamente, na tentativa de estabelecer um diálogo, partindo da observação daquilo que a superfície apresenta e que está além das camadas do visível, do explícito.

Didi-Huberman (2006, p. 31) sugere que a imagem deseja ser contemplada. Para tanto, ela deve ser desdobrada, aberta, revelada no seu íntimo, na sua profundidade, lá onde ela "arde" (e/ou queima).

> [...] saber olhar uma imagem significaria, de certa maneira, tornar-se capaz de discernir lá onde ela arde, lá onde sua eventual beleza reserva um espaço de um 'signo secreto', de uma crise não apaziguada, de um sintoma. Lá onde a cinza não esfriou (Didi-Huberman, 2006, p. 33).

Ao pensar no potencial relacional das imagens de moda, a investigação se vale da legitimidade da parceria com outros campos do saber, como arte, literatura, psicologia, cultura, antropologia e filosofia. É na inter-relação entre as áreas que o repertório do conhecimento do artista se enriquece e fomenta novos questionamentos e modos de ver, de fazer e de se relacionar com a fotografia e com o espectador. O desafio é analisar, segundo Rancière (2005, p. 70), as metamorfoses da mescla entre

arte e vida, ou seja, a nova configuração política no "jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte", que estaria em curso na arte relacional.

4. Imagens de moda relacionais

A artista Barbara Kruger recorta imagens de anúncios publicados, em sua maioria monocromáticos, e adiciona slogans, com pronomes pessoais como eu, nós, você. O trabalho lembra referências do construtivismo russo: escolhe ilustrar suas imagens com frases em tipografia das famílias *Futura* e *Helvetica*, interferindo na solidez cromática com o vermelho e o branco. Kruger dá voz às imagens ao utilizar a linguagem, visual e legendada. Com isso, cria formas de comunicação e convida o espectador a refletir sobre questões sociais, políticas e culturais relevantes.

Nicolas Bourriaud (2009) conceitua estética relacional a partir da observação do campo de troca entre artistas contemporâneos, suas obras e o espectador. Tais observações podem ser utilizadas para identificar novas formas de aplicação da arte. A base teórica desta pesquisa parte também do conceito proposto por Bourriaud (2009, p. 15), que interpreta as novas abordagens de arte com relação a sua forma.

A obra de Kruger é relacional quando provoca a troca e comunica. Ao utilizar referências de imagens anteriores, a obra desafia a ideia de singularidade da imagem e enfatiza a importância dos contextos e das relações entre imagens na produção de significados. Ao convidar o espectador a pensar em face à sua obra, a artista sugere a existência de uma situação solidária, vivencial e recíproca, na qual o espetador é participante e cúmplice de um modo de existência possível, de um modo de estar juntos. Como sugere Bourriaud (2009, p. 21), a obra é elaborada na "[...] intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta".

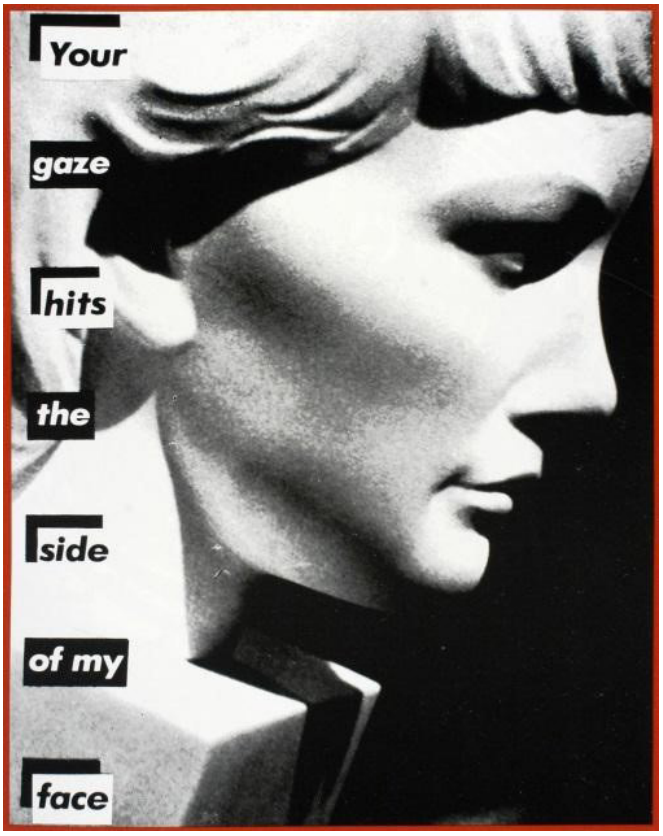


Figura 5: Obra de Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, de 1981. Disponível em: Artsy, (Kruger, 1981). Acesso em: 30/06/2023.

É no relacional das imagens de moda que é possível explorar as interações entre o artista e a tensão em cumprir a encomenda, explora-se as interações entre o artista e a tensão de cumprir a encomenda, a interpretação da moda e a simbiose com o ambiente, exaltando as relações existentes no processo com modelos, equipe, cidade e espectador. É válido considerar a criação das narrativas visuais que vão além das roupas e dos acessórios, convidando o espectador a construir a sua própria percepção sobre a narrativa visual apresentada, provocada ou sugerida. Segundo Habermas (1990), houve uma "virada da palavra pela imagem", pois a imagem ganha corpo e difusão através do império midiático, decorrente da evolução tecnológica. Tais interações podem adicionar camadas de significado e complexidade à imagem, transmitindo mensagens sutis ou explorando conceitos relacionais.

As imagens relacionais possuem em seu cerne o potencial comunicacional e se apropriam do diálogo para se manterem vivas. Tal abordagem ajuda o espectador a ampliar a compreensão da complexidade e da fluidez da linguagem visual, valorizando a ideia de que o significado das imagens não é fixo ou unidirecional, mas nasce para ser negociado em interação com o outro. Trevisan (2002) fundamenta que as imagens representam a possibilidade de serem trabalhadas como um médium da comunicação – ponto de encontro entre o sensível e o inteligível, capaz de unir a singularidade e a complexidade, o universal e o particular, viabilizando, então, outros encontros.

As imagens relacionais enfatizam a importância do contexto, das relações, da colaboração e das interações do processo de interpretação, mais do que a mensagem contida na obra em si. A estética relacional na fotografia de moda busca ampliar o significado e o impacto da moda, considerando a interação e a relação entre as pessoas, o contexto e a moda em si. Tal abordagem permite que a moda seja explorada além de sua dimensão puramente estética, envolvendo questões sociais, culturais e identitárias.

Considerações finais

Durante a pesquisa, a troca de conhecimento entre a imagem e os elementos que a cercam torna-se evidente e complexa. Percebe-se que a imagem de moda que não conduz a um pensamento é resumida apenas a um catálogo de produtos e corre-se o risco de subverter a inteligência do espectador, ou pior, não produzir alguma faísca de potencialidade comunicacional.

Observando os casos apresentados nesta pesquisa, com as Punkos de Bob Wolfenson, a narrativa *Water & Oil* de Steven Meisel e a intrigante obra de Barbara Kruger, as imagens de moda comunicam, quando propagam, em sua superfície, artefatos necessários que levam o espectador a refletir. Dentre o visível e o invisível, a superfície da imagem de moda pode revelar algo que está além da intenção do artista e da interpretação do espectador. A mudez da imagem alivia a tensão intencional interpretativa de ambas as partes, quando a sua superfície é questionada, exposta e desdobrada.

É na linha de respeito e diálogo que mora a reciprocidade do relacional. De modo singular, Mitchell (2015), Didi-Huberman (2006; 2015), Trevisan (2002), Samain (2012), Panofsky (1955) e Maresca (2012) coabitam pelas ruas dos saberes feitos de mixagens interdisciplinares relacionais, de Bourriaud (2009) e Rancière (2005). É na escuta da imagem que as diferenças são reveladas e, uma vez que outras abordagens e perspectivas surgem, a alteridade encontra novas maneiras de fruição.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 110 p.

CARROZZINI, Francesco. **Franca**: Chaos and Creation. Netflix, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. 328 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image brûle. *In*: ZIMMERMANN, Laurent (Org.). **Penser par les images**. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006. p. 11-51.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 200 p.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico**: estudos filosóficos. Tradução: Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1990. 271 p.

KRUGER, Barbara. **Untitled (Your gaze hits the side of my face), 1981**. Artsy, 2023. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face>. Acesso em: 30 jul. 2023.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. *In*: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MEISEL, Steven. **Water & Oil**. Vogue Itália, 2010. Disponível em: <https://www.vogue.it/moda/cover-fashion-stories/2010/08/02/shocking-black>. Acesso em: 19 jul. 2023.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-190.

PANOFSKY, Erwin. **Meaning in the Visual Arts**. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955. 362 p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental (Org.); Editora 34, 2005. 72 p.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. 240 p.

TREVISAN, Amarildo Luiz. **Pedagogia das imagens culturais**: da formação cultural à formação da opinião pública. Ijuí: Editora da Unijuí, 2002.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987. 175 p.

VOGUE AUGUST 2010. Vogue Archive, 2010. Disponível em: <https://archivio.vogue.it/en/archivio/magazine/01VOGUE0008201008/131/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

YAEGER, Lynn. **Documentário sobre Franca Sozzani foi dirigido pelo seu único filho**. Vogue, 2016. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2016/12/documentario-sobre-franca-sozzani-foi-dirigido-pelo-seu-unico-filho.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.

OS MÚLTIPLOS LADOS DOS OBJETOS POÉTICOS: uma cartografia das caixas nas artes visuais

Audrei Aparecida Franco de Carvalho[1] – Instituto Federal do Rio de Janeiro

EIXO TEMÁTICO: 7. Barroco e mestiçagem: fora das lógicas binárias

Resumo: De Marcel Duchamp a Agnieszka Kurant, as caixas como objetos artísticos compõem um capítulo à parte nas artes visuais e o presente trabalho busca contribuir para os estudos nesse sentido. Para tanto, partimos do estudo da *Caixa Preta* (1975) de Augusto de Campos e Julio Plaza para apresentar uma cartografia das caixas nas artes visuais. Aos trabalhos que utilizam o objeto caixa, nomeamos neste artigo de objetos poéticos. O método cartográfico pode ser empregado em estudos mais subjetivos. A professora e pesquisadora Virgínia Kastrup classificou a atenção do cartógrafo em quatro variedades: rastreio, pouso, toque e reconhecimento atento. A partir desse método, dividimos o trabalho em quatro etapas: a) panorama das caixas nas artes visuais; b) apresentação da *Caixa Preta*; c) relação dos trabalhos com o contexto político, econômico e social da época; e, d) experimentação do formato caixa a partir dos conceitos e procedimentos extraídos da *Caixa Preta*. Percebemos a recorrência dos procedimentos de coleta, seleção e montagem, e a presença de aspectos lúdicos, da materialidade e da multiplicidade, nas caixas aqui estudadas. Dessa forma, o método da cartografia possibilita uma abordagem sistêmica dos objetos poéticos, mesclando teoria e prática.

Palavras-chaves: cartografia, objetos poéticos, Augusto de Campos, Julio Plaza.

1 Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: audreicarvalho@gmail.com

Introdução[23]

Segundo o Dicionário de Latim-português (2001, p. 458) a palavra objeto deriva de objectum, uma das suas definições é "lançar diante de", ou seja, o objeto projeta-se além e em direção do sujeito. Ele é uma forma do ser humano se relacionar com o outro e com o mundo.

Para investigar os objetos em arte, especificamente o formato caixa, tomamos como ponto de partida o livro-objeto Caixa Preta (1975), de Augusto de Campos e Julio Plaza. Para além das suas qualidades utilitárias, como transporte e proteção, a caixa pode ser um objeto poético. Um ativador de experiências e experimentos.

Este artigo pretende responder de que maneira somos afetados pela Caixa Preta, e como ela pode servir de ativador para outros trabalhos artísticos? Para tal, recorremos ao método da cartografia que tem como base o conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esse método visa acompanhar processos em que o pesquisador participa ativamente, ou seja, uma pesquisa-intervenção.

Como primeiro passo, esclarecemos de que modo o método da cartografia participou nesta pesquisa. Depois, traçamos um panorama das caixas nas artes visuais através dos trabalhos de Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Grupo Fluxus, Andy Warhol, Ernesto Manuel de Melo e Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Agnieszka Kurant. É importante reforçar que se trata de uma breve apresentação, que faz parte da pesquisa desenvolvida durante o doutorado da artista-pesquisadora. A seguir, apresentamos a Caixa Preta. Na sequência, analisamos as obras e o contexto político, econômico e social em que estão inseridas a partir de um gráfico elaborado considerando o momento histórico em que cada trabalho foi realizado. Finalmente, descrevemos um exercício poético que fizemos a partir da Caixa Preta.

1. Cartografar é acompanhar processos

No texto, O funcionamento da atenção no ofício do cartógrafo, Virgínia Kastrup (2009, p. 32) nos informa que o método da cartografia "visa acompanhar um processo, e não um objeto". Esse método tem como premissa o conceito de rizoma, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Para Kastrup (2009), a atenção não se dá de forma homogênea, ela é um processo complexo e pode assumir diferentes funcionamentos.

Na primeira variedade da atenção, o rastreio, temos um "gesto de varredura do campo [...] Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo" (KASTRUP, 2009, p. 40).

A próxima etapa, denominada de toque, é caracterizada pelo início da seleção dos elementos. Para Kastrup (2009, p. 42), "o toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção".

Após o toque, temos o gesto do "pouso". Nele, Kastrup (2013, p.43) indica que há uma parada, uma espécie de zoom e, dessa maneira, um novo território se forma.

Assim chegamos ao quarto nível, o reconhecimento atento que, para Kastrup (2009, p.46), "é um ponto de interseção entre a percepção e a memória.". Ela propõe que, "o tecido da memória é um folheado, assim como o do objeto, que se refaz a cada instante" (KASTRUP, 2009, p.47).

A partir da divisão da atenção do cartógrafo – rastreio, pouso, toque e reconhecimento atento – proposta por Kastrup, dividimos o trabalho em quatro momentos: a) panorama das caixas nas artes visuais; b) apresentação da Caixa Preta; c) relação dos trabalhos com o contexto político, econômico

2 Trabalho apresentado no VI Congresso de Linguagem, Identidade, Sociedade – Estudos sobre a mídia: cartografia do contemporâneo: múltiplas expressões, de 22 a 24 de setembro de 2021.

3 Este trabalho é um recorte da pesquisa em curso de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com previsão de término em junho de 2023.

e social da época; e, d) experimentação do formato caixa a partir dos conceitos e procedimentos extraídos da Caixa Preta.

A partir das pistas cartográficas fornecidas pelas caixas pesquisadas e utilizando a metodologia da cartografia, compomos um mapa em que podemos observar as camadas entre a memória e a percepção e os possíveis encontros entre esses objetos. Em uma trama de fios que se refaz à medida que mais objetos são incorporados nessa caixa.

2. Rastreio: uma breve descrição das caixas

Para melhor distribuir a atenção nessa etapa, dividimos o texto em subseções, um para cada artista.

2.1 Duchamp e seu museu portátil

Marcel Duchamp (1887-1968), dadaísta e inventor dos ready-mades, foi o precursor na apropriação de caixas como objetos poéticos. Aqui focamos nas duas caixas mais conhecidas, que, em certa medida, abarcam os procedimentos realizados nas outras caixas. Elas podem ser vistas nos sites4 dos museus que possuem um ou mais exemplares. Entre as caixas de Duchamp, podemos destacar duas abordagens diferentes utilizadas pelo artista: as caixas que documentam os processos artísticos, como La Boîte verte (Caixa Verde) que funciona como peça auxiliar a obra La mariée mise à nu par ses célibataires, même (A noiva despida e seus Celibatários, mesmo), conhecida como O grande vidro (1915-1923); e as caixas que recriam trabalhos em tamanho menor: como a La boîte en valise (Caixa Valise) que é um tipo de coleção em escala reduzida de obras já realizadas pelo artista.

A Caixa Verde (1934) teve tiragem de 300 exemplares, mais 20 unidades em edição de luxo. Trata-se de uma caixa forrada com tecido verde contendo noventa e três documentos, entre anotações, desenhos, fotografias, cálculos e uma imagem de O grande vidro. Para Duchamp, ela era um material de apoio para eliminar o aspecto retiniano do Grande Vidro (CABANNE, 2015, p. 73). Apesar das folhas soltas e de não existir uma organização sistemática evidente, constatamos que existe uma seleção dos objetos que fazem parte da caixa e que também se trata de uma coleção documental sobre O grande vidro.

A obra La boîte en valise (1938-42), ou Caixa valise, teve uma edição de luxo de 20 unidades (projetada dentro de uma maleta de couro) e 300 exemplares em cartão forrado, também chamados de múltiplos. A caixa é composta por 69 itens, entre miniaturas de obras anteriores, reproduções fotográficas coloridas de notas e ready-mades. A caixa foi projetada em compartimentos para cada peça e pode ser ampliada quando aberta por meio de dobras e encaixes. A Caixa valise pode ser comparada a um portfólio tridimensional com suas réplicas em tamanho reduzido, ou como, o próprio Duchamp gostava de dizer: um museu portátil.

2.2 Caixas Cornell: construção de narrativas

Joseph Cornell (1903-1972) foi um artista estadunidense, que ficou conhecido pelo uso da colagem e da montagem. Por meio do *site* da Academia Real[5], de livros e catálogos podemos compreender o processo criativo do artista: coleta dos materiais, armazenamento em caixas de referência, seleção e montagem. Para Solomon (2015), Cornell era um "caçador-coletor urbano", ele coletava materiais

4 As caixas podem ser vistas nos sítios eletrônicos dos museus: La boîte verte. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj75n4y; Acesso em: 31/07/2021. La boîte en valise. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/80890. Acesso em 31/07/2021.

5 Sítio eletrônico sobre a exposição realizada sobre a obra de Joseph Cornell na Royal Academy of Arts entre 04 de julho e 27 de setembro de 2015 na cidade de Londres. Disponível em: https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/joseph-cornell. Acesso em: 31/07/2021.

em lojas de artigos de pouco valor, lojas de livros usados e antiquários de Nova Iorque. Interessavam ao artista, temas como astronomia, história europeia, ballet, pássaros e outros artistas, como Marcel Duchamp e Juan Gris. Cornell produziu colagens, montagens em pequena escala feitas de objetos adaptados, construções de caixas, dossiês e até filmes. Podemos dividir suas caixas em dois tipos: os dossiês e as caixas de sombra (*shadow boxes*).

Os dossiês ou álbuns eram pastas, dentro de caixas de papelão, que continham recortes de jornais, fotos, anotações e todo tipo de impresso sobre um tema específico. Essas pastas, muito provavelmente, serviam de matéria-prima para as caixas. Destacamos, como exemplo, o *Dossiê Duchamp* (1942-53), uma caixa de papelão com tampa, contendo notas datilografadas e manuscritas, cartas e cartões postais, recortes de jornais e revistas, propaganda de exposições, papéis impressos, reproduções impressas, desenhos, entre outros objetos.

Já as caixas tinham como inspiração as *shadow boxes* – um passatempo popular na segunda metade do século XIX. Basicamente, as caixas tinham moldura tridimensional com fachada de vidro e o seu interior era forrado de seda ou veludo preto. As caixas Cornell foram feitas a partir de colagens e organização de recortes, imagens, pequenos objetos e fragmentos, juntos formam cenas dentro de uma caixa e que podem ser visualizadas através do vidro. No trabalho de Cornell, a caixa atua como um espaço delimitador de uma realidade construída, uma narrativa a partir da relação do artista com os materiais. Cornell se interessou pela memória, a passagem do tempo e a beleza do lugar-comum. Sua influência pode ser detectada em movimentos artísticos posteriores, como Pop Art e Fluxus.

2.3 Caixas Fluxus

O *Grupo Fluxus* teve início no começo da década de 1960 e o seu principal fundador foi George Maciunas (1931-1978). *Fluxus* reuniu nomes como: John Cage, Nam June Paik, Yoko Ono, Wolf Vostell, Joseph Beuys e outros. Para fins de estudo, vamos tratar apenas das caixas produzidas pelo grupo dentro do que foi chamado *Fluxus Editions* – publicações que compreendiam itens feitos em tiragens limitadas, destinados a comunicar a produção do grupo. No *site* do Museu de Arte Moderna Americano (MoMa) é possível acessar a página com as caixas Fluxus: *Fluxus 1* (1964), *Fluxkit* (1964-1965) e *Flux Year Box 2* [6](1965-1968).

Fluxus 1 é uma caixa de madeira e dentro dela encontramos uma seleção de trabalhos organizados em catálogo no formato quadrado onde se encontram reproduzidos textos, desenhos, fotos, partituras, manuscritos, intercalados com envelopes que guardam obras dos artistas do coletivo. Há registros de performances realizadas, portanto, é uma mescla de livro de artista e documentação de arte.

Já a *Fluxkit* trata-se de uma maleta executiva preta adaptada, assim como a *La boîte en valise* de Duchamp, com impressos tipo jornal na parte interior da tampa e pequenas caixas e outros objetos lúdicos para serem manipulados. Segundo o *site* da exposição no MoMa, o conteúdo varia de caixa para caixa. Ay-O, George Brecht, Alison Knowles, Nam June Paik, Mieko Shiomi, são alguns dos nomes que participam desta publicação.

Na última caixa coletiva, a *Flux Year Box 2*, o suporte madeira foi retomado. O formato é mais próximo de um baú do que de uma maleta e ela dispõe de divisórias. Nela podemos encontrar variados objetos que convidam o público a participar: envelopes com mensagens em cartões, postais, uma caixa de fósforos de Ben Vautier, pequenas caixas de plástico branco, os *Fluxfilms* (rolos de filme da época) com um dispositivo à manivela para assisti-los, um objeto/comida falsa que variava de caixa para caixa de Claes Oldenburg, entre outros objetos.

6 O Moma tem uma exposição online sobre as caixas do grupo Fluxus. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/index.html. Acesso em: 31/07/2021.

2.4 As cápsulas do tempo de Warhol

Time Capsules[7] foi o nome dado para a série de 610 caixas de papelão de 25 x 46 x 36 cm realizada por Andy Warhol (1928-1987) a partir de 1974 até 1987. Segundo instruções do artista, elas só poderiam ser abertas trinta anos após a sua morte. Dentro delas, o artista colocou todo tipo de material coletado desde a década de 1950: jornais velhos, catálogos, convites, desenhos, anotações, fotografias e até restos de comida. Para Warhol, encher as caixas era um ritual diário. O fato de reunir o grande número de caixas em 13 anos denota a obsessão do artista pelos objetos do cotidiano.

Os objetos coletados e selecionados por Warhol fornecem um panorama do mundo do artista, bem como o contexto sociocultural da época em que as caixas foram realizadas. No *site* do Museu Andy Warhol[8], podemos observar que não havia um tema específico para cada caixa, todo o material coletado fazia parte da vida diária do artista. Esses objetos, diversos e díspares, formam emaranhados de heterogêneos que expressam, em alguma medida, o modo de pensar do artista.

2.5 Melo e Castros e a caixa interdisciplinar

Ernesto Manuel de Melo e Castro (1932-2020) foi um poeta experimental português, contemporâneo de Augusto de Campos e Julio Plaza. As informações sobre a caixa *Objecta* (1961-68)[9] foram extraídas de um livro sobre a trajetória de Melo e Castro, não obtivemos a informação se a caixa é única ou se foram feitas outras dela ou outros trabalhos nesse formato. *Objecta* é uma caixa quadrada, formada por 15 trabalhos que convidam o público a interagir com eles por meio do manuseio e montagem dos mesmos. Esses objetos foram produzidos pelo artista usando técnica mista: recorte, pintura, dobra, impressão da época. Todos os objetos são feitos de papel e cartão, o que aponta para o caráter efêmero dos materiais.

2.6 Oiticica, ressignificar os fatos

Durante sua trajetória, Hélio Oiticica (1937-1980) experimentou diversos materiais e linguagens. Nos interessa neste estudo a proposição de Hélio Oiticica intitulada *Bólide-caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem à Cara de Cavalo*, de 1966. Bólide é o nome que Oiticica deu para os objetos em que, no início, explorava a materialidade da cor e o próprio objeto. *Bólide-caixa 18*, é uma caixa preta e no seu interior o artista colocou a reprodução da foto, extraída de jornal da época, da morte do criminoso Cara de Cavalo, em 1964. A fotografia é reproduzida nas quatro faces internas da caixa. A parte superior da caixa é coberta por um tipo de tela, na cor vermelha, que possibilita a abertura da caixa. Dessa forma, temos a foto com o suposto criminoso morto "de pé" nos três lados – como um tríptico que nos remete ao Cristo crucificado junto com os outros dois bandidos. No fundo da caixa encontramos um pacote com um tipo de areia tingida na cor vermelha onde se lê: "aqui está, e ficará! contemplai seu silêncio heróico". Podemos dizer que o artista faz uma montagem entre os elementos para modificar a narrativa dos jornais – quem é a vítima e quem é o criminoso? O objeto caixa é utilizado para dar destaque ao personagem Cara de Cavalo. A caixa serve para guardar e também sepultar, ainda que simbolicamente, a pessoa por trás do criminoso, além de problematizar as desigualdades sociais.

7 *Disponível em: https://www.bbc.com/news/magazine-29125003. Acesso em: 31/07/2021.*

8 *O Museu Andy Warhol possui uma página especial que trata das Time Capsules. Disponível em: https://www.warhol.org/timecapsule/time-capsules/. Acesso em: 31/07/2021.*

9 *Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/e-m-de-melo-e-castro-caixa-objecta/. Acesso em: 31/07/2021.*

2.7 Lygia Pape, a crítica por meio dos objetos poéticos

Lygia Pape (1927- 2004) foi uma artista interdisciplinar – gravadora, escultora, pintora, designer – que atuou no Grupo Frente, junto com Hélio Oiticica e outros artistas, também participou do movimento neoconcretismo. Sua obra é pautada pela experimentação sensorial, o uso de diversas linguagens e formatos, e da participação ativa do público, como no *Livro da Criação* (1959). As caixas elaboradas por Pape, são cheias de críticas à política e à sociedade da época. Durante a década de 1960, ela produz objetos marcados pela ironia e pela crítica social. É o caso da *Caixa Brasil* (1968)[10], uma caixa estilo porta joias com o seu interior forrado com o que parece ser veludo vermelho. No fundo da tampa está escrito a palavra "Brasil", em letras prateadas. Em seu interior estão colocados fios de cabelos das três raças: o indígena, o branco e o negro. Neste trabalho, Pape seleciona os materiais e os organiza dentro da caixa como se fossem objetos preciosos, a caixa protege e guarda o seu conteúdo. A *Caixa Brasil* faz pensar as questões raciais brasileiras e de mestiçagem, e coloca todos os elementos em pé de igualdade ao colocar a mesma quantidade de cada material.

2.8 Da ficção para a realidade, a caixa de Agnieszka Kurant

Agnieszka Kurant (1978) é uma artista conceitual interdisciplinar, nascida na Polônia, seu trabalho examina como os sistemas econômicos, sociais e culturais funcionam de maneira a borrar as fronteiras entre a realidade e a ficção. Ela explora o *status* híbrido e mutante de objetos em relação a autoria, produção e circulação. Para a nossa pesquisa, nos interessa observar como ela materializa a ficção por meio da produção de caixas de remédios imaginárias.

Placebo[11], de 2018, reúne uma série de fármacos imaginários inventados nas narrativas ficcionais da literatura e do cinema. Exibidos em um gabinete personalizado, esses medicamentos imaginários são materializados como objetos físicos, embalados em caixas meticulosamente projetadas, listando informações de dosagem e descrição junto com referências à fonte fictícia. Cada caixa é preenchida com comprimidos de placebo. O foco está na organização e na coleção dos mesmos, pois há uma obsessão em alinhar as embalagens de forma rígida e também o cuidado de expor o material através de um tampo de vidro que não permite o acesso aos objetos, apenas a contemplação.

3. O toque: a *Caixa Preta* aberta

Caixa Preta, de Augusto de Campos (1931) e Julio Plaza (1937-2003), foi projetada, impressa e montada em 1975, no total de 1000 unidades. Trata-se de uma caixa de papel cartão na cor preta, construída por meio de dobras e no formato aproximado de uma pasta. No seu interior encontramos reproduções de trabalhos já realizados pelos artistas anteriormente e adaptados para o novo formato, além de outros feitos especialmente para o projeto. Na **Figura 1**, podemos observar os poemas visuais, objetos e outros trabalhos que fazem parte da *Caixa Preta*.

10 Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/atracao/aberto-fechado-caixa-e-livro-na-arte-brasileira/. Acesso em: 31/07/2021.

11 Placebo. Disponível em: https://www.tanyabonakdargallery.com. Acesso em: 31/07/2021.

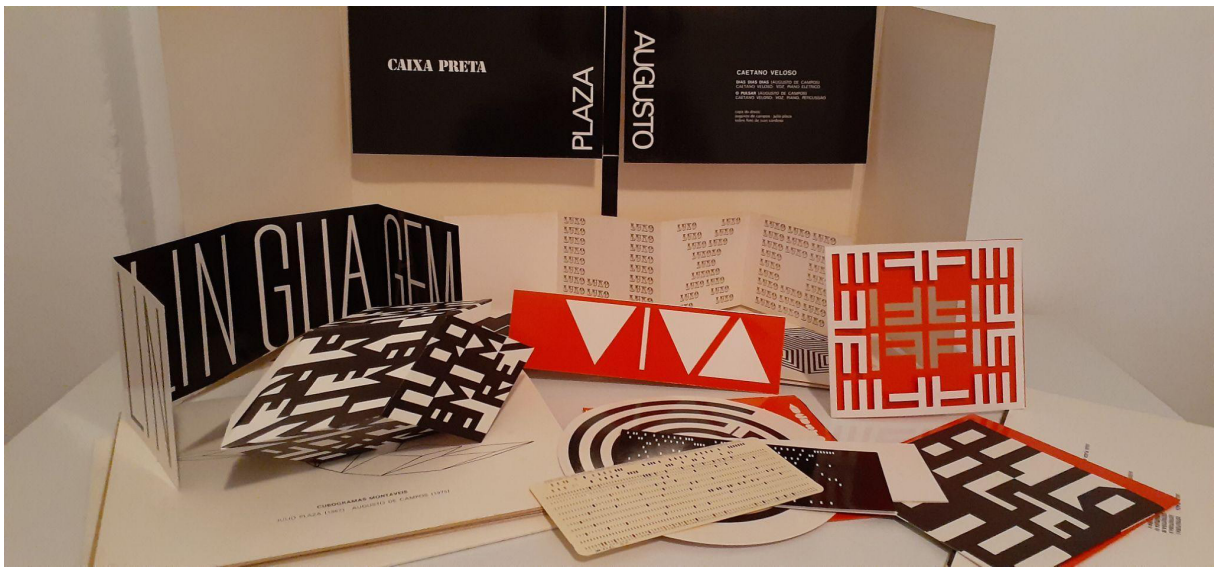


Figura 1: Foto do exemplar de *Caixa Preta* de propriedade da pesquisadora. Fonte: a autora, 2019.

Podemos dizer que a *Caixa Preta* é um tipo de objeto poético. Para Ricardo Cristófaro (2007, p. 83), a arte objetual engloba "no campo das artes visuais, trabalhos tridimensionais de pequenas proporções, ligados em grande parte a uma escala humana" .

Iniciamos nossa análise pelo invólucro ou capa/caixa, feito sobre uma folha de papel cartão impresso em um dos lados na cor preta, com acabamento brilhante e que por meio de dobras adquire a tridimensionalidade de uma caixa. A *Caixa Preta* opera por dobras. Este é um elemento recorrente nela e nos poemas-objetos que a compõem.

A *Caixa Preta* convida o espectador/fruidor a abri-la e explorar seu conteúdo. Fechada, a caixa é um tipo de escultura tridimensional com inscrições em suas faces, ao mesmo tempo que seu conteúdo está "desmontado", em estado dormente. O inverso ocorre quando abrimos a caixa. Para revelar o seu interior, é necessário abrir mão do formato caixa, da tridimensionalidade.

O formato pasta/caixa facilita o manuseio por parte do público. As obras que normalmente estariam expostas nas paredes do museu ou presas nas páginas do livro, podem ser exploradas, montadas, ouvidas, manuseadas, ou seja, estão ao alcance do corpo. A proposta de Campos e Plaza rompe tanto com o suporte tradicional do livro, quanto com o espaço expositivo dos museus. Repetição, contraste e dobra são elementos encontrados na *Caixa Preta* que reverberam nos trabalhos que compõem seu interior. Parte dos poemas e desenhos estão em folhas no formato retangular e agrupados em pastas que ocupam toda a área útil do interior da caixa. Também encontramos peças soltas, ou em folhas grampeadas, como pequenas brochuras. No *site* do Museu Reina Sofia é possível ver todos os trabalhos que integram a *Caixa Preta*.[12]

4. O pouso: as caixas e o contexto político, econômico e social

Aqui relacionamos as caixas pesquisadas e os acontecimentos entre os anos de 1920 e 2020. Para tal, na **Figura 2** temos um gráfico em que podemos observar que o surgimento das caixas em artes visuais coincide com um momento histórico de muitas perturbações, aqui entendidas como grandes eventos políticos, econômicos ou sociais ocorridos a nível mundial.

12 *Sítio eletrônico do Museu Reina Sofia com imagens de todos os trabalhos que compõem a Caixa Preta. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caixa-preta-caja-negra. Acesso em: 28/07/2021.*

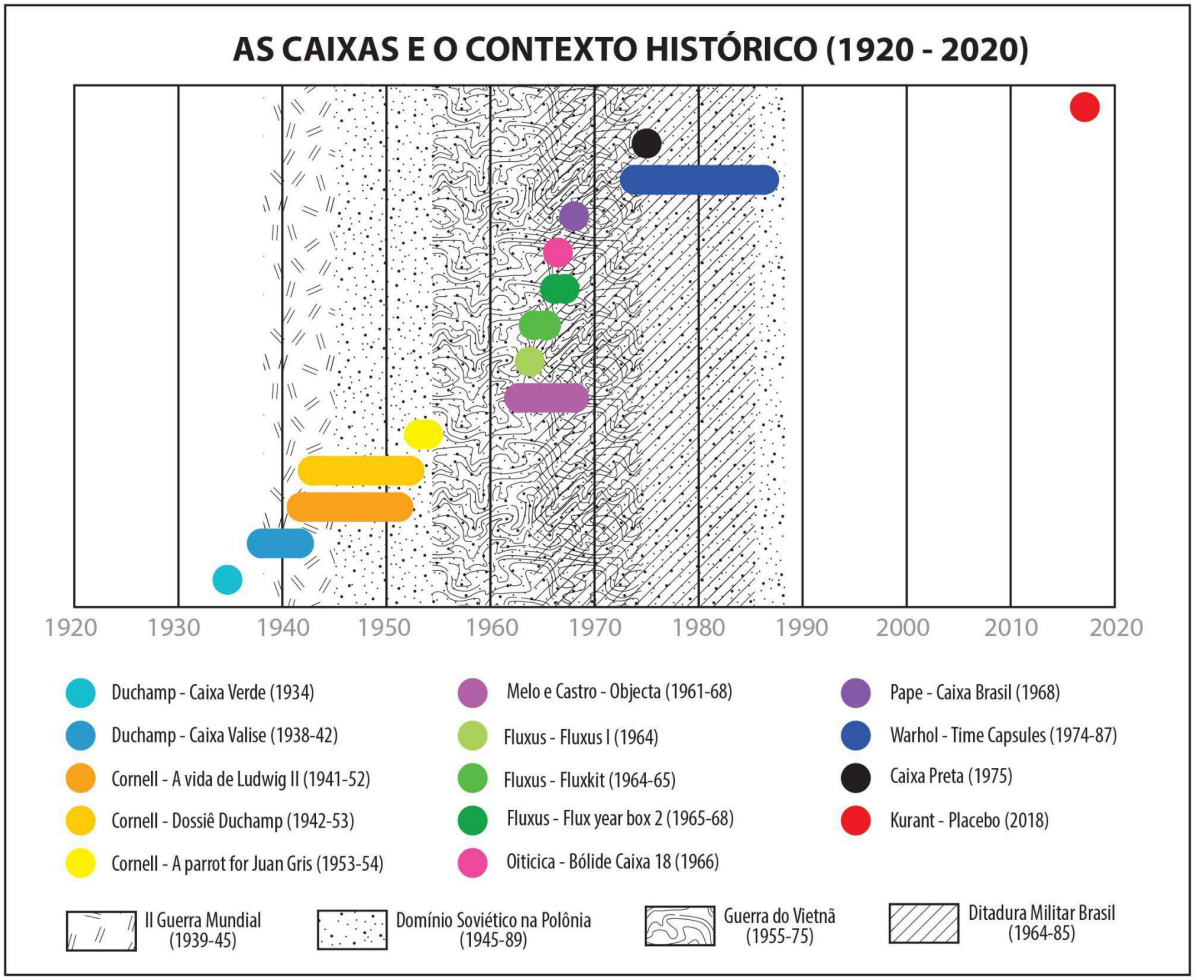


Figura 2: Gráfico das Caixas e o Contexto Histórico (1920-2020). Fonte: a autora, 2021.

Observamos a sobreposição de acontecimentos, principalmente, entre os anos de 1960 e 1975 tanto no Brasil quanto no mundo. Tal período coincide com a criação da maioria das caixas. Podemos intuir que as perturbações políticas, econômicas e sociais reverberam nas artes visuais por meio da ampliação e mescla de suportes, trazendo a arte para o cotidiano, incorporando o espectador de forma ativa, ou melhor, produzindo seu próprio público, uma prática de invenção.

5. O reconhecimento atento: experimentação a partir da *Caixa Preta*

A ativação se deu a partir da provocação: o que resta da poesia visual/concreta quando o leitor é privado do sentido da visão? Para esse trabalho, escolhemos um participante cego e sem nenhum conhecimento prévio sobre o trabalho de Augusto de Campos e Julio Plaza. A prática foi realizada no dia 30 de setembro de 2019, na cidade do Rio de Janeiro. Participou desse projeto Vanderson Amaral Pereira (**Figura 3**), que é revisor de braille e cego. Preferimos deixar o participante o mais livre possível, sem dar instruções do que ele deveria fazer. A filmagem foi realizada por Lígia Moura Simões de Souza. Escolhemos o suporte vídeo para registro do trabalho por sua capacidade de captar as reações do participante.



Figura 3: Frame do vídeo realizado em 30 de setembro de 2019. Disponível em: https://youtu.be/9hd2EfVncVk e https://youtu.be/CHKU98gY9T0. Acesso em: 28/07/2021.

Ao retirar o protagonismo do aspecto visual das peças, o sentido tátil tornou-se o principal meio de contato com o trabalho. Por meio do tato, os objetos despertam sensações e ativam sensores que não estamos habituados a utilizar no cotidiano. Há uma troca entre objetos e corpo, uma comunicação para além do visual.

6. Uma cartografia das caixas nas artes visuais

O contato com as caixas pesquisadas revelou pontos importantes sobre os objetos poéticos. Na *Caixa Preta*, percebemos que a experimentação dos recursos técnicos para produção e impressão dos trabalhos – Letraset, inversão de fotolito, faca especial, dobras – teve papel relevante na trajetória dos artistas. Os trabalhos que participam da *Caixa Preta* são modificados por ela na medida em que saem das paredes do museu ou das páginas dos livros e vão para as mãos do espectador/fruidor, que é convidado a participar na montagem de cubos e no manuseio dos poemas. Tanto os trabalhos selecionados, como a própria *Caixa Preta*, tiveram que ser construídos e/ou reconstruídos pelos artistas, essa ação se expande para o público na forma dos objetos de montar. A *Caixa Preta* é uma rede complexa de multiplicidades que é dentro e fora, passado e presente, simultaneamente.

Não podemos esquecer que ao selecionar os trabalhos, os artistas tomam para si a tarefa de curadoria, e, também, elaboram outras formas de expor o trabalho. Aliás, a curadoria ou seleção é uma ação comum a todos os trabalhos pesquisados, não só à *Caixa Preta.*

Além disso, a *Caixa Preta* reverbera as mudanças ocorridas na década de 1970, tanto no Brasil quanto no exterior. Ela dialoga com os trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ernesto Manuel de Melo e Castro e do Grupo Fluxus. Também faz referência, diversas vezes, à obra de Marcel Duchamp.

As caixas de Duchamp, em certa medida, são apropriações feitas pelo próprio artista. E nesse processo, ele ressignifica suas obras ao promover essas alterações de tamanho e suporte. Sem contar que cria diálogos entre seus trabalhos ao colocar todos em um mesmo espaço. Em ambos os trabalhos, Duchamp questiona a reprodutibilidade da arte.

Joseph Cornell cria mundos imaginários, por meio da coleta e reunião de objetos, enquanto Agnieszka Kurant cria objetos reais a partir da ficção. Em ambos, existe uma pesquisa que antecede a criação das caixas.

As caixas *Fluxus* possuem como características principais a abordagem interdisciplinar e a ludicidade devido a variedade de mídias e "jogos" em que o espectador é convidado a participar. As

caixas eram produzidas de forma coletiva, montadas com vários trabalhos dos artistas e admitiam variações no seu conteúdo.

Já na caixa de Melo e Castro, o aspecto interdisciplinar acontece entre a poesia e as artes plásticas. Ao analisar a caixa e seu conteúdo, podemos afirmar que ela atua como transporte e guarda dos objetos em seu interior, assim como as caixas Fluxus e a Warhol. As caixas de Andy Warhol refletem sobre o excesso de consumo e a impermanência do ser frente aos objetos. As caixas de Hélio Oiticica e Lygia Pape nos fazem pensar nos aspectos culturais e sociais em que estamos inseridos, em qual história queremos contar.

Todas as caixas, aqui estudadas, têm em comum o fato de incorporar os objetos sem homogeneizar os mesmos, o que corrobora com a ideia de multiplicidade defendida por Deleuze e Guattari (2011) em *Mil Platôs*. Também observamos ser uma característica comum a grande quantidade de objetos, com exceção das caixas de Hélio Oiticica e Lygia Pape, o que contribui com a proliferação de conexões entre eles. O exercício poético realizado foi importante para reafirmar a relevância da materialidade nos objetos poéticos. O lúdico percebido nas caixas, quer por meio da ação dos artistas, quer por meio do público, também é agente de proliferação das possibilidades de relação entre os objetos poéticos.

Considerações Finais

Neste artigo, seguimos as pistas do método da cartografia, em especial a atenção do cartógrafo elaborada por Virgínia Kastrup. Essa abordagem revelou-se estimulante, à medida que ela abarcou tanto a pesquisa teórica quanto a prática. A partir da *Caixa Preta* e de outras caixas pesquisadas, pudemos observar o objeto caixa nas artes visuais. A aproximação não se deu de forma rasa e nem brusca, mas em etapas, cada gesto (etapa) revelou aspectos heterogêneos para, no final, compor a ideia do que pode ser o objeto poético.

Ao cartografar a *Caixa Preta* e as outras caixas nas artes visuais, constatamos que existem três categorias fundamentais nos objetos poéticos: o lúdico, a materialidade e a multiplicidade. Também verificamos serem recorrentes as ações de coleta, seleção e montagem.

A elaboração de uma cartografia das caixas na artes visuais colabora com a ampliação dos limites desses objetos poéticos. Ao traçar linhas e conexões, rompemos com o binarismo dentro e fora, aberto e fechado, e com a função apenas utilitária do objeto. Quando deslocada da sua função cotidiana e empregada nas práticas artísticas, a caixa participa ativamente do diálogo entre os objetos no seu interior, com o entorno e com o público. Dessa maneira, uma cartografia das caixas pode ativar novas combinações e conexões, que por sua vez, possibilitam a criação de novas caixas.

Referências:

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp:** engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. **Caixa Preta**. São Paulo: Invenção, 1975.

CRISTOFARO, Ricardo. **Objetos Imaturos:** por uma arte objetual no contexto da artemídia. 2007. Doutorado em Artes Visuais com área de concentração de Poéticas Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32–51.

PORTO EDITORA (org.). **Dicionário de latim-português.** Porto: Porto, 2001.

SOLOMON, Deborah. **Utopia Parkway:** the life and work of Joseph Cornell. New York: Other Press, 2015.

UMA VISÃO DE CRÍTICA DE PROCESSO, DISCURSOS DE PROCESSO E ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DA PUBLICAÇÃO CONTACTS

Cassiano Cordeiro Mendes[1]

RESUMO: Este artigo propõe como tema uma reflexão sobre aspectos dos processos de criação em fotografia a partir dos documentos e arquivos fotográficos presentes no documentário Contacts (2015). A discussão tem como objetivo pensar os processos de criação e cultura de base semiótica desenvolvida por Cecília Salles (2008). Um dos principais aspectos defendidos neste artigo é o aspecto acumulativo da fotografia e suas relações com diversos fotógrafos analisados no documentário a partir dos arquivos apresentados pelos fotógrafos no material.A metodologia é da crítica de processo e feita a partir da organização e mapeamento dos arquivos presente no material. O principal foco é a edição como recurso poético. Buscar contribuir tanto para as pesquisas de processos como para as discussões sobre novos rumos da fotografia contemporânea.

Palavras-chave: Arquivos fotográficos. Edição. Crítica de processos. Fotografia contemporânea.

Introdução: Documentário Contacts como Arquivos de processos

Este artigo é fruto de uma análise feita a partir da Critica de Processos desenvolvida por Cecilia de Almeida Salles (2008), no qual entende-se a produção do documentário *Contacts* (2015) como um arquivo de processo. Ou seja, olhar o material em busca de aspectos processuais que colaborem para a reflexão sobre o ato criador da fotografia e diante a diversidade de procedimentos e modos de pensar a fotografia. No Brasil o material foi lançado em 2015 pelo Instituto Moreira Salles, que consistem na apresentação de diversos fotógrafos que relatam seus processos criativos, com um panorama de criação em fotografia, com variedade de fotógrafos de tempos distintos e nacionalidades diferentes, pois a obra original foi produzida na França com a direção de Robert Delpire, Sarah Moon e Roger Ikhlef no período dos anos 90 e começo de 2000.

É uma coleção constituída por três volumes e em cada um deles é subdividido algumas temáticas, em uma curadoria onde se aproximam o número de 10 a 12 fotógrafos por título, os quais são: A grande tradição do Fotojornalismo, A renovação da Fotografia Contemporânea e A Fotografia Conceitual. É um documentário sobre processos de criação, onde fotógrafos relatam seus pensamentos sobre fotografia a partir de suas imagens.

1 É professor de fotografia e suas aplicações em diferentes meios de comunicação. Possui doutorado pela PUC-SP, com pesquisa em processos de criação na fotografia contemporânea, além de mestrado na mesma instituição. Tem pós-graduação em Fundamentos da Cultura e das Artes pela Unesp São Paulo e graduação em Desenho Industrial - Programação Visual pela Unesp Bauru.

O DVD é composto de pequenos vídeos com limite de 10 a 15 minutos de duração para cada participante demonstrar sua colaboração, entre tantos, são muitos que discursam sobre seus pensamentos fotográficos, mostram visualmente seu material ressaltando aspectos sobre o processo de criação, que para ele é interessante destacar. O fotógrafo não aparece, o que é anunciado são seus arquivos. Tal fato é interessante do ponto de vista da pesquisa processual, pois a grande importância desse material está na apresentação do registro, permitindo-nos a visualização da criação em processo.

Esses arquivos são de origens diferentes, são contatos com rasuras onde mostram escolhas de sequencias de imagens, testes de impressão que apresentam decisões de escolhas de testagens finais para exposição, diferentes suportes técnicos - tanto analógicos como digitais, são diversos projetos sendo apresentados e detalhados do ponto de vista processual, e que neste artigo sob o olhar da Crítica de Processo será entendida como um arquivo de criação.

Diante ao material: um olhar de crítica de processo

O interesse deste artigo não está na biografia ou na obra de um artista em si, nem mesmo em discutir a produção ou a organização do DVD. É olhar a publicação como um arquivo a ser interpretado, com potencial para extrair reflexões sobre o movimento criador em fotografia, como já mencionado, é considerar a multiplicidade de modos de entender e fazer fotografia. Já que no mesmo material estão presentes inúmeros fotógrafos que possuem grande importância no circuito fotográfico.

O que importa aqui é esse caráter do arquivo, com a oferta de posteriores relatos com potencial reflexivo que nos leva a entender os modos de compreensão da própria criação e suas experimentações. A análise foi desenvolvida a partir da busca por recorrências de procedimentos e ideias, observando e comparando os arquivos de criação dos distintos fotógrafos na busca de inseri-los em suas redes culturais.

Do ponto de vista da organização prévia do material, em outras palavras, da sistematização da curadoria do DVD, observa-se que para a comercialização do material uma divisão em três partes foi necessária: fotojornalismo, contemporâneo e conceitual; no qual chama a atenção, a necessidade de construir critérios devidamente separados. Sob o ponto de vista da crítica de processo, entende-se um material de conteúdo processual, e aqui o que nos interessa, e chama a atenção, é sua multiplicidade nos modos de pensar fotografia, a partir dos discursos apresentados pelos fotógrafos. É importante ressaltar que ao analisá-lo temos que ter um cuidado para com os conceitos apresentados pelos seus títulos o real posicionamento da reflexão diante deles.

Os termos como fotojornalismo, contemporâneo e conceitual, estão presentes tanto na história da arte como nas teorias da comunicação, dentre tantas áreas do conhecimento. Neste recorte da pesquisa, não há o propósito classificatório nem o de se ater a terminologia escolhida pelos editores, pois tenho interesse em aproximar-me do movimento criador pelos aspectos mais específicos da criação. Estão presentes ideias de sistematização, modos de operar o conhecimento através das funções que atuam como linguagem na sociedade.

O fotojornalismo, a priori, se localiza nas relações de documentação dos fatos e acontecimentos diante a realidade, e tem seu papel histórico e comunicacional. Já os termos conceitual e contemporâneo são mais abrangentes e abstratos, exigindo um detalhamento maior para defini-los. Ao tentarmos compreender o conceitual no campo da arte, poderemos entendê-lo como operações do pensamento contidos em um tempo específico dos anos 1960 e 1970. Onde a ideia se sobrepõe ao resultado visual.

Já o contemporâneo é um termo mais vasto ainda, pois pode ao mesmo tempo referir-se à produção dos últimos tempos, como também pode ser um modo de entender a arte dos recentes anos. Teoricamente será que o conceitual não seria contemporâneo de alguma maneira? Quem é contemporâneo de quem? Os procedimentos e experimentações contemporâneas operam em direção a uma diversidade de difícil classificação?

A partir desta dificuldade de organizar e sistematizar certos modos de entender a fotografia, o modo de olhar o material torna-se fundamental como crítica de processo, olhar as recorrências de um território de arquivos de criação atento ao movimento criador e aos princípios que direcionam sua produção a partir dos discursos presentes no material e os modos de cada artista destacar sua criação.

Destacam-se três pontos de interesse nesta ocasião, esses voltados à criação contida no material: Primeiro, é um material de processo e foi criado e produzido por fotógrafos. A iniciativa de serem eles os convidados a falarem de criação proporciona ao material um caráter reflexivo, em que os participantes apresentam seu trabalho a partir de seus discursos de processo, distante do calor da criação. O documentário tem um amplo e implícito potencial teórico, no qual o próprio artista é um pensador dele próprio e, mesmo em diálogo com outros no mesmo material, apresenta questões próprias e importantes para si. Segundo, são fotógrafos de reconhecimento e experiência em fotografia nos circuitos de arte pelo mundo. Podemos inclusive, não apenas lidar com as teorias latentes no DVD, como também estabelecer relação com diversas outras obras e publicações de sua autoria. O material apresenta um panorama múltiplo do circuito fotográfico. E em terceiro, na reunião (no conjunto) de todos os fotógrafos, a variação de procedimentos de criação e modos de entender fotografia nos coloca no campo da pluralidade e da diversidade, aspectos importantes para iniciar uma discussão sobre a criação na contemporaneidade.

A visão processual dessa relação com arquivos do documentário nos traz um ponto de vista que possibilita visualizar as questões que envolvem decisões da criação para a construção de um trabalho em fotografia. Também apresenta um panorama da complexidade em que a criação fotográfica está inserida, colocando o arquivo como impulsionador de possibilidades de interpretação do pensamento do autor, aquele que carrega pistas de uma rede, de um envolvimento. Isso nos traz a oportunidade de apresentar diálogos com teorias, o pensamento em movimento como metodologia.

Basicamente a estrutura do documentário abrange áudios com os comentários sobre fotografias, que nesta pesquisa será entendido como discursos de criação, ou seja arquivos de processo (Salles 2015). As filmagens das folhas de contatos aparecem através das sequências de cliques e testes de ampliações, o fotógrafo não aparece. Observa-se nestes contatos marcas de anotações ou mesmo rasuras, que denotam as marcas de decisões de percurso. Simultaneamente o áudio traz o discurso da criação e nos coloca em sintonia com as imagens. É um foto-filme, isto é, fotografias animadas com áudio, que ao serem apresentadas, exploram a linguagem do close do vídeo para ressaltar aspectos.

Na observação dos arquivos e na análise relacional das escolhas apresentadas, cada fotógrafo em seus discursos sobre a criação também fala de seus contextos culturais. Portanto, ao analisar o material voltada à reflexão do arquivo fotográfico em busca de uma rede como pensamento. Como fundamentação teórica para essa discussão, Salles (2006) entende a criação como um pensamento processual e relacional, no qual o artista se guia por suas buscas através da construção de um projeto pessoal, considerando que este está em um movimento vago e que pode ser falível; aberto ao acaso; propício à entrada de novas ideias. O pensamento se constrói e se fortalece ao longo do tempo, sobretudo em conexão com as redes culturais no qual o artista está inserido.

Essa visão sobre a criação nos possibilita entender a construção de uma obra a partir de sua complexidade. A autora considera o indivíduo e seu contexto de produção como elementos a serem observados pela trama de significados, essa construída ao longo do processo, no qual os modos e procedimentos de organização do pensamento vão se formando.

Aspectos acumulativos do ato fotográfico

Nos discursos de todos os fotógrafos, conclui-se que a relação do ato de coletar, armazenar, e os diálogos com a cultura, essa coleta é fruto de trocas entre sujeitos e o intercâmbio de ideias. Estas coletas, que são arquivos de processos e estão presentes em Contacts (2015), onde são apresentadas pelos fotógrafos expressam diferentes processos que para esses profissionais são importantes para o

desenvolvimento de seus trabalhos, ou seja, o acúmulo de arquivos revisitados posteriormente para reflexão do próprio percurso de trabalho. O que interessa pensar é o arquivo como índice do pensamento criador, inserido na cultura; e o modo como são divulgados, como cada vez mais favorecem as pesquisas acadêmicas voltadas aos processos.

A princípio é importante identificar nos projetos fotográficos aspectos da rede criadora, levantando arquivos que revelem o pensamento guiado pelo projeto pessoal. Salles (2006) comenta sobre esse projeto, afirma que ele é o norteador do processo, no qual o artista deixa registros do mundo que o envolve. Ou seja, é relevante verificar os aspectos que norteiam a reflexão sobre arquivos e suas funções em propostas específicas. Essa ideia se relaciona com a ética e a estética, que são seus valores e formas de se representar no mundo. Salles afirma:

> O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que o norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização do seu grande projeto poético. (SALLES, 2006, p. 46).

A autora ainda fala do tempo da criação, na qual o projeto está inserido. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação. O que vale nos estudos de processo é identificar os modos pelos quais o projeto foi se desenvolvendo, observando as pistas que o artista lhe dá. O que o crítico de processo tem em suas mãos são os registros do processo e que podem ser analisados, porém é sabido que muitos "arquivos internos" sem nenhum tipo de registro, segundo Salles, vêm à tona em tomadas de decisões.

A partir dessa questão da prática, o material tem um potencial para a crítica de processo, uma diversidade de pensamentos de processos e procedimentos de criação no qual traria a complexidade no qual a fotografia se encontra. Portanto, a noção de arquivo e seu deslocamento se tornam cruciais para compreender o jogo de significação, onde muitos fotógrafos o usam como recurso criativo na hora de materializar a construção de suas obras.

De maneira bem abrangente destaco que arquivos têm naturezas diversas e muitos profissionais (arquivistas) encarregados de organizar e construir sentido aos dados. Lidam com sistematização de informação e constroem lógicas para a sua organização, como por exemplo: os arquivos de um acervo que podem ser separados por temáticas ou pela natureza material como cartas, fotografias, desenhos, obras, documentos jurídicos, gravações, ou até mesmo construções lógicas por datas de produção ou por ano.

Enfim, toda e qualquer materialidade de registro que possa gerar uma localização, que possa ser acessado. Assim, para uma reflexão posterior, nota-se ser de responsabilidade de vários profissionais a classificação dos materiais, a sistematização e até mesmo os modos de acessá-los. Portanto, concluímos que lidar com arquivos é interagir com múltiplas linguagens.

Para ilustrar, tomamos como modelo alguns espaços como os museus, as bibliotecas, os bancos de dados de empresas e as instituições culturais. Profissionais atuam com uma grande quantidade de arquivos que passam por constantes reorganizações ao serem acessados. A ideia de acesso a um arquivo, muitas vezes, vem da relação com a materialidade, pode ser tanto analógica como digitais; porém também podemos contar com arquivos virtuais ou em outros modos de agrupamento, como as publicações.

Arquivamento em sequências: A folha de contato e diferentes usos

Do ponto de vista do processo, a questão da percepção nos chama a atenção. Neste caso e neste sentido, a análise dos arquivos requer critérios, muitos deles frutos de registros provenientes de gestos de tomadas sensórias e perceptivas, que passam a ser vistos depois do ato.

Isso nos leva a pensar a função da relação fotógrafo-mundo, entendendo o fotógrafo como um agente sensível e tecnológico, flagrando conceitos a partir da própria percepção. Este processo é muito comum, pois naquele momento do visor há uma série de decisões ali feitas diante a cena em que o fotógrafo se dispõe a coletar como imagem.

Claro que o processo todo não se limita no instante com a câmera, é sabido que muitas das decisões finais são feitas em pós-produção, seja ela num laboratório analógico ou mesmo em um computador. Mas vale ressaltar o ponto sensível no qual o fotógrafo é levado a coletar a imagem como armazenamento de ideias. Esses processos se tornam particulares conforme o projeto pessoal vai se desenvolvendo.

Essa visita ao que foi produzido demanda uma retomada do olhar diante aos arquivos e consequentemente uma reflexão sobre o que foi feito. Da perspectiva da criação vale discutir a percepção como criação, inclusive Salles no livro "Gesto Inacabado" (1996) comenta:

> A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se flagra a ação transformadora. O filtro em construção perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que gera significado. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado ao longo do processo. É a construção de mundos mágicos gerados de estímulos internos e externos recebidos por meios de lentes originais. (SALLES, 2006, p. 95).

Assim podemos entender que ao lidar com o coletado existe um olhar transformador. Como se vê, Salles (2010) ressalta a importância da percepção, essa carregada de intenções e em diálogos com a construção do projeto pessoal do criador. Conclui que a poeticidade não está apenas nos objetos observados, mas no processo de transfiguração deles, ou seja, no modo como é organizada a percepção. O arquivo pode ser transformado no decorrer das revisitações, ganhando novos rumos e associações.

Do ponto de vista semiótico o caminho tensivo da continuação do projeto, segundo Salles (2011), se dá pela excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo. Um estado de constante observação ao seu entorno e a tudo que possa alimentar a construção desse projeto.

Aproveitando a questão citada acima, para uma próxima abordagem tomo os diversos modos, técnicas, materialidades e procedimentos utilizados pelos fotógrafos e expressos no material Contacts (2015), no qual podemos observar os procedimentos utilizados pelos diferentes fotógrafos para lidar com tudo isso. O primeiro exemplo é a folha de contato como arquivo a ser analisado. Relembrando que as questões discutidas anteriormente, as apresentadas por Rouillé (2009): arquivamento, ordenação, fragmentação e unificação, também podem ser observadas nesses exemplos.

A folha de contato para o processo de criação fotográfico tem a função de primeira visualização das imagens coletadas pela experiência com a câmera. Ao lidar com diferentes sequências fotográficas materializadas em um arquivo, percebe-se que esse processo é particular, de cada indivíduo. O uso da folha de contato é um tradicional método de visualização das imagens nos processos analógicos com filmes fotográficos de 35 mm. Nota-se que nesse recurso a função e o entendimento desse procedimento são diferenciados para cada fotógrafo.

O profissional acabava acumulando uma sequência de imagens em cada rolo de filme, uma ampliação com todos os negativos expostos**.** Vale a discussão de como cada fotógrafo se apropria desses procedimentos fotográficos, tomamos como exemplo a relação de alguns com o procedimento da folha de contato; e seu uso a partir de sua relação com ela, comentado em Contacts (2015).

Willian Klein (1990) ao descrever sua concepção sobre o processo da folha de contato, fala: "Uma folha de contato. Um filme de 36 poses. Seis tiras de 6 fotos, tiradas uma depois da outra. Nós a lemos da esquerda para a direita, como um texto: é o diário de um fotógrafo. O que ele vê através da sua objetiva, suas dúvidas, seus erros, sua escolha." Nessa fala percebe-se uma relação com o procedimento de organização sistemática, sequenciada pela própria lógica que da produção do rolo de filme.

Já Marc Riboud (1994) comenta: “Uma folha de contatos é uma série de imagens sem sequência lógica. O olho lida com sensações, não com ideias. Uma folha de contato não é um filme contando uma história, mas uma jornada em busca de um olhar atento.” Nesse exemplo o fotógrafo busca diante a folha de contato sem linearidade de forma mais aleatória analisar sua produção em busca de erros e acertos.

E ainda sobre a folha de contato, Leonard Freed (1990) diz: “Folhas de contato são, na sua maioria, desperdício de dinheiro. Os espertos sabem disso e fotografam geralmente em cores. 99% das imagens em uma folha de contato são erros que se comete ao fotografar. Como são um desperdício de dinheiro, eu as adoro”.

Ao pensar esse procedimento de visualização do todo produzido, que coloca o fotógrafo diante de muitas imagens coletadas, seus critérios de escolhas nos demonstram vários aspectos da criação como debate. Lembrando um que é especial para a fotografia: a questão da percepção. Nesses exemplos, nos mostram a particularidade da relação com o procedimento e com a própria noção da função do arquivo. Esse que para o fotógrafo é organizado e conceituado por ele mesmo e que se contradiz sob a função do material para si, seu posicionamento sobre como organizar suas idiossincrasias. Porém, é importante ressaltar e entender que diante ao acúmulo que a própria natureza da fotografia nos traz, torna-se necessário organizar-se.

Do ponto de vista da criação podemos considerar que nesse caso o arquivo tem a tendência de se tornar a matéria-prima para edição final, proporcional aos rumos dados às imagens, com objetivos de circulação e divulgação dos trabalhos. Que pode ser apresentado como uma obra, no formato de livro ou exposição.

Os exemplos das folhas de contatos nos levam a pensar na natureza acumuladora da fotografia, e que faz do processo de criação fotográfico um exercício de constantes revisitações e edições, a partir desses acúmulos de imagens, produzida ou não pelo autor. Portanto, os procedimentos de lidar com volumes de arquivos a serem selecionados e rearranjados podem ser entendidos como um importante ato de criação na construção de obras.

Diante dos diversos arquivos, o fotógrafo se vê em um momento de decisão, a hora de escolher as fotos importantes para seu projeto. Esses critérios respondem às diretrizes e aos seus princípios direcionadores que estão em acordo com seu projeto fotográfico e em coerência com seu próprio percurso e busca visual. Tomo como fundamental para a continuação do pensamento criador em fotografia o conceito de projeto poético, já citado na introdução.

Isso nos apresenta que existe uma tendência do movimento criador em fotografia na relação captação de imagens/ou coletas para a organização do pensamento que se localiza em seu projeto durante sua feitura. Ou seja, fazendo o fotógrafo se percebe em projeto, é na coleta de suas imagens e na análise e na reflexão desse material que o fotógrafo compreende seu próprio percurso.

Para complementar, segue outro exemplo, um trabalho de Martin Parr (2002) que ele chama “Thinks of England”, onde ele mostra uma sequência de imagens na qual graficamente ele marca um x em caneta azul, em suas imagens escolhidas. Pode-se observar a busca pela cor na composição visual de cada fotografia, é uma busca por expressar um sentimento de confusão e ambiguidade em relação à Inglaterra através das imagens sequenciais da documentação de uma festa.

Nota-se neste contato que há uma busca por compor com os elementos de cor, ali o rosa associado aos seus assuntos. Assim, o contato mostra uma busca de contradições entre os elementos presentes na cena e uma variação compositiva da cena em busca de diferentes ângulos e enquadramentos. Suas escolhas naquele momento referência ao que mais lhe destacava seu conceito do projeto.

Ainda sobre arquivos e reflexão de processos, passamos a discutir a diversidade de materialidades em que são apresentados os arquivos dos fotógrafos de Contacts (2015). Nan Goldin (1999) expõe seus arquivos em outro suporte material, diferente da folha de contato, mostra uma sequência de

filmes de slides com cenas de autorretrato, fazendo uma reflexão do seu trabalho onde seus arquivos, neste caso, estão com função reflexiva de percurso.

O contexto da reflexão trazido pela fotógrafa tem relação com sua permanência em uma clínica de recuperação para dependentes de drogas. É interessante observar que ao comentar esses slides, há um processo de distância da experiência e memória do acontecido, fala com surpresa das descobertas daquela época, com a prática do filme colorido que até então usava em cenas noturnas, a fotógrafa fala: " E eu não sabia, na época, que a luz afetava o filme colorido. Sinceramente não sabia disso. Então meu trabalho passou a tratar da luz, metaforicamente e literalmente sobre ir às trevas para a luz." (GOLDIN, 1999). Em especial para Nan Goldin, revisitar arquivos é reviver sua própria história, portanto nesse caso, a percepção.

De modo geral, podemos concluir que os diferentes suportes geram novas organizações e isso ocorre de acordo com o contexto de cada fotógrafo. De qualquer maneira estas etapas elaborativas do pensamento estão inseridas no arquivo que é visto como índice do processo de criação. Notamos nas imagens acima a diversidade de suportes apresentados para o material e como é intimamente ligada à escolha do fotógrafo.

Portanto, por esses exemplos percebe-se a diversidade de suportes fotográficos dos quais os fotógrafos escolhem para visualizar seu projeto fotográfico, com diferentes estratégias de seleção e análise. Ora em formato sequencial no contato clássico com uma folha contendo diversas imagens; ora em um conjunto de slides coloridos que são arquivados e numerados por serem peças únicas e separadas; ora por polaroids que também são fotos genuínas, separadas para testes de impressões, frutos da materialização das imagens da era digital. A escolha do suporte varia de acordo com as necessidades estéticas de cada fotógrafo. Porém, devemos considerar o acesso tecnológico que o fotógrafo possui, sua escolha se faz pelo mais acessível a ele, com fácil documentação daquilo que coleta para seu projeto. A materialidade também lhe serve como discussão.

A escolha do suporte e da materialidade da construção do trabalho, apesar de influenciar os modos de organizar o material, podem passar por momentos similares ao processo de criação visto sob o ponto de vista geral da criação fotográfica (acúmulo). Todos lidam com quantidades, contudo existe a necessidade de sistematizá-las, reorganizá-las e dar sentido.

Cabe aqui discutir alguns dos vetores que tendem a entender a fotografia do ponto de vista técnico. Devida sua procedência tecnológica, os materiais de produção fotográfica dependem da demanda da indústria. O acesso a esses materiais são proporcionais às demandas dos circuitos culturais, como exemplo nos EUA e na Europa, onde os meios analógicos de produção ainda são produzidos e comercializados mesmo com a chegada da fotografia digital, que hoje ocupa maior espaço de acessibilidade ao fotógrafo; diferente do Brasil, onde os meios analógicos praticamente desapareceram. Portanto, em alguns espaços culturais ainda se assiste o convívio dos meios e a escolha da materialidade, muitas vezes por gosto estético ou mesmo por uma tradição pessoal nos modos de fazer sua obra.

Por outro lado a fotografia passa constantemente por mudanças estruturais e certos modos de produção são substituídos por outros. Em cada época e em cada geração de fotógrafos, estes acabam optando pelos meios mais acessíveis à produção. Mas vale frizar que ainda há conservação dos antigos modos de fazer, os quais são assimilados e transformados em conjunto com os novos meios, ganhando originais formas de se construir.

Tomo como exemplo a sobrevivência da folha de contato adaptada em *software* de edição nos processos digitais, como por exemplo o programas de computador chamado Lightroom e o Bridge, que são programas semelhantes à folha de contato cuja função é organizar as imagens e editá-las. De qualquer maneira muda-se o meio, mas a relação com o acúmulo continua, e pensando nas proporções do universo digital a relação do arquivo expande do ponto de vista dos modos de lidar com essas quantidades, novos procedimentos surgem e avançam.

Considerações finais

Se compararmos Contacts (2015) com outras produções audiovisuais sobre fotografia, em especial nesse material, contém fotógrafos pensando sua criação diante dos seus contatos. Ou seja, eles mostram e comentam seus arquivos de criação, o que os diferem de outras participações em que geralmente se apresentam em formato de uma entrevista filmada (por exemplo). Nota-se que a interferência narrativa da direção é mínima e busca respeitar a proposta do fotógrafo convidado, assim o que se assiste são narrativas de processos, construídas pelo próprio fotógrafo ao apresentar sua obra.

No campo da pesquisa científica e no caso do pesquisador de processos, pode acontecer dele examinar arquivos previamente organizados, que são frutos de um armazenamento e uma sistematização de outros profissionais (arquivistas) ou mesmo organização dos próprios criadores dos processos estudados. Aqui lidamos com um aspecto do arquivo como pesquisa e reflexão a partir de uma publicação pensada para o precesso como conteúdo comunicacional.

Assim podemos concluir que o fotógrafo ganha o papel de pesquisador e construtor de arquivos para seu trabalho. Ao pensar o processo criador de um fotógrafo, em um primeiro momento associamos sua ação ao seu equipamento técnico que armazena sequências de arquivos produzidos pela câmera e em seguida outras linguagens presentes no processo, o que pode ser observada nos discursos do material.

Portanto a multiplicidade de modos de organizar o pensamento; uma infinidade de materialidades e de procedimentos diante a questão da criação, assim nos coloca em um campo da diversidade.

Hoje a aglomeração de dados e a relação com esse acúmulo gera muita preocupação, por isso nessa discussão torna-se prioridade apresentar a construção de procedimentos para lidar com todo esse processo: editar, descartar, conservar e assim consequentemente ressignificar essas informações, para que possam ter um sentido comunicacional em algum contexto. Quando se trata de acumulação de dados e arquivos, podemos entender esse movimento como um ato comunicativo ao qual é preciso dar sentido e organização.

Referências

ABREU, Leandro Pimentel. **O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções.** Tese em Pós-Graduação em Escola de Comunicação. Universidade federal do Rio de Janeiro, 2011.

BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de janeiro: Vozes, 1972.

_____. **Câmera Clara.** São Paulo: Editora 70, 2010.

BENJAMIM, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAUQUELIN, Anna. **Arte Contemporânea. Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller, 2ª ed. Campinas: Ed. Papirus, 1998.

ESEINSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de janeiro: Zahar, 2002.

FABRIS, Annatereza. **Os Desafios do Olhar. Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Artísticas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

FERNANDES, Rubens J. **A fotografia Expandida**. Tese em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O Universo das Imagens Técnicas. Elogio da Superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Ilusão Especular. Uma Introdução à Fotografia**. São Paulo: Brasilience, 1984.

MORIN, Edgar. **O Método, vol.4: as ideias.** Publicação Europa-América, 1992.

_____. **A inteligência da Complexidade.** São Paulo: Peirópolis, 2000.

MUSA, João Luiz & PEREIRA, Raul Garcez. **Interpretação da Luz.** São Paulo: Olhar Impresso (1ª Edição), 1994.

SALLES, Cecília A. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010

_____. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Gesto Inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Anablume, 1998.

SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2005.

ROULLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

UM ESCRITO SELVAGEM PARA A TEORIA CRÍTICA DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE CECILIA ALMEIDA SALLES: aproximações entre a semiose de Peirce e a individuação de Simondon

Wagner Miranda Dias – PUC-SP[1]

GT-9: Traços Processuais

Resumo: O artigo observa a teoria crítica de processos de criação de Cecilia Almeida Salles, elaborada a partir de proposições da semiótica peirciana, investigando como características de análise e desenvolvimento do seu pensamento encontram ressonâncias nas teorias sobre o processo de individuação do filósofo Gilbert Simondon expressas em seu texto seminal "A Gênese do Indivíduo". A teoria de Salles analisa os processos criativos através dos traços deixados (documentos de processo) pelas suas práticas e tem ampliado seu escopo a partir de pesquisas multidisciplinares fomentadas no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, da PUC-SP. Aqui, textos dos autores foram observados considerando imbricações teóricas entre eles, utilizando-se a mediação de estudos de L. Santaella, V. Colapietro e V. Flusser, entre outros.

Palavras-chave: Teoria crítica de processos de criação, Individuação, Cecilia Almeida Salles, Gilbert Simondon, Processos de criação

1 Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em História da Arte: Teoria e Crítica. Graduado em Artes Visuais e em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes. É Investigador Colaborador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC - UAlg) e Professor Convidado do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, pelo Protocolo de Colaboração Científica Internacional com o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP, do qual é membro. E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

Introdução

Ao iniciar essa reflexão, é importante pontuar que sou pesquisador, há alguns anos, do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação ligado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP). O Grupo é multidisciplinar - formado por pesquisadores que investigam processos de criação em diversas áreas - e dialoga com o campo da semiótica, se ancorando na Teoria Crítica de Processos de Criação, criada por sua orientadora, Cecília Almeida Salles. O Grupo investiga uma teoria crítica de processos de criação que está em expansão contínua, é flexível e considera a relação indivíduo/comunidade como lócus da criatividade ao deslocá-la do sujeito para as relações em que se encontra imerso. Essas interações são parte inerente da generalidade dos processos criativos e acontecem, inclusive, entre o pesquisador e o objeto.

As contaminações entre o pesquisador e os caminhos do objeto são definidoras de buscas atuais do Grupo. É relevante apontar que essas interações são constituídas a partir das práticas de criação observadas, que se fundam na instabilidade. Instabilidade aqui entendida como natureza primordial de qualquer processo de criação e que atua tanto na produção do artista pesquisado quanto na relação que o pesquisador estabelece ao criar a sua pesquisa. Sobre determinadas características que apontam as interações em ambiente de não estabilidade da pesquisa contemporânea, Flusser esclarece, já em 1991, quando publicou *Gesten – Versuch einer Phänomenologie (Düsseldorf/Bensheim)*:

> A mutação no gesto da pesquisa é recente e ainda não prevaleceu em toda parte. Mas já é possível observar-lhe a estrutura nascente. O pesquisador se assume em circunstância composta de problemas vitais que se precipitam sobre ele, e em direção dos quais ele próprio se projeta (essas duas afirmativas são idênticas, já que precipitar-se e projetar-se significam a mesma dinâmica do "estar-no-mundo"). Os problemas são tanto mais vitais, "interessantes", quanto mais são próximos, e a proximidade é, pois, a medida do interesse, isto é: do mundo no qual o pesquisador se encontra. Assim a "proxêmica", a proximidade enquanto medida, forma mathesispesquisa. Isto implica em reformulação do conceito da "teoria". Ela deixa de ser conjunto coerente de hipóteses (e contemplação de formas, que é o significado grego da teoria), para passar a ser estratégia de vida. (FLUSSER, 2014, p. 54)

É importante ressaltar, que as metodologias do grupo, apoiam-se em "documentos de processo" que abarcam os rastros deixados e ainda em construção que se referem a determinado movimento criativo. A documentação, nesse sentido, é considerada como índice do pensamento em processo. Os processos de criação não se dão de forma linear, mas em redes descentralizadas e interativas. Essas interações deixam marcas nos documentos, nos arquivos que revelam as materialidades dessas interações; e, como todo processo de criação prevê escolhas que levarão a certos caminhos, do mesmo modo o pesquisador faz escolhas que colocam o gesto criativo em sentido de recorte útil ao olhar sobre determinado processo.

Nesse ponto, talvez seja interessante esclarecer por que denominei essas reflexões de "um escrito selvagem". Acontece que foi inspirado pela própria Salles que certa vez me disse que denominava, desse modo, as suas reflexões sobre os processos de criação que colocava impulsivamente e de modo um tanto desorganizadas (selvagens) no papel. Esse modo de fazer "selvagem" chamou a minha atenção, pois ela estava falando de seu próprio processo de criação e, ao mesmo tempo, de um "modo de fazer" comum a muitos artistas e criadores. Segundo a autora (2011, p.41) "muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo."

Tomar conhecimento desses aspectos da elaboração do trabalho de Salles me pareceu extremamente precioso para o entendimento da sua trajetória criativa e, obviamente, do desenvolvimento do próprio grupo durante todos esses anos. Desse modo, tomo emprestada a denominação de Salles, pois ela atende à natureza – tanto de gênese quanto de desenvolvimento - das reflexões sobre Simondon

(todas elaboradas a partir de seu texto seminal "A gênese do indivíduo") que apresento nesse escrito e que tentam aproximar alguns aspectos das proposições do filósofo à teoria da pesquisadora. São ideias que surgem, a princípio, em 2018, de um modo desorganizado, caótico, quase epifânico e que vão se reorganizando, lapidando e tomando a forma que ora apresento em 2023. O que, de modo algum, significa que estão prontas. Ao contrário, espero que ainda mantenham sua natureza selvagem.

Salles, Peirce e Simondon

A relação que o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação estabelece com a multiplicidade de olhares que abrange, tem favorecido reflexões intersemióticas sobre os objetos de análise. A Teoria Crítica de Processos de Criação é elaborada em torno da semiótica de Charles Sanders Peirce e na observação das práticas de criação. Desse modo, os processos de investigação do grupo desenvolvem metodologias fenomenológicas em que o objeto oferece ao pesquisador caminhos, questões e respostas, mas sempre numa perspectiva de processo, de fluxo, de movimento. Sobre a fenomenologia de Pierce, Santaella afirma que:

> Entendendo-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna ou visceral (uma dor no estômago, uma lembrança ou reminiscência, uma expectativa ou desejo), quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência, a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano (SANTAELLA, 1983, p. 7).

Sob essa perspectiva, ao observar o processo de desenvolvimento do sujeito, percebemos que suas experiências conscientes, inconscientes, físicas, sensíveis, perceptivas etc. avançam em contínuo fluxo, se ampliam e adquirem cada vez mais interações e heterogeneidade. Desse modo, entendemos que quanto mais se estuda determinado trajeto de criação, mais o olhar sobre o processo se amplifica e afirma a importância de uma análise que abranja a complexidade do caminho de criação percorrido ao longo do tempo. No decorrer dos nosso estudos e investigações percebemos, orientados pela teoria de Salles, que, junto às questões que singularizam os processos de criação, existem aspectos gerais que podem ser portas de entrada para a análise de todos os processos que envolvem a criação. Como pesquisadores, ao tentarmos captar essas interações singulares e gerais, temos que ficar atentos ao que o processo "diz" e, também, pensar sobre como essas questões são colocadas em trânsito no contemporâneo.

A semiótica Peirciana é anticartesiana, pois não parte da dualidade sujeito – objeto. Segundo Santaella (2001, p. 32)) "Peirce "foi o enunciador da tese anticartesiana de que todo pensamento se dá em signos, na continuidade dos signos, do diagrama das ciências; das categorias; do pragmatismo". Pierce ultrapassa essa dicotomia com a proposta das três idades. Na primeiridade o quase signo – o qualisigno – quase representação é o momento em que a representação ainda não se estabilizou. Portanto, a quase representação se sustente muito tempo e, por esse motivo, o quase signo está sempre invadindo o signo. A segundidade é a percepção dos acontecimentos externos, da realidade objetiva, com a qual estamos interagindo reiteradamente. Nessa fase, se dá um entendimento mais complexo dos significados. **A terceiridade é** a representação. Diz respeito à percepção de regras, leis, que regem os fenômenos, permitindo generalizar sua compreensão. A primeiridade, a segundidade e a terceiridade se dão simultaneamente.

Refletindo acerca da pesquisa de Salles, ancorado nas proposições peircianas sobre os processos de semiose, entendo que o modo como se dão a análise e construção de pensamento sobre os processos de criação para a pesquisadora, podem vir a encontrar ressonâncias nas teorias sobre os processos de individuação do filósofo francês Gilbert Simondon.

Simondon (1924-1989) foi um filósofo e biofísico. Sua obra foi analisada e influenciou pensadores como Orlandi, Latour, Deleuze. Simondon é um teórico dos processos de individuação que

aponta como, ao longo da tradição da filosofia e das ciências ocidentais, jamais se pensou o processo de individuação - a história de como algo se torna algo - e sempre se tomou o indivíduo como já dado.

> Existem duas vias segundo as quais a realidade do ser como indivíduo pode ser abordada: uma via substancialista, considerando o ser como consistindo em sua unidade, dado a si mesmo, fundado sobre si mesmo, inengendrado, resistindo àquilo que não é ele mesmo; uma via hilemórfica considerando o indivíduo como engendrado pelo encontro de uma forma e de uma matéria. O monismo autocentrado do pensamento substancialista se opõe à bipolaridade do esquema hilemórfico. Mas há algo de comum nessas duas maneiras de abordar a realidade do indivíduo: ambas supõem que existe um princípio de individuação anterior à própria individuação, suscetível de explicá-la, de produzi-la, de conduzi-la. (SIMONDON, 2003, p.98)

Simondon nega as proposições hilemórficas[2]que pregam que o indivíduo é o resultado engendrado pelo par matéria/forma e também nega as proposições monistas[3], de vias substancialistas que pressupõe que o ser corresponde a uma unidade atômica, dado por si próprio, constituído de um núcleo de permanência estável, que resiste e subsiste por si só. Para Simondon, não existem indivíduos, existem processos de individuação. A esse respeito ele explica que:

> Desejaríamos mostrar que é necessário operar uma reversão na investigação do princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades em seus caracteres. Então, o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser que supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual. (SIMONDON, 2003, p.100-101)

Para entendermos melhor o significado do que o autor chama de pré-individual temos que, antes de tudo, tecer uma crítica a expressão “pré-individual”. Ela não é muito adequada porque o prefixo empregado não tem o significado de “antes”, como usualmente teria. Mas, sim, carrega uma noção processual no sentido de tempo não necessariamente cronológico. Para Simondon (2003, p. 105), “O indivíduo vivo é sistema de individuação, sistema individuante e sistema individuando-se; a ressonância interna e a tradução da relação consigo próprio em informação estão neste sistema vivo”. É necessário compreender que, para o filósofo, não existe algo que precede o indivíduo e as funções do ser pré-individual estão sempre em questão e atuam o tempo inteiro, processo que ele nomeia de “transdução”:

> A concepção de ser sobre o qual repousa este estudo é a seguinte: o ser não possui uma unidade de identidade, que é a do estudo estável em que nenhuma transformação é possível, o ser possui unidade transdutora, isto é, ele pode defasar-se em relação a si próprio, ultrapassar a si próprio de um lado e de outro de seu centro. (SIMONDON, 2003. p. 110)

Segundo Simondon, não existe um indivíduo acabado e pronto, existe processo de individuação. O defasamento de si se dá continuamente e isso é o que define o sujeito. Assim, o sujeito não se define por ele mesmo, estando sempre na relação. O foco está na processualidade e no processo mesmo de individuação. Para o filósofo, o processo de individuação é uma sucessão de emergências de singularidades. Para Peirce, de acordo com Colapietro (2014, p.13), o sujeito é uma forma de semiose, um ser histórico e encarnado, que atua em processos gerados e geradores no tempo. A pesquisa dos processos de criação por Salles, sob essa perspectiva, cria pontos de convergência interessantes com as proposições de Simondon:

> O convívio com inúmeros documentos de processos me levou a observar a continuidade da criação materializada nas referências a incansáveis alterações das obras, por exemplo, que,

2 (Em grego “hylé” é matéria e “morfé” é forma).Teoria Aristotélica sobre as relações entre a forma e matéria.

3 O monismo, advoga que tudo o que é diverso e múltiplo é, no fundo, apenas um aspecto de uma mesma realidade. Uma teoria monista pode ser também do tipo materialista, quando, por exemplo, ela afirma que tudo o que há é modificação da matéria.

> sob a perspectiva semiótica, gerou a discussão sobre o inacabamento do processo, incorporado ao título do livro. A constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligado à conceituação da criação como processo sígnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária, - como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como única forma possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (SALLES. 2011. p. 165)

Parece razoável entender que os processos de criação fazem parte do espectro dos fenômenos que agem em direção aos processos de individuação. Ou, sendo um pouco mais "selvagem", me pergunto se os processos de criação e de individuação não seriam um só. Há uma passagem de um dos livros de Salles que chama a minha atenção, no sentido em que cria outras possibilidades de diálogos com as teorias de Simondon. A pesquisadora analisa as reflexões de Colapietro sobre algumas questões da semiose do sujeito em Pierce:

> Colapietro (2003), ao discutir a criatividade, fala de impossibilidade de identificar o seu locus com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, o locus da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Ele enfatiza que é imperativo, portanto, falar em loci da criatividade, aqueles onde as práticas interagem. Na mudança do enfoque do self em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o locus da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2003) significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. (SALLES, 2006, p. 151)

Então, se o lócus da criatividade não está no sujeito e se dá de modo descentralizado e relacional, no lugar onde as "práticas interagem" e, portanto, estão todas conectadas, não faz sentido pensar os processos de individuação e de criação como se fossem conjuntos separados de coisas. Observemos a proposição de Simondon que reforça essa convergência:

> Para pensar a individuação é necessário considerar o ser, não como substância, matéria ou forma, mas como sistema tenso, supersaturado, acima do nível da unidade; não consistindo unicamente em si mesmo e não podendo ser pensado, adequadamente, mediante o princípio do terceiro excluído[4]; o ser concreto ou ser completo, isto é, o ser pré-individual, é um ser que é mais que uma unidade. (SIMONDON, 2003, p. 102)

Para Simondon, a concepção do ser não se encontra na unidade identitária, mas no processo de transdução, pois nunca existe um único sujeito, sempre há um defasamento de si e isso é o que nos define. Constatamos que noção processual está presente o tempo todo no processo de individuação, como percebido por Simondon. Assim como os processos de individuação, para o filósofo, não estão aqui ou lá, mas nas conexões das coisas, e os processos de criação também se encontram nessas relações. Salles toca nesse aspecto, quando discute sobre a importância de entendermos as relações entre o descentramento do sujeito e as noções de autoria para a pesquisa sobre processos de criação:

> Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de

4 Nota do autor: Segundo Velasco (2020, p. 93) "[...] princípio do terceiro excluído afirma que se uma proposição é verdadeira, a sua negação é necessariamente falsa e, se uma proposição é falsa, a sua negação é necessariamente verdadeira. Destarte, exclui-se uma terceira possibilidade."

> haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se constituindo ao longo do processo de criação. (SALLES, 2006, p. 152).

Essa constituição da autoria que se dá em rede e se estabelece ao longo do processo, dialoga com as proposições de Simondon sobre metaestabilidade. Para Simondon, o indivíduo não é pré-determinado, se constitui *em processo* e se encontra em constante instabilidade, pois sua relação com o mundo se dá em fluxo e isso garante singularidade para o ser. Segundo Simondon:

> A individuação não pôde ser pensada e descrita de maneira adequada porque uma única forma de equilíbrio era conhecida, o equilíbrio estável; o equilíbrio metaestável não era conhecido; o ser era implicitamente suposto em estado de equilíbrio estável; ora, o equilíbrio estável exclui o devir, pois corresponde ao mais baixo nível possível de energia potencial; […] Os antigos só conheciam a instabilidade e estabilidade, o movimento e o repouso, não conheciam clara e objetivamente a metaestabilidade. Para definir a metaestabilidade é necessário fazer intervir a noção de energia potencial de um sistema, a noção de ordem e a de aumento de entropia; assim, é possível definir esse estado metaestável do ser, muito diferente do equilíbrio estável e do repouso, que os antigos não podiam fazer intervir na investigação do princípio de individuação, porque, para eles nenhum paradigma físico preciso podia esclarecer o seu emprego. (SIMONDON, 2003, p. 102-103)

A metaestabilidade é um limite entre o instável e o estável. Ela é preservada pelo indivíduo e levada com ele, de modo que o indivíduo constituído carrega em si determinadas características de realidade pré-individual. Essa característica pré-individual, que se mantém ligada ao indivíduo, é origem de condições metaestáveis futuras, que podem gerar novas individuações, num fluxo constante e dinâmico. Nesse ponto, imagino se podemos associar os conceitos de metaestabilidade propostos pelo autor com algumas proposições bastante pontuais acerca dos processos de semiose peirciana. Salles ao pensar as teorias da Pierce em relação à sua pesquisa, especificamente sobre questões ligadas a continuidade dos processos de criação, afirma que:

> Continuidade significa também a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói o ideal um começo e de um fim absolutos. Estamos sempre no meio da cadeia semiótica, é sempre possível identificar um ponto no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto de partida e todo estado de parada na cadeia é, também, um novo ponto de partida. É a noção de semiose como cadeia infinita de signos, na qual a relação do signo com o objeto recai numa regressão infinita de signos e a relação do signo com o interpretante entra numa progressão infinita de signos. (SALLES, 2011, p 171)

Desse modo, se tudo é processual, as coisas são constituídas por tudo e todas as coisas são materialidades. Porém, lembremos que a materialidade não está circunscrita somente à nossa pele. A materialidade é, também, constituída pelos processos cognitivos, pensamentos, subjetividades etc. Por isso, a materialidade é sempre processual, pois somos compostos em permanente mudança, no limite entre o que foi, o que é e o que será. O processo, tanto quanto o sujeito, são constituídos pelas relações oscilantes que o seu equilíbrio/desiquilíbrio estabelecem com o mundo, com a constituição das suas redes relacionais, com as proposições coletivas, e é a partir dessas múltiplas e complexas relações que se articula a ideia do outro. Tudo está em constituição, nada está constituído. Colapietro, ao investigar as implicações do *self* na semiótica de Pierce, relata que:

> Para Pierce, o self é um signo. A forma como ele elabora as implicações desta visão sugere uma estrutura ampla para o entendimento da subjetividade humana. […] Além disso, Peirce insiste em que uma pessoa não é completa enquanto ele ou ela for individual: a pessoa é essencialmente um possível membro de sociedade (5.402 n2). Não apenas o sujeito é um possível membro de comunidade; a pessoa como sujeito tem a própria forma de comunidade (5.421). (COLAPIETRO, 2014, p. 84)

A partir dessas reflexões do autor sobre Peirce, aferimos que o processo de subjetivação na semiótica peirciana não é individual. Se todo processo de subjetivação está inserido no coletivo, na comunidade, no mundo, assim se dão, também, os processos de criação. Desse modo, o processo de subjetivação é processo de criação e vice-versa. Estamos sempre em relação *com* o outro e em relação *ao* outro. No entanto, existem as marcas da subjetividade e, por isso, cada olhar pode ser trabalhado a partir de possibilidades distintas de análise. Para Simondon, existem forças que compõem o ser pré-individual, consistindo o processo de individuação em singularidades que se manifesta enquanto sistema, no interior da qual estas forças entram em relação de tensão (Cabral, 2016) e não se apoiam sobre a unidade da identidade, mas sobre a unidade transdutora:

> No domínio físico, a ressonância interna caracteriza o limite do indivíduo individuando-se, no domínio vivo, ela devém o critério de todo indivíduo enquanto indivíduo; ela existe no sistema do indivíduo e não apenas no que o indivíduo forma com o seu meio; a estrutura interna do organismo já não resulta (como a do cristal) unicamente da atividade que se efetua e da modulação que se opera no limite entre o domínio de interioridade e o domínio de exterioridade; o indivíduo físico, perpetuamente descentrado, periférico em relação a si próprio, ativo no limite de seu domínio, não tem verdadeira interioridade, porque a individuação se realiza dentro; no indivíduo vivo o interior também é constituinte, enquanto no indivíduo físico só o limite é constituinte, e o que é topologicamente interior é geneticamente anterior. O indivíduo vivo é contemporâneo de si próprio em todos os seus elementos, o que não o é o indivíduo físico, o qual contém passado radicalmente passado, mesmo quando ainda está crescendo. O vivo, em seu próprio interior, é um núcleo de comunicação informativa; ele é sistema em um sistema, comportando em si mesmo mediação entre duas ordens de grandeza. (SIMONDON, 2003, p. 105)

A definição da singularidade não está na substância, ela é relacional. No dentro, no chamado psiquismo, estão acontecendo mil coisas. Para Simondon, a individuação se dá em fluxo do fora com o dentro. Nos ambientes internos acontecem muitas formas de individuação que são os modos em que o organismo media o acontecimento. Há sempre uma mediação em fluxo. O dentro e o fora estão sempre interagindo no fluxo, porém as conexões são singulares.

Os processos de criação, como vistos por Salles, se ligam aos processos de individuação simondoniana se entendermos que os processos de individuação também se dão em processualidade e nas relações. Segundo Simondon (2003, p. 105), "O indivíduo vivo é sistema de individuação, sistema individuante e sistema individuando-se; a ressonância interna e a tradução da relação consigo próprio em informação estão neste sistema do vivo". O sujeito está sempre se constituindo na relação com o mundo, tanto para Simondon, quanto para a teoria crítica de processos de criação. São movimentos que se dão em contaminação, em atravessamentos entre o interno e o externo.

> No contexto da complexidade, compreendemos os modos como o ambiente, no qual os processos de criações são desenvolvidos, é processado pelos artistas e alimentam suas obras. A criação sob esta perspectiva, pode ser vista como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve. (SALLES, 2017, p. 41)

Salles aponta o movimento e a interação do artista com o mundo como um "processo de transformação". E não há nenhuma possibilidade de transformação sem contaminação. Naturalmente, a complexidade que se apresenta no contemporâneo justifica as características multidisciplinares e de ampla abrangência que encontramos no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Ela se relaciona, também, com a possibilidade de criação de diferentes e/ou novas metodologias, teorias e terminologias - elementos que são acessadas no sentido de auxiliar a produção e trocas na pesquisa, na construção de pensamento.

No entanto, esses aspectos também suscitam questões sobre as relações entre procedimentos metodológicos relacionados e diferentes recursos pedagógicos que reverberam no próprio Grupo.

Considerações finais

A teoria crítica de processos de criação, assim como o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, está em constante movimento de ampliação de suas redes, em movimento de *individuação*, adquirindo cada vez mais complexidade – em plena autocriação! Por isso, no Grupo, há a possibilidade de evocar Simondon ou qualquer outro pensador ou teórico que suscite interesse de um pesquisador para tentar estabelecer conexões, conversas – contaminações - com a teoria que ali está se constituindo.

Portanto, fica claro que que ao olhar para os processos de criação, ao nos abrirmos para pensar as práticas, nos aproximamos de inúmeros modos de pensar sobre os processos cognitivos, de memória e de imaginação, mas diante do ponto de vista de uma experiência em comum – a experiência humana em perspectiva com as relações com o mundo e o outro, que constitui e alimenta seu processo de individuação. Desse modo, ao refletirmos sobre os processos de individuação e os de criação, entendemos que não se trata de explicar por que pode-se agir ou pensar de uma determinada forma, mas pensar no modo como as ações vão se relacionando.

Ao tentar uma aproximação entre essas proposições, pretendi mais elaborar questões do que respondê-las. A complexidade das associações e possibilidades que surgem no trânsito entre as proposições peircianas acerca da subjetivação do sujeito postas por Colapietro, a teoria crítica de processos de criação de Salles e os estudos sobre processos de individuação de Simondon apontam que esse texto é só o começo de futuras reflexões. Que, espero, continuem selvagens.

Referências

CABRAL, Caio César. **A teoria da individuação de Gilbert Simondon: Os modos físicos e biológicos de individuação.** Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

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

FLUSSER, Vilém. **O gesto**. São Paulo: Annablume, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011.

_____, Cecília Almeida. **Redes da criação construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos.** São Paulo: Estação das Letras, 2017.

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

_____, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIMONDON, Gilbert. **A gênese do indivíduo**. Tradução Ivana Medeiros. In Cadernos da Subjetividade/ Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – vol. I, Nº 1 (1993) – São Paulo, 2003.

VELASCO, Patrícia Del Nero. Identidade, terceiro excluído e não contradição: notas sobre alguns pressupostos filosóficos do ensino de lógica. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/nesef/article/view/75236/41177 . Acesso em 15 de set. de 2023. REVISTA DO NESEFV. 9 – N. 1 – JAN./ JUL. 2020 – P. 87 – 106.

ELABORAÇÃO DE LIVRO AUTORAL: um estudo de caso

Selma Russo – UPM[1]

Isabel Orestes Silveira - UPM[2]

GT 9 – Traços Processuais

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre os processos de criação e os percursos metodológicos que foram trilhados para a produção de um livro autoral ilustrado para crianças de 03 a 12 anos de idade, as quais estão prestes a passar ou que estão passando por tratamento contra câncer. Problematiza-se aqui o roteiro, a ilustração e a narrativa contextualizada para o universo infantil, partindo da hipótese de que o livro, para esse público específico, pode contribuir como função terapêutica e por meio da linguagem visual, pode servir de referência identitária para os portadores da doença. Por meio do Estudo de Caso, será possível conhecer os processos de criação de uma das autoras que elaborou e produziu o livro. O texto baseia-se em pesquisas de Salles (1998) e Silveira (2010/2022) sobre processo criativo.

Palavras-chave: livro infantil, ilustração, crianças enfermas, câncer infantil, leitura de imagens.

Introdução

É de conhecimento coletivo que inúmeras doenças afetam não somente o portador da enfermidade como também a família deste, que diante de uma grave doença que demanda hospitalização, vivenciam a agonia, a dor, o isolamento e muitas vezes a falta de apoio emocional, espiritual dentre outras. O fato se torna ainda mais agravante quando a doença acomete uma criança. Nesses casos, o desespero em que ocorre a internação hospitalar, levam os pequenos e as famílias a experimentarem sentimentos de ansiedade, angústia, insegurança, medos e muitas vezes, reações de ira, plenamente justificáveis.

A internação apresenta-se num ambiente desconhecido, com pessoas desconhecidas, em espaço restrito. A criança passa por procedimentos desagradáveis e dolorosos, remédios amargos, e

1 Selma Russo é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/SP), Formada em Pedagogia, Comunicação Assistiva e Psicomotricidade na Área da Educação pela Universidade Nove de Julho (UNINOVE/SP). e-mail: selma.russo@hotmail.com

2 Isabel Orestes Silveira é Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista – UNESP. É docente do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/SP). e-mail: isasilveira@mackenzie.br

exames a todo o momento. Situações que deixam as crianças em estado de fragilidade. Nesse sentido, muitos são os recursos e ferramentas adotados por hospitais e alas pediátricas para amenizar esses impactos percebidos na vida das crianças. Destacam-se a brinquedoteca, os ambientes com música, a participação de equipe multidisciplinar e voluntários que contam histórias, dentre outras ações.

O que se quer refletir neste curto espaço é o uso de textos infantis e sua aplicação terapêutica e, destacar o Estudo de Caso, como uma metodologia interessante para compartilhar a experiência de uma das autoras pesquisadoras que vivenciou a experiência de elaborar e produzir um livro.

Por isso, vale destacar os argumentos teóricos concernentes as referências que serão utilizadas. Sobre os benefícios das histórias infantis, cita-se Barros, Gaoulart e Accorsi (2019, p. 5) os quais afirmam que, "[...] as histórias que apresentam um fundo incentivador, que motivam as crianças a vencerem as doenças e encontrarem um final feliz devem ser trazidas à baila ao cognoscível infantil a fim de promover mudanças terapêuticas".

O argumento de que a leitura ou a escuta de história contribui para o tratamento da criança, impele a reflexão sobre os processos de criação de livro autoral para esse público. Por isso, nos pressupostos de Silveira (2022, p. 89), durante o tempo de execução de uma determinada atividade e nesse caso, o livro, exige-se "[...] uma constante retomada do pensamento reflexivo, tal qual uma tentativa de alinhar texto e imagem, estrutura e forma, tipografia e espaço. A sintaxe visual é complexa e, aos poucos, vai ganhando composição gráfica à medida que os desenhos são finalizados". A autora registra seu próprio processo de construção de uma literatura infantil e é significativo dizer que o "registro" é fundamental para todo o processo. Nessa atuada Salles (1998, p. 16) oferece o pressuposto da valorização dos registros de processos criativos e sobre isso diz: "Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador". Vale lembrar que os documentos são os esboços ou rascunhos, desenhos iniciais, registros em caderno de artistas, dentre outras formas. Em tempos de avanço de tecnologia digital, ao realizar o desenho digitalmente, é possível salvar em arquivos diferentes e retomar o modelo inicial sem necessidade de refazer desde o início.

E é sobre esses documentos de processos que se pretende, nessa reflexão, apontar para os procedimentos utilizados para a elaboração de um livro infantil para o público em situação de enfermidade como o câncer, por exemplo.

Por isso, a pesquisa problematiza o livro como um dos recursos valorativos para esse público e, parte da hipótese de que as imagens, textos e outros elementos da sintaxe visual podem servir para a promoção do desenvolvimento da relação interpessoal entre profissionais, paciente e família, e ainda como instrumento inicial para a revelação de diagnósticos e servir para auxiliar no enfrentamento da doença e como mediador assertivo para o desenvolvimento dos processos psíquicos da criança e da família.

Produção de Livro Infantil: um estudo de caso

Há alguns anos uma das autoras conheceu uma menina que passava por tratamento contra o câncer. Foi admirável observar a maneira bem-humorada como a criança reagia ao tratamento que exigia fazes dolorosas, as quais afetavam, inclusive a autoimagem, por conta da calvície advinda da quimioterapia. A menina verbalizava de forma divertida sobre o uso de perucas.

A turbulência enfrentada por essa criança, desencadeou um sentimento de empatia e a partir de habilidades e conhecimentos de uma das autoras e, pelo interesse que envolve o gosto pelo design editorial, ilustração e escrita de histórias; surgiu a ideia de elaborar um livro infantil ilustrado.

O objetivo foi apoiar às crianças que estão ou vão passar por revelação de diagnóstico de câncer e alguns desdobramentos, também se estendendo a família, valendo-se do potencial do livro com suas ilustrações e texto para comunicar uma narrativa.

Levando-se em consideração esse tipo de proposta, destaca-se a importância dos caminhos do imaginário quando se trata de um texto direcionado às crianças e a força comunicativa que a narrativa pode ter, enquanto aplicação terapêutica:

> [...] isto é, pode produzir emoções e apaziguá-las, proporcionando a catarse aristotélica – a justa medida dos sentimentos - conduzindo ao equilíbrio necessário à mente infantil; pode produzir o riso – que transforma a dor em prazer; pode construir identificações nos modelos literários – personagens, situações ou intrigas que circulam no texto, ao valer-se da introjeção (em que certos objetos são absorvidos pelo ego) e da projeção (quando a dor dentro do ego é empurrada para o exterior), pode proporcionar a introspecção - pela reflexão, e pode favorecer a compensação – o imaginário suprindo o real. (CALDIN, 2004 p.72)

Segundo Massoni (2018, p. 124), "Da mesma forma que o texto do livro infantil deve estabelecer relações com a vida da criança, a ilustração também pode (e deve) desenvolver esse papel, como elemento constituinte do discurso". Tal argumento motivou o ato criativo que, a seguir, passa-se a detalhar.

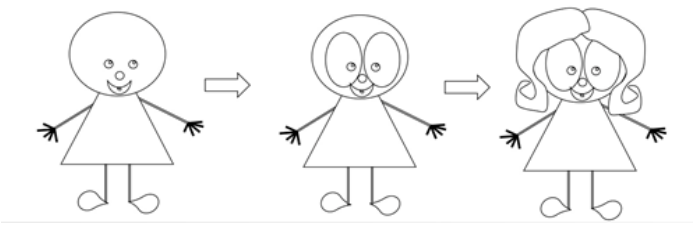
Processo criativo: personagens, acessórios e ambientação

Criar uma narrativa que pudesse introduzir o assunto tão sensível sobre o câncer e, como consequência da quimioterapia, abordar a calvície, tornou-se um grande desafio, pois todas as sugestões de enfrentamento da doença exigiam ludicidade, mas também sensibilidade. Nesse sentido, foram elaborados textos pequenos e ilustrações, que refletissem essa intenção.

Em um primeiro momento houve a criação da narrativa para em seguida criar os personagens, acessórios e paleta cromática.

Para a criação da personagem principal, Lucy, foram feitos vários desenhos e experimentos com algumas características expressivas como o formato e cor dos olhos, a estética dos braços, bem como as roupas.

Figura 1: Processo criativo de Lucy- personagem principal

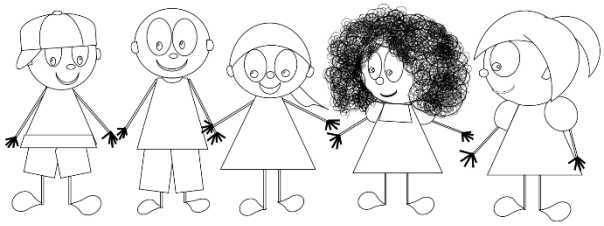


Fonte: Russo (2023)

A técnica empregada nesse processo foi a arte digital, onde a partir de figuras geométricas como círculo, triângulo e linhas retas, foi feito o delineamento inicial da personagem principal. Esse delineamento inicial foi se consolidando e levou ao desenho da protagonista.

Os outros personagens, de igual modo foram esboçados e buscou-se seguir o mesmo padrão visual para a composição de todas as figuras humanas.

Figura 2: aspectos físicos dos personagens

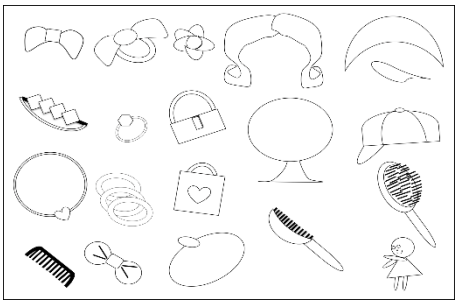


Fonte: Russo (2023)

Nota-se que apesar dos traços comuns dos personagens, optou-se por realizar diferentes características de crianças, por exemplo: uma garota com cabelos crespos que pudesse aludir as características afrodescendentes, outra com sobrepeso e um menino negro. Nesse sentido destaca-se a inclusão e a diversidade.

Foram criados vários acessórios para compor o look dos personagens e as ambientações para as páginas do livro.

Figura 3: acessórios das personagens

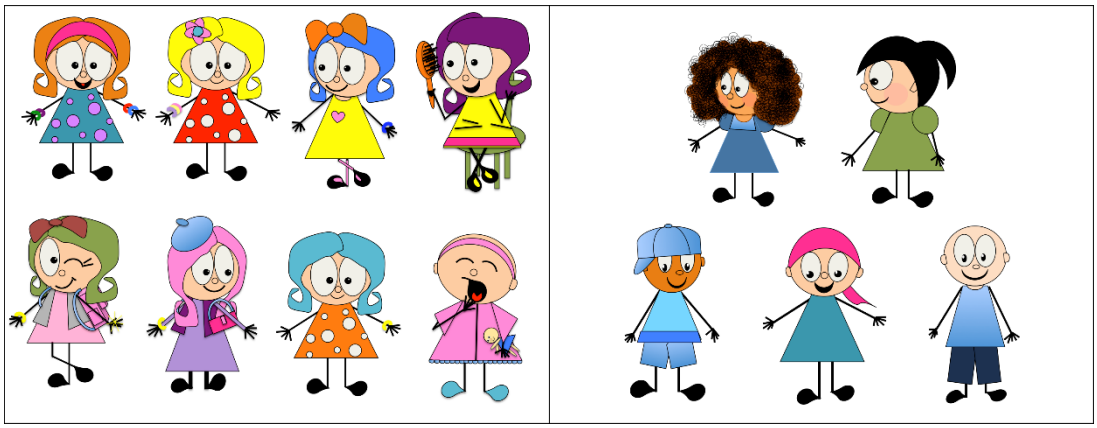


Fonte: Russo (2023)

Para as cenas, foram criados diversos objetos como espelhos, cadeira, holofotes, pisos e paredes com traços diferentes, para dar a impressão de mudança de ambiente.

Nas imagens que seguem, observa-se a inserção das cores vibrantes utilizadas nas roupas da personagem principal, para evidenciar entusiasmo e alegria, e destacar a protagonista. Os personagens secundários se apresentam com cores frias.

Figura 4. Estudo cromático da paleta tonal e das estampas dos indumentários



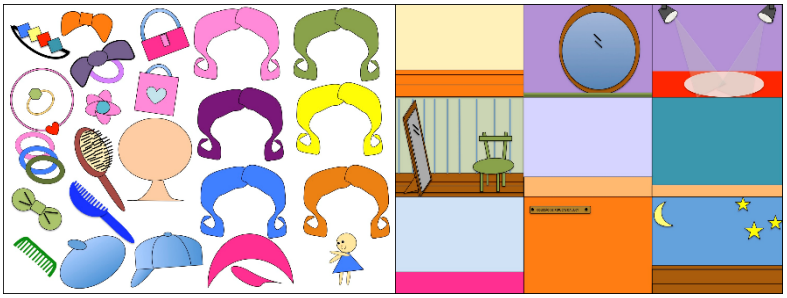
Fonte: Russo (2023)

Quando se pensa os processos criativos e quando se vale dos registros desses documentos que ilustram o processo de elaboração de livro autoral, pode-se dizer que não se trata de um percurso intelectual fácil, nem tão somente do domínio de uma determinada técnica. Para esse público, a designer experimentou inúmeros momentos de trabalho que demandaram esforço e retomadas de percurso, para chegar a uma simplificação da forma que pudesse ser expressiva. Silveira (2010, p. 71) traduz esse sentimento quando diz:

> O gesto que experimenta, que reorganiza o percebido e que articula o material, ora se vale de satisfação, ora de tentativas vazias, de esforço árduo, dando indícios de uma atividade criadora intensa, de um trabalho febril do pensamento dinâmico, que forja no tempo feito de espera, uma tensão interna e, por isso mesmo, heterogênea.

A citação acima é um esforço por verbalizar tudo o que transparece durante o ato da criação. Todavia a linguagem humana, não dá conta de traduzir todas as dificuldades enfrentadas durante a elaboração do livro. Porém fica evidente a intenção em utilizar as cores como forma comunicativa. Novamente aparece as cores vibrantes para os acessórios da personagem principal e de igual modo, o ambiente em que a protagonista permanece.

Figura 5. Estudo de acessórios da personagem Lucy e as ambientações



Fonte: Russo (2023)

Ao pensar a capa, optou-se em deixar o título do livro “OS CABELOS DE LUCY”, com uma tipografia sem serifa para facilitar a leitura infantil e em caixa alta, do lado esquerdo da página. Dessa forma, houve equilíbrio na ilustração, uma vez que a intenção foi ampliar o desenho da personagem do lado direito.

Figura 6. Capa do livro



Fonte: Russo (2023)

Essa experiência pessoal de produzir o livro, apresenta o roteiro pronto, já no modelo das páginas duplas. A diagramação que segue, evidencia para o leitor o resultado da obra pela história ilustrada.

Roteiro e ilustração de livro autoral

Para que pudéssemos utilizar neste artigo as ilustrações do livro e mostrar ao leitor o resultado da produção, foi necessário utilizar o recurso da miniaturização das páginas do livro, fato que dificulta a leitura. Por isso, disponibilizamos os textos a seguir, possibilitando a compreensão do que foi escrito.

No livro, os textos são dispostos sempre a esquerda de cada página par, antecedendo as ilustrações. A diagramação foi planejada para que a imagem fosse retirada e deslocada para as páginas ímpares. Aqui, destacamos a complementariedade das distintas artes, ilustração e literatura.

Páginas pares

- p.2. Esta é Lucy. Lucy é uma menina muito alegre e divertida;
- p.4. Lucy também é muuuuito vaidosa! Acessórios, pulseirinhas, colarzinhos e enfeites para os cabelos nunca podem faltar!;
- p.6. Quando Lucy vai sair, capricha no visual! Mais parece que está indo a um desfile de moda.;
- p.8. Não tem coisa que a menina capriche mais do que com os seus cabelos;
- p.10 - Ai, ai, ai, os cabelos de Lucy, cada dia de uma cor!;
- p.12. Um dia roxos, outro amarelos, laranja, azul ...;
- p.14. As coleguinhas de Lucy viviam intrigadas com seus cabelos diferentes e coloridos.;
- p.16. Mas, o que elas não sabiam é que Lucy tinha uma coleção de perucas e cada dia usava uma.;
- p.18. - (Quadro) Por conta de um tratamento contra o câncer, Lucy perdeu todo seu cabelo. E todos os dias, antes de dormir, tirava e guardava sua peruca.;
- p.20 - Durante o tratamento, Lucy fez novos amiguinhos que também ficaram carequinhas como ela e cada um tinha um gosto. Carlito gostava de usar bonés, Lila amava lenços e Bianco não gostava de usar nada na cabeça.;
- p.22. (Quadro) Lucy venceu o câncer, seus cabelos cresceram novamente e ela conta de maneira divertida como era engraçado esse troca-troca de cabelos.

Páginas ímpares

As ilustrações permaneceram à direita da página, ocupando quase que a totalidade do tamanho do livro impresso que ficou medindo 25cm x 20 cm.

Figura 7. Livro: Os cabelos de Lucy

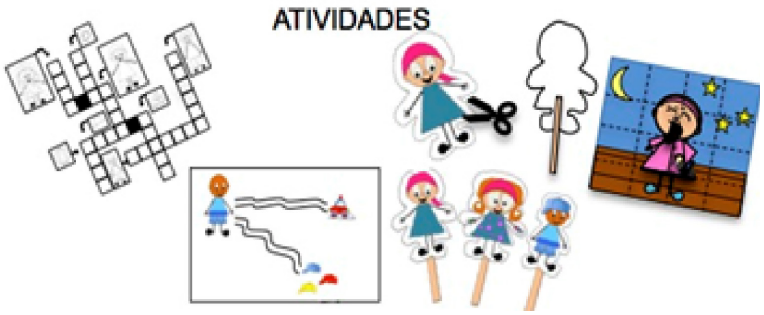


Fonte: Russo (2023)

Percebe-se que durante os processos criativos ocorrem as ações intencionais de cada designer, e seu pensamento opera tendo inúmeros desafios. Por isso, para o público supracitado, propôs-se um, dentre tantos outros aspectos, que poderiam ser detalhados: a queda dos cabelos. O fato de Lucy lidar com a falta de cabelo utilizando a peruca como acessório, pode servir de referência para as crianças, pois ela e os amiguinhos deixam explícitos a atitude otimista dos personagens, em lidar com a alteração de suas respectivas aparências.

Além da elaboração do livro, com o objetivo de estender a experiência lúdica das crianças, permitindo maior tempo para assimilação do assunto abordado, foram criadas atividades lúdico/pedagógicas contendo os personagens que fazem parte da história, nelas as crianças poderão pintar, recortar e colar perucas, recortar e montar palitoches para recontar a história, pintar os personagens, desvendar os sete erros, cruzadinhas, quebra-cabeça, labirinto, etc.

Figura 8. Livro: Os cabelos de Lucy



Fonte: Russo (2023)

As atividades práticas e lúdicas fazem parte do livro e, os dados para acessá-las e imprimi-las estão disponíveis na última capa do livro. A proposta é que essa interação da criança com o livro, proporcione momentos em que seja possível a brincadeira, o riso, a imaginação.

> Quando queremos refletir sobre algo relacionado com o ser humano estamos nos aventurando a penetrar num mundo fascinante, misterioso e por demais complexo. Pensar sobre a criança, sobre seu desenvolvimento e sua arte, implica utilizarmos a nossa sensibilidade e termos em conta, a fantasia. (SILVEIRA, 2006. P.20)

Considerações finais

O título inicial deste artigo, traduz a intenção de compartilhar com o leitor uma experiência de vida, a saber: a conversa com uma menina que estava sem seus cabelos devido ao tratamento quimioterápico. Algo marcante, que provocou e motivou a autora, a buscar por uma alternativa criativa, para que fosse possível de algum modo contribuir para a recuperação de crianças com câncer.

A criatividade, que é inerente ao ser humano, encontra no ato do fazer, uma solução para a resolução de um determinado problema. Assim, foi possível elaborar um roteiro simples, realizar desenhos simples e idealizar um livro com simplicidade, mas capaz de promover o desenvolvimento do diálogo franco sobre o assunto: perda dos cabelos.

Essa dura realidade vivenciada por muitas crianças, encontra na contação de história e na visualização das imagens e textos, o gatilho para o enfrentamento da doença e a esperança para sua recuperação.

A reflexão sobre outras crianças e jovens que, porventura, venham precisar de tratamento e trilhar essa mesma jornada, fez com que houvesse uma diversidade de sentimentos e dúvidas sobre como auxiliar. A partir daí, surgiu uma história, que virou um livro ilustrado, com uma proposta lúdica para o tratamento contra o câncer.

REFERÊNCIAS

BARROS, Alexandra Ramos; GAOULART, João Batista da Silva; ACCORSI, Ana Maria Bueno. **Biblioterapia e Literatura Infantojuvenil**: Uma Proposta de Humanização do Espaço Hospitalar a Partir da Formação de Leitores, 2019. Disponibilizado em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/recuesb/article/view/5873 Acessado em: 10 jul. 2023

CALDIN, Clarice Fortkamp. Aplicabilidade Terapêutica de Textos Literários para Crianças. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, *[S. l.]*, v. 9, n. 18, p. 72–89, 2004. DOI: 10.5007/1518-2924.2004v9n18p72. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2004v9n18p72 Acesso em: 11 jul. 2023.

MASSONI, Luis Fernando Herbert. **Ilustrações em Livros Infantis**: alguns apontamentos, 2018.

RUSSO, Selma. **Os cabelos de Lucy**. 2015 https://www.amazon.com.br/CABELOS-LUCY-Coleção-Coisas-Livro-ebook/dp/B01GNJTAXO

SILVEIRA, Isabel Orestes Silveira. **O ensino do desenho para crianças de 9 a 10 anos de idad:**. um estudo comparativo entre duas escolas públicas e duas escolas particulares da região central de São Paulo. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista UNESP.São Paulo, 2006.

SILVEIRA, Isabel Orestes Silveira. **Tempo, Semiose e Cultura**. Uma visão sistêmica sobre os Processos de criação no Design Gráfico Brasileiro. Tese de Doutorado apresentada à Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2010.

CRISTÓBAL BALENCIAGA (1895-1972) E SEUS GESTOS COMO *COUTURIER*

Paula Nunes Rodrigues da Silva; Universidade Presbiteriana Mackenzie[1]
GT 9 – Traços Processuais

Resumo: Neste artigo, a obra de Cristóbal Balenciaga é problematizada: será que suas criações se tornaram fonte de referência e inovação para estilistas de sua época e das próximas gerações? Com uma metodologia de abordagem qualitativa e de natureza básica, através da pesquisa bibliográfica investiga-se a criação de Balenciaga, em Arzalluz (2022, 2016), Balda (2019, 2023), Pavlov (2021), dentre outros, o seu potencial artístico criativo, em Salles (1998, 2006) e Souza (1987), tendo moda como criadora de linguagem (CASTILHO, 2004). Verifica-se que sua vida e obra serve de referência a toda uma geração de estilistas no final do século XX ao século XXI, principalmente pela sua maneira de construir vestimentas com rigor geométrico e arquitetônico, que mudaram a silhueta feminina, e se tornaram inspiração para a geração de estilistas da década de 1980.

Palavras-chave: Cristóbal Balenciaga, criação de moda, alta costura, processos criativos.

Introdução[2]

Neste artigo, busca-se conhecer a obra de Cristóbal Balenciaga (1895-1972), muitas vezes designado como o "mestre dos mestres" (BLUME, 2014), pois seu trabalho volta-se para a alta costura.

O objetivo é investigar sua criação em moda, considerando que esta linguagem pode ser tida como uma manifestação criativa de potencial artístico (SOUZA, 1987). Por isso, se problematiza as criações de Cristóbal Balenciaga ao questionar: será que suas criações se tornaram fonte de referência e inovação para outros estilistas?

A partir deste propósito de pesquisa, a metodologia será de abordagem qualitativa e de natureza básica, através de uma pesquisa bibliográfica sobre Cristóbal Balenciaga. Miren Arzalluz (2011, 2016), Beth Charleston (2004), Ana Balda (2019, 2023), Berta Pavlov (2021), Hamish Bowles (2011), Alexandra Palmer (2021), Mary Blume (2014), Ruth Valentín (2021), dentre outros, servirão como referência.

Cecília Almeida Salles (1998, 2006) e a artista Fayga Ostrower (1996), serão suporte para conceituar o processo criativo.

É importante, de início, entender a moda como linguagem. Para Kathia Castilho (2004), o corpo é moldado pela vestimenta, por onde a moda estabelece um texto dialógico que insere esse corpo em determinados discursos. Neste sentido, Moda é criação de linguagem, que propõe uma significação

1 É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com bolsa pela CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. É graduada em Jornalismo, pela mesma instituição, com pesquisa focada em crítica e teoria da moda. E-mail: paulanunes95@gmail.com.

2 Couturier (costureiro em português) era o nome dado aos criadores da Alta Costura (Haute Couture em francês), instituição francesa criada na segunda década do século XIX, por Frederick Charles Worth (1825-1895), o primeiro "criador da moda" (LAVER, 1989).

do sujeito, o inserindo na condição social e cultural de cada época. Neste artigo também leva-se em conta o potencial artístico e criativo da moda. Gilda de Mello e Souza (1987, p. 31) argumenta a moda como uma manifestação estética sensível, onde o seu criador, como qualquer "criador, terá [...] de alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de se processar". Ora, Gilda já dá um primeiro indicativo da possível semelhança da Moda com outras linguagens artísticas.

Cristóbal Balenciaga: um mestre no tempo e no espaço

Figura 1 - Cristóbal Balenciaga na segunda metade do século XX.



Fonte: Arquivo do Cristóbal Balenciaga Museoa (CBM 1999.68), foto de Juan Gyenes. Disponível em: https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-online/museo-cristobal-balenciaga/museo-93. Acesso em: 15 ago. 2023.

Cristóbal Balenciaga Eizaguirre (Figura 1), costureiro nascido em Getaria, no País Basco, Espanha em 1895, era filho de um pescador e uma costureira. Tendo que sustentar a família aos 11 anos, quando o pai morreu, Balenciaga aprendeu a costurar para ajudar a mãe. Conquistou o gosto de uma freguesa da alta sociedade, a Marquesa de Casa Torres, que o enviara à Madrid para completar seus estudos de alfaiate. Aos 20 anos, Balenciaga tinha *boutiques* em Madrid, Barcelona e San Sebastián, tendo como clientes, membros da aristocracia e da família real espanhola. Com a Guerra Civil Espanhola, Balenciaga foi forçado a mudar o seu ateliê para Paris em 1937, onde se firmou como um dos mais importantes nomes da *Haute Couture* (Alta Costura) parisiense (CHARLESTON, 2004).

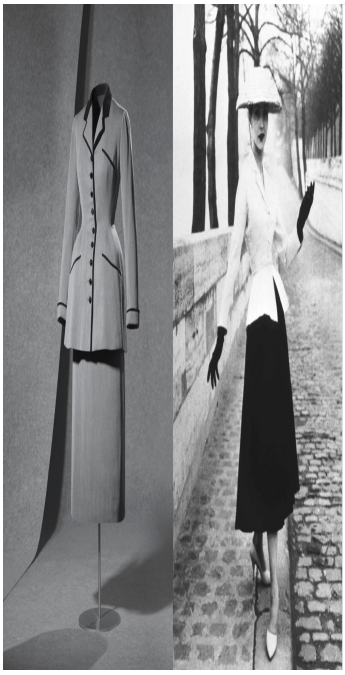
Um estudo da metodologia de Balenciaga revela várias características importantes para entender o seu processo criativo. De acordo com Ostrower (1996), o ser criativo é essencialmente um ser cultural que está imerso nas formas materiais e espirituais da sociedade em que vive.

Balenciaga, além de possuir a sensibilidade necessária às correntes em voga de seu tempo, estudara e fora influenciado por criadores antecessores a ele, como Madeleine Vionnet (1876-1975) e Jeanne Lanvin (1867-1946), por exemplo (BALDA, 2023; ARZALLUZ, 2011; PAVLOV, 2021). Isso permitiu que Balenciaga construísse relações em suas criações. Além disso, Balenciaga tinha uma visão de vida onde a cultura orientava tanto o seu processo de fazer quanto de imaginar (BOWLES, 2011). Sua criatividade era, portanto, uma sensibilidade.

A metodologia de criação de Balenciaga incluía a pesquisa e estudo de formas, cortes e técnicas, participação em todas as etapas do fazer das peças, e cuidava de todos os detalhes minuciosamente em conjunto com suas costureiras, como a escolha do botão mais adequado e contrato com fornecedores exclusivos de tecidos (PALMER, 2021; PAVLOV, 2021). O seu processo envolvia a iteração e o refinamento constante. Balenciaga iniciou o treinamento em alfaiataria muito cedo, e possuía uma expertise técnica incomum entre seus colegas de profissão.

Ele era um alfaiate que sabia manipular um tecido com ferro, enchimento e costura (Figura 2), mas também era hábil em drapeados e tecidos leves (PALMER, 2021).

Figura 2 - Traje de alfaiataria (agosto de 1947), com jaqueta ajustada na cintura e volume na anca, saia reta em evasê.



Fonte: Cristóbal Balenciaga Museoa (CBM 03.2002ab). Disponível em: https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-online/museo-cristobal-balenciaga/museo-93. Acesso em 15 ago. 2023.

Suas criações eram “tratadas pelos outros costureiros como os desenhos antigos de Frank Lloyd Wright são tratados pelos arquitetos. A silhueta Balenciaga [...] era aceita como estruturalmente sólida e certa para a época como o arranha-céu” (BRETT, 1969, p. 9 *apud* PALMER, 2021, p. 23). E era com frequência que Balenciaga era reverenciado por outros costureiros, como Christian Dior (1905-1957) que o denominava “o mestre de todos nós”, Coco Chanel (1883-1971), sempre curta nos elogios, dizia Balenciaga ser o único costureiro verdadeiro, pois sabia desenhar, construir, cortar, montar e costurar uma vestimenta do início ao fim; e finalmente, Hubert de Givenchy (1927-2018), pupilo de Balenciaga, o chamava de “o arquiteto da alta-costura” (ARZALLUZ, 2011, p. 11 apud TOFTEGAARD, 2021, p. 128).

2. Gestos criadores

A referência a arquitetura talvez seja por causa da maneira de Balenciaga construir cada peça de roupa, que de certa forma, abrigavam suas clientes, como é o caso da silhueta "saco" que possuía excesso de tecido nas costas, e liberava a cintura feminina (Figura 3).

Figura 3 - Versões da silhueta "saco" de Balenciaga. Da esquerda para a direita: 1957, 1958/1960, década de 1950.



Fonte: Primeira imagem – Arquivo do Fashion Institute of Technology (FIT) disponível em https://www.fitnyc.edu/museum/exhibitions/dior-balenciaga.php. Acesso em: 15 ago. 2023. Segunda e terceira imagem – Arquivos do CBM. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cristobal-balenciaga-museoa. Acesso em 15 ago. 2023.

E a silhueta "baby-doll" (Figura 4), conhecida pelo seu corte em "A" minimalista, que formava uma espécie de redoma que envolvia o ar entre o corpo.

Figura 4 - Silhueta baby-doll, ano de 1958.



Fonte: Arquivos do CBM. Disponível em: https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-online/museo-cristobal-balenciaga/museo-93. Acesso em: 15 ago. 2023.

Apesar de todo o reconhecimento de Balenciaga como um mestre na alta costura, a sua personalidade é ainda um mistério para os vários designers, historiadores e públicos que vieram à sua frente, devido à uma característica elusiva que permeia todo o seu trabalho (PALMER, 2021).

Sua obra e vida foram temas de várias exposições[3] no hemisfério norte, como nos museus Musee des Arts Decoratifs e Palais Galliera, na França; Metropolitan Museum of Art, nos Estados Unidos; Victoria & Albert Museum, no Reino Unido e ModeMuseum (MoMu), na Bélgica. No entanto, as vestimentas de Balenciaga são difíceis de serem exibidas, devido aos inúmeros detalhes de corte e construção que passam despercebido em um manequim (PALMER, 2021), como é o caso do vestido "envelope" (Figura 5), que possui um corte enganoso, derivado do formato esférico, de corte enviesado em um tecido rígido bastante usado por Balenciaga, a seda gazar (BLUME, 2014).

Figura 5 - Vestido "envelope" em seda gazar preta (1967).



Fonte: Blog Bulles de Mode. Disponível em: http://www.bullesdemode.com/expo-balenciaga-haute-couture-mode-noir-musee-bourdelle-paris/. Acesso em: 15 ago. 2023.

A jornalista Marion Hume (2003) escreve para o *Sunday Life* que, com medo de cópias não autorizadas de suas criações, ele guardava seus croquis em segredo, o que permitia aos ilustradores e jornalistas que viam suas coleções apenas oferecer uma descrição básica dos modelos. Sua personalidade também é difícil de descobrir, já que Balenciaga era hábil em fugir da imprensa, devido ao medo das cópias e talvez à sua timidez (PALMER, 2021). Essa falta de informação de seu caráter e de possíveis referências acabou levando à estudos de características mais óbvias, como a sua nacionalidade espanhola (Figura 6) (BOWLES, 2011; MILLER, 2017; DE LA PERA ET AL, 2019; BALDA, 2019).

3 *Houve ao menos 33 exposições dedicadas à Balenciaga nos últimos 40 anos (PALMER, 2021).*

Figura 6 - Algo recorrente nas criações de Balenciaga, o bolero (1946-1947), vestimenta típica espanhola.



Fonte: Arquivos do Metropolitan Museum of Art (MET). Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/85988. Acesso em 15 ago. 2023.

Pesquisas recentes trazem outras informações sobre suas referências, como a possível aproximação de Balenciaga à Madeleine Vionnet (1876-1975), costureira e fundadora da casa de alta-costura Maison Vionnet. Balenciaga frequentava suas coleções e adquiria peças que utilizava para desmontar e estudar, e depois vendia cópias autorizadas[4] pela Maison em sua loja, em San Sebastián (BALDA, 2023).

Um exemplo de "empréstimo" ou aprendizado de Balenciaga através de Vionnet, poderia ter sido um vestido de noiva de 1927 com cortes no viés do tecido, com drapeados em seda na região do quadril (VALENTÍN, 2021). Este vestido de noiva é a peça mais antiga de Balenciaga em um arquivo museológico. Valentín (2021) realizou um extenso trabalho de recuperação da peça e de pesquisa, e pode verificar que Balenciaga visitara a Maison Vionnet em 1924 (antes da construção do vestido) e em 1927 (o ano que foi construído). Entre esses anos, Balenciaga adquirira várias padronagens de Vionnet. Os documentos mostram que ele comprara um vestido em fevereiro e um em março de 1927.

Pesquisando na coleção de Vionnet, há um modelo dessa época que possui construção similar ao vestido de noiva, o modelo 4541, do verão de 1927. Um artigo da Vogue francesa descrevia o modelo Vionnet:

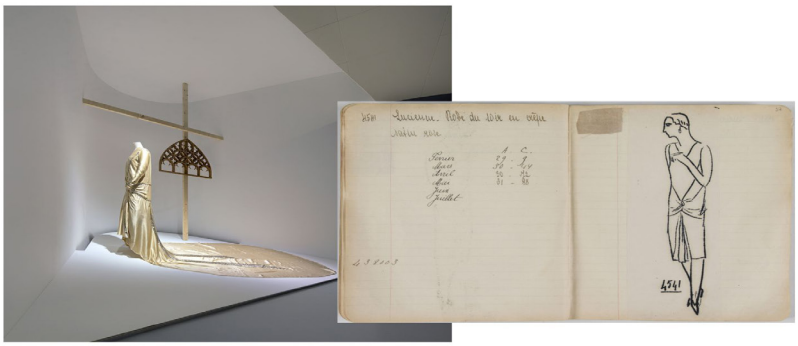
> Pode-se dizer que na coleção de Vionnet, é uma espécie de mistério, que de um crepe de chine, uma malha e um crepe de cetim surgiu um vestido. Foi o que aconteceu com este vestido de cetim branco cujo drapeado é formado por uma dupla seção de tecido que se cruza ao centro na frente. O efeito geral é de uma simplicidade maravilhosa. Não há outro vestido em toda a coleção que caracterize melhor o estilo de Vionnet. (VOGUE PARIS, 1927, p. 17 apud VALENTÍN, 2021, p. 78).

Valentín (2021) acredita ser possível a relação entre os dois vestidos, já que o drapeado torcido na região do quadril e o caimento da saia são similares. A pesquisadora acredita que o modelo de

4 A alta costura do século XX funcionava de maneira contraditória: as Maisons vendiam modelos exclusivos para clientes particulares, mas também vendiam direitos de reprodução de certos modelos para garantir seus negócios (BALDA, 2023).

Vionnet, junto com as técnicas aprendidas por Balenciaga em suas frequentes viagens à Paris, instalou conceitos e formas criativas em sua mente (VALENTÍN, 2021). “Não se tratava de copiar, mas de investigar as inovações de Vionnet para propor designs com sua própria marca” (BALDA, 2023, p. 12).

Figura 7 - Vestido de noiva (1927) de Balenciaga ao lado de croqui de Vionnet (1927), cujo vestido poderia ter sido adquirido na visita de Balenciaga à Maison Vionnet.

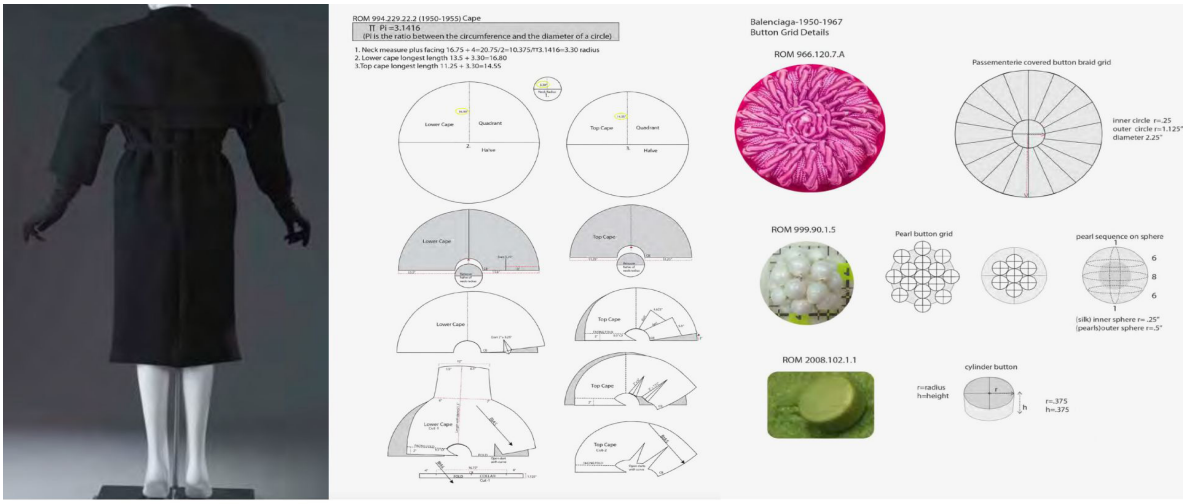


Fonte: Arquivo CBM 2005.15. Disponível em: https://encurtador.com.br/lFW28. Acesso em: 15 ago. 2023. Bibliotèque nationale de France (BnF). Disponível em: https://encurtador.com.br/gHIPW. Acesso em: 15 ago. 2023.

Segundo, Cecília Salles (1998, p. 42), “muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados”. Na moda, a relação com a tradição se torna bem aparente para Walter Benjamin, nos seus ensaios em Passagens (2009). Alinhada ao pensamento benjaminiano, Vanessa Salles (2011, p. 291) afirma: “[...] verificamos que a transmissão das formas do passado para o presente é operada na moda graças a sua capacidade extraordinária de citação. A moda arranca da história formas descontextualizadas, emancipadas de significados originais”.

Algo de Vionnet que Balenciaga também adotou em seus modelos foi a precisão da geometria. As formas em esfera eram comumente usadas pelo *couturier* (PAVLOV, 2021). A precisão de corte usada por Balenciaga, para que chegasse a peças com as mínimas linhas, parecia simples, mas possuía enorme complexidade. Algo verificado na pesquisa de Berta Pavlov (2021) sobre a matemática que influenciara Vionnet e Balenciaga é que existem diferenças importantes. Os designs geométricos e de viés de Vionnet são visualmente explícitos e compreensíveis, enquanto o corte enviesado de Balenciaga é sutil e, em alguns casos, é habilmente escondido sob costuras e dobras em estilo origami (Figura 8) (PAVLOV, 2021).

Figura 8 - Exemplo de molde de uma capa de Balenciaga, ao lado de três moldes de botões usados em peças de Balenciaga no arquivo do Royal Ontario Museum.



Fonte: Pavlov, 2021.

Identificar essas possíveis convergências de pensamento criador garante a compreensão de que o processo criativo é uma continuidade de movimentos que as vezes surpreende o próprio autor. Mori e Monte-Serrat (2018) compartilham da ideia de *'hasard'* (acaso) de Andre Breton (1937), escritor francês e teórico surrealista, como analogia ao processo de criação. Isso significa que o encontro, a chance e o acontecimento são fatores importantes na criação artística.

No caso de Balenciaga, e de qualquer criador, é errôneo imaginar que apenas uma referência fez parte da criação de um modelo. É fundamental para a moda, trazer o conceito de continuidade de Salles (1998). Para a autora, o processo de criação é um processo complexo, um percurso hipotético de apropriações e ajustes, em estado de continuidade, que a autora chama de "estética da continuidade" (SALLES, 1998, p. 26), em oposição a estética tradicional do objeto estático, já pronto. Nesta atividade, o criador se depara com uma cadeia de ideias agregadas, geradora de transformações e traduções.

> No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam (SALLES, 1998, p. 36)

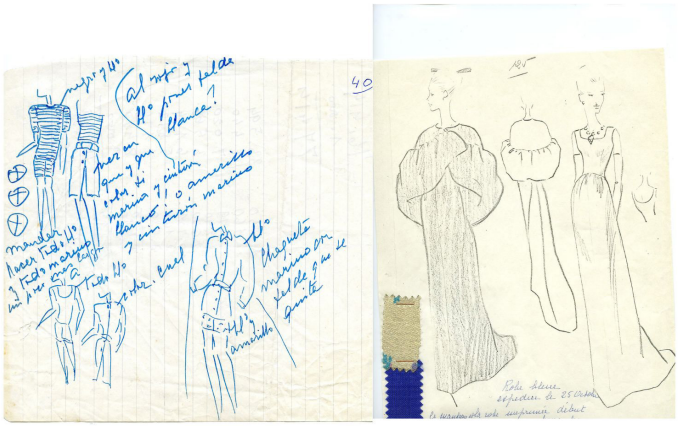
O artista entra em um movimento tenso entre estabilidade e instabilidade para conseguir satisfazer sua necessidade: "esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador" (SALLES, 1998, p. 29). É a própria coreografia do pensamento.

Do croqui[5] (Figura 9) à vestimenta pronta no corpo da modelo, ou da cliente, a criação percorre um caminho metamórfico de formas hipotéticas, é uma estética em criação, segundo Salles (1998). A autora ainda comenta sobre essa atividade de criação:

5 *A palavra 'croqui' nas artes, significa esboço, planta ou projeto arquitetônico feito a mão (AULETE, 2023). É utilizada na moda também, como a primeira representação de uma ideia, que se tornará uma vestimenta, e geralmente inclui a primeira escolha de cores e materiais que serão usados (LEMOS, 2013).*

> Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções (SALLES, 1998, p. 27)

Figura 9 - Alguns croquis e anotações tiradas dos cadernos de Balenciaga (cerca de 1960).



Fonte: Arquivos do CBM (CBM 2000.277.39 e 2016.288e). Disponível em: https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-online/museo-cristobal-balenciaga/museo-93. Acesso em: 19 ago. 2023.

Quando se fala do processo de transformação de ideias em representações (croquis ou rabiscos), para a manipulação de materiais até chegar no formato desejado, o criador de modas está ora submetido as solicitações do público, ora ao seu impulso artístico, onde é passível de uma intuição, que pressente "uma corrente que se esboça" (SOUZA, 1987, p. 31). Estes "elemento[s] direcionador[es] do processo" (SALLES, 1998, p. 28) podem ser interpretados como uma tendência, que indicará o rumo a ser seguido (ibidem).

A tendência, ou o "projeto estético" (SALLES, 1998, p. 37) é algo pessoal do criador, e está inserido em um lugar e um tempo que o influenciam: são relações simbióticas que se estabelecem no ambiente de criação, de onde o projeto recebe sua nutrição. A "cultura da moda" surge dessa relação de tendência. O ambiente produz a noção de traços culturais dentro do processo criativo da moda, a transformando em algo essencialmente cultural (D'ALMEIDA, 2018).

A questão da memória também é relevante no processo criativo da moda, mesmo que nem sempre seja uma memória consciente. Conforme afirmado por Ostrower (1996), a memória evoca um passado e o projeta para o futuro, influenciando assim a criação da moda, em cujo *modus operandi* está a constante renovação de seu próprio passado, onde Gilda de Mello e Souza diz que a moda ecoa o espírito do tempo em que é criada (SOUZA, 1987).

O espaço e o tempo da criação também influenciam o artista, de onde este infere aquilo que atinge a sua sensibilidade. Isto é, o sujeito criador exterioriza o mundo em que vive (SALLES, 1998). Balenciaga é fruto do seu tempo, a modernidade: um momento em que, como elabora o filósofo Walter Benjamin (2009), em seu livro *Passagens,* a moda configura o modelo temporal da diferença, isto é, um rompimento com a tradição do mundo antigo e "seu desejo pela 'ordem', 'estabilidade' e 'permanência' de todas as coisas" (SOUZA, 2022, p. 70).

Balenciaga reflete esse momento de rompimento com a tradição em suas criações. Ele representa um momento intermediário entre os principais criadores da Moda do início do século XX, como Paul Poiret e Coco Chanel, e a geração de estilistas japoneses e belgas que vieram após ele (ARZALLUZ, 2016). As silhuetas volumosas, simplificadas e pouco usuais de Balenciaga, resultantes de sua sensibilidade e intuição, alteraram os cânones estéticos femininos baseados no protagonismo do busto e da cintura. O *couturier* foi um importante introdutor de mudanças morfológicas da Moda (ARZALLUZ, 2016).

Sua experimentação formal "abriu caminho para o questionamento do corpo e seus limites no fim do século XX e início do XXI", onde novos estilistas da década de 1980 como Rei Kawakubo (1942-), Issey Miyake (1938-2022), Yohji Yamamoto (1943-), Martin Margiela (1957-) e Dries Van Noten (1958-), acabaram por dar continuidade a esses experimentos liberais ao corpo feminino (ARZALLUZ, 2016). Sobre a intuição moderna de Balenciaga, Amanda Queiroz Campos (2017, p. 240) conclui:

> Por entre linhas retas e sinuosas, formas e volume, a partir de Balenciaga, um novo capítulo na moda foi escrito. Aquele que ultrapassou os corpos e a ideia de corpo como mero suporte. Aquele que tratou o espaço, o ar, a dinâmica como constituintes do vestuário. Aquele que fez do criar moda, criar esculturas em movimento.

Na criatividade da moda, as relações entre consciência e corpo são indissociáveis na expressão, e o corpo serve como base para a experimentação criativa de novas formas. A moda, portanto, é uma forma de expressão que surge da relação entre o corpo mediador e o mundo, onde o corpo permite a transformação do mundo em arte por meio do poder criativo: a criação de roupas se vê baseada – e dependente – de um corpo, corpo este em movimento, onde as formas desenhadas uma vez pelas mãos do criador, se encontram na sua completude no corpo que as vestem. O criador da moda nunca tem em mãos algo acabado, a moda sem o corpo que a veste é sempre inacabada.

Considerações finais

Visto a relevância de Cristóbal Balenciaga em suas criações, a maneira como inovou e modificou de maneira formal a silhueta feminina a partir da década de 1950, pode-se verificar a questão levantada no início desta pesquisa, de que Balenciaga foi um criador que tornou-se referência e fonte de inspiração para diversos estilistas que vieram à sua frente, como a geração japonesa com seus principais representantes sendo Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo e Issey Miyake, e a geração belga de Martin Margiela, Dries Van Noten, todos da década de 1980.

O objetivo da pesquisa fora alcançado, na medida que entendemos a obra de Balenciaga pelo seu potencial artístico e criativo, não só de vestimentas e adornos, mas também como produtor de linguagem, em que a maneira que nos deparamos com suas criações nos é comunicado um conjunto de signos e valores culturais presentes nelas.

Referências

ARZALLUZ, Miren. **Cristóbal Balenciaga**: The Making of a Master (1895-1936). Londres: V&A Publishing, 2011.

ARZALLUZ, Miren. Iconoclastic visions of the silhouette: Cristóbal Balenciaga. In: GODTSENHOVEN, Karen; ARZALLUZ, Miren; DEBO, Kaat (ed.). **Fashion Game Changers**: reinventing the 20th-Century Silhouette. Londres; Nova York: Bloomsbury, 2016, p. 33-82.

BALDA, Ana. Cristóbal Balenciaga: explorations in traditional spanish aesthetics. **Costume**, *[S. l],* v. 53, n. 2, p. 161-185, 2019.

BALDA, Ana. Balenciaga, licensee of Maison Vionnet. **Journal Of Design History**, *[S. l],* v. 36, n. 2, p. 1-16, jun. 2023. Disponível em: https://academic.oup.com/jdh/article/36/2/125/6873729. Acesso em: 15 ago. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOWLES, Hamish. **Balenciaga and Spain**. Nova York: Skira Rizzoli, 2011.

BLUME, Mary. **Balenciaga**: The Master of Us All. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2014

BRETON, Andre. **L'amourfou**. Paris: Gallimard, 1937.

BRETT, Katharine B.. **Haute Couture: Notes on Designers and their Clothes in the Collections of the Royal Ontario Museum**. Toronto: Royal Ontario Museum, 1969.

CAMPOS, Amanda Queiroz. O espaço e o ar: os limites do corpo nas criações de moda do século XX. In: **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda.** V. 10, n. 22, nov. 2017, p. 236-241.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CHARLESTON, Beth Duncuff**. Cristobal Balenciaga (1895-1972)**. Nova York. 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bale/hd_bale.htm. Acesso em: 18 abr. 2023.

Croqui. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete. São Paulo: Lexikon Editora Digital, 2023. Disponível em: https://aulete.com.br/croqui. Acesso em: 15 ago. 2023.

D'ALMEIDA, Tarcísio. **As Roupas e o Tempo**: uma filosofia da moda. 2018. 139 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DE LA PERA, Elóy Martínez; GOLBIN, Pamela; DE DIEGO, Estrella; BOWLES, Hamish; GUTIÉRREZ, Juan. **Balenciaga and Spanish Painting**. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

HUME, Marion. **The man who drew Balenciaga**. 2003. Disponível em: http://www.marion-hume.com/2003/06/ balenciaga-the-man-who-drew/. Acesso em: 15 ago. 2023.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEMOS, Fabio. Os aspectos funcionais do desenho no design de moda. **Achiote.com – Revista Eletrônica de Moda**, *[S.l],* v.1, n. 1, p. 1-25, jun. 2013. Disponível em: http://revista.fumec.br/index.php/achiote/article/view/1643. Acesso em: 15 ago. 2023.

MILLER, Lesley Ellis. **Balenciaga:** Shaping Fashion. Londres: V&A Publishing, 2017

MORI, Fabiana Miano; MONTE-SERRAT, Dionéia Motta. Tramas de um olhar sensível entre o design, a arquitetura e a moda. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, *[S. l.]*, v. 2, n. 2, p. 137–152, 2018. DOI: 10.5965/25944630222018137. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/11991. Acesso em: 7 mar. 2023

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.

PALMER, Alexandra. The Elusive Balenciaga. In: I INTERNATIONAL CRISTÓBAL BALENCIAGA CONFERENCE, 2021, Getaria. **Proceedings [...] .** Getaria: Cristóbal Balenciaga Foundation, 2021. p. 15-32.

PASSOS, Andreia Schmidt. **Cristóbal Balenciaga: maestro do tempo, arquiteto da feminilidade**. 2017. Mestrado em Têxtil e Moda - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/D.100.2017.tde-10042017-192803. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-10042017-192803/. Acesso em: 11 fev. 2023.

PAVLOV, Berta. Cristóbal Balenciaga: master of geometric design. In: I INTERNATIONAL CRISTÓBAL BALENCIAGA CONFERENCE, 2021, Getaria. **Proceedings [...] .** Getaria: Cristóbal Balenciaga Foundation, 2021. p. 81-99.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. "Pensamentos sobre a Moda e sua Relação com a Tradição a partir de Noções Benjaminianas". In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima da S. Costa G. de (Orgs.). **História e Cultura da Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. pp. 280-293.

SOUZA, Bruno César de Almeida. **A metafísica da Moda e a organização social da aparência em Walter Benjamin (1892-1940).** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas:** a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOFTEGAARD, Kirsten. Balenciaga and Denmark. Balenciaga and Modernism. In Search of Balenciaga. In: I INTERNATIONAL CRISTÓBAL BALENCIAGA CONFERENCE, 2021, Getaria. **Proceedings […].** Getaria: Cristóbal Balenciaga Foundation, 2021. P. 119-134.

VALENTÍN, Ruth. 1927: a wedding dress attributed to Cristóbal Balenciaga. In: I INTERNATIONAL CRISTÓBAL BALENCIAGA CONFERENCE, 2021, Getaria. **Proceedings [...].** Getaria: Cristóbal Balenciaga Foundation, 2021. P. 67-80.

VIONNET. 1927. Vogue Paris, 1 de abril de 1927.

Narrativas e Expressão Artística

02

REGISTROS DE UMA GRAFIA: narrativa[s] e poética[s]

Edson Elidio [1]
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Eixo temático :GT 1 - Visualidades diversas em escrituras críticas
Coordenadores:
Prof. Dr. Marcos Rizolli (UPM)
Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello (UPM)

Resumo: O estudo tem como reflexão, apresentar trabalhos das artistas latinas. Astrid González (Medellín,1994), Mestrado em Artes Universidade Illinois, Chicago com Especialização em escultura Universidade Nacional da Colômbia e Liliana Angulo Cortés (Bogotá,1974), Mestrado em Artes pela Universidade Illinois em Chicago com Especialização escultura pela Universidade Nacional da Colômbia. Seus trabalhos levantam questões: que propiciam, a perspectiva de um diálogo, com questões racismo estrutural, nascimento, consolidação dos quilombolas, paradigma do progresso e da miscigenação nas Américas, tradições orais, cuidado com o cabelo, cotidianos entre outras aspectos que instigam as complexidades de pautas emergentes a serem refletidas nos diversos campos, com uma perspectiva interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura. Sob a luz do aporte de teóricos Valero (2013), Lozano (2016), Blanca Brites e Elida Tessler (2002), Djamila Ribeiro (2019), Silvio Almeida (2019),Chimamanda Ngozi Adichie (2019), Sakamoto (2020) . Com a amplitude de os olhares sensíveis da Mulher-Artista-Pesquisadora, no cenário artístico e cultural com obras e proposições que exploram a globalização.

Palavras-chave: Artista-Pesquisadora, Racismo, Tradições, Cultura, Latina

> Durante séculos as comunidades remanescentes de quilombo permaneceram cercadas da "invisibilidade", à qual tinham sido relegadas pela historiografia oficial. Se no passado esta invisibilidade era uma forma de proteção contra as ameaças externas, hoje milhares de comunidades negras não só desejam sair do antigo isolamento, como querem o reconhecimento de seus direitos territoriais e de seus valores culturais. TRECCANI.(2006)

Estudos contemporâneos propicia pesquisadores e pesquisadoras em suas mais diversas formações e linhas de pensamento na busca de reflex**ão – ação – reflexão**, sobre temas emergentes, com a complexidade de múltiplos olhares como; Narrativa, Registros, Poéticas, Imagem, Grafia.

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Bolsista (UPM), SP-Brasil, com orientação do Dr. Marcos Rizolli. Mestre Interdisciplinar em Educação, Ambiente e Sociedade pelo Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino (Unifae). Professor de Artes na rede de ensino público do estado de São Paulo. Gestor de projetos culturais e sociais, e artista visual. Email:artistavocacionado@gmail.com



Fig. 1. Astrid Liliana Angulo Cortés, Porters Wigs Series, 1997-2001, perucas feitas com esponjas para polir, fotografia colorida, 15,7 x 23,6 cm cada. cortesia do artista

O campo de estudos das visualidades na contemporaneidade, traz **à** tona vários interesses na academia e nossos cotiados, temáticas que interligam, questões históricas, culturais e socias de uma ancestralidade, que nos atravessa a refletir as suas formas, cores, volumes, materialidade e suportes para execução das/nas obras (Fig 1). Com esse diálogo de diversidades propicia emergência debruçar nas pausas, silêncios, observações em que nos convida o V Congresso Internacional de Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre a mídia - CLISEM 2023[2] ,"ESCRITAS DIVERSAS" com o caráter abrangente nas perspectivas: técnico, científico e cultural, reunir pesquisadores e pesquisadoras no âmbito das esferas nacionais e internacionais. Entre os diversos Grupos de trabalhos se faz necessário o destaque do GT 1 – Coordenadores :Professor Doutor. Marcos Rizolli (UPM) e Professora Doutorara. Regina Lara Silveira Mello que propicia momento uma encontro teórico e metodológico com a temática - VISUALIDADES DIVERSAS EM ESCRITURAS CRÍTICAS em sua ementa: A mesa acolhe discussões sobre o universo das Artes Visuais em suas diferentes manifestações: gráficas, pictóricas e escultóricas, no âmbito das manualidades artísticas; fotografia, audiovisual e infoimagens, no âmbito das linguagens tecnológicas; interfaces entre expressão visual e design, publicidade, arquitetura, arte urbana, artesanato e novas mídias. Os estudos de Semiótica Visual possibilitam o encontro da iconografia (imagens icônicas, indexicais e simbólicas) com a iconologia (sentidos e significações, na cultura), ampliando o entendimento dos modos de codificação, circulação e decodificação das imagens – com interesse na expressão contemporânea.

O propósito da escolha das artistas apresentadas surge com o olhar e pensamento curatorial nos seguintes pressupostos a saber:

1-Mulheres; 2- Latino-americanas;3-Negras;4-Formação acadêmica; 5-Jovens; 6-Artista -pesquisadora;7-Discutem e propõem questões raciais, ancestrais.

2 Congresso Internacional, realizado 27 a 29 de setembro de 2023, pelo Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre a mídia; vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP-Brasil.

Por se tratar de estudo experimental, pretende- se levantar e apresentar aproximações possíveis leituras e suas interfaces, o que possa instigar diálogos das suas obras a aprofundamentos das linguagens, estudos de práticas cultuais e estéticas.

Diálogos ancestrais

Com a apropriação da temática a ser abortada foram exploradas as questões que trazem um espectro de múltiplos pensamentos oferecidos em suas obras e processos de criação com as artistas Astrid González (Medellín, Colômbia) e Liliana Angulo Cortés (Bogotá, Colômbia) e suas aproximações .

> O artista no momento da inspiração sente que prendeu em suas mãos um pedaço da eternidade, seja através do verbo, da melodia, da produção plástica; sua criação permite a comunhão entre os homens, deixando o eco de uma ligação entre as várias gerações. Assim, o criador expressa, através da sua inteligência e sentimento, a riqueza de sua criação para que seja a mais autêntica e fiel para que consiga reproduzir ou identificar a realidade imaginada (Sakamoto, 2020, p. 35)

As proposições nas obras das artistas que exploram diversas materialidades desenho, instalação, gravuras, performance, vídeo no campo visualidades amplitude bidimensional e tridimensional.

Astrid González

Artista visual Astrid González, (1994), natural Medellín na Colômbia, que vive e trabalha na Colômbia e Chile, artista plástica de Bogotá, nos estudos acadêmicos possui titulação com Mestrado em Artes Universidade de Illinois, Chicago Especialização em escultura pela Universidade Nacional da Colômbia, suas obras abrange meios e linguagens como escultura, fotografia, vídeo, intervenções coletivas, instalação e performance.

Sua produção artística tem amplo repertório que explora vários objetivos, dentre esses estão aos quais são de levar para diversos museus e galerias discussões sobre racismo estrutural; sobre nascimento e consolidação dos quilombolas; e sobre processos de branqueamento como paradigma do progresso e da miscigenação nas Américas.

Com essa pratica de sua produção instiga aos lugares a humanização e perspectivas de diversas. Intensamente vem desenvolvendo o trabalha como pesquisadora, educadora, gestora, curadora e integra vários coletivos a fim de contribuir nas lutas do povo afro-colombiano.

As premissas de diálogos giram em torno de aspectos que envolvem paradigmas como:

História Colonial do corpo (Fig. 2,), presença de afrodescendentes (Fig3,4,5,6) contexto nacional e espaços de resistências.



Fig.2. Astrid Liliana Angulo Cortés. Pronunciar perejil en la masacre Video, 00:39. Calidad [720 p], 2021. Imagen cortesía de la artista

> En octubre de 1937, el general Rafael Trujillo dio la orden a su ejército de asesinar a todo aquel cuerpo negro presente en los territorios de su frontera que con dificultad pronunciara la trivial palabra de "perejil". Ya había comenzado ese año a fortalecer los alambres y bloques de concreto que dividían su territorio dominicano con el vecino haitiano, sin embargo, fue hasta ese mes que sus acciones se harían sentir con crudeza en el río que divide al creyol del español, al "africano" del "europeo" y al "bárbaro" del "civilizado". Un total de 5000 personas fueron asesinadas por los fúsiles, machetes y cuchillos de la fuerza armada dominicana, en nombre del desarrollo y en contra de la "haitianización" de su "higiénica" nación heredera de la razón y el orden civilizatorio español. Mientras que el dictador ejerce discursos nacionalistas, en las riberas de la frontera, de norte a sur, de río a río, los uniformados utilizan el radar del racismo para identificar a los "posibles extranjeros" remplazando el registro de nacimiento por el sentido fonético. (Video, 00:39,2021)

Os Corpos sempre tiveram presença marcantes nos registros, durante a historiografia da arte, sempre foram temas para artistas ao longo de épocas e estilos, se faz constante na obra de Astride, de maneira intensa, presente com abordagens e contextualizações amplas e antropológicas, pensando a retomada de afrodescendentes, suas lutas e embates no cenário atual. Em sua obra Pronunciar perejil en la massacre apresentada na imagem do frame (fig.2), sua expressividade, indaga a leituras diversas. Sempre constituem a formações do cotidiano, o que aproxima o espectador a refletir no seu entorno, seus rituais (fig.3,4) e aprendizagem familiares, com uma carga e construto de buscas a lugares vividos ou apresentados por outros atores sociais.



Fig.3 Astrid Liliana Angulo Cortés. Hablar a plantas , Video 01:22, 02:27. Quality [2160 p] 4K, 2021 Voice and sound: Unicamenteandrés. Image courtesy of the artist



Fig.4 Astrid Liliana Angulo Cortés. Hablar a plantas , Video 01:22, 02:27. Quality [2160 p] 4K, 2021 Voice and sound: Unicamenteandrés. Image courtesy of the artist



Fig 5. Nuevas africanías a partir del joto afrodescendiente, Escultura en concreto, Dimensiones variables. Cinco piezas, 2017. Imagen cortesía de la artista

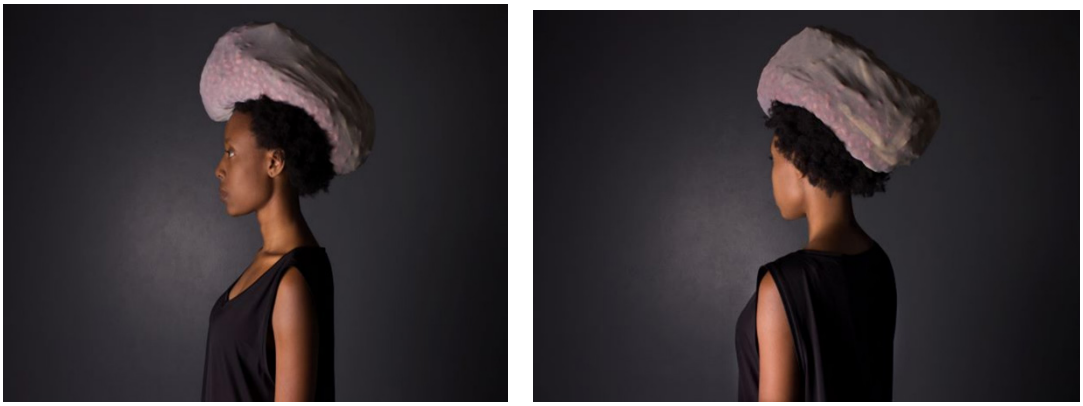


FIG 6. Continuación cultura negra, Fotografía digital sobre papel de algodón, (Detalle) Tres piezas. 81 x 54 cm c/u, 2016. Imagen cortesía de la artista



FIG 7. Cultura negra (citación a la obra de Liliana Angulo. Pelucas porteadores 1997-2001), Fotografía digital sobre papel de algodón, Tres piezas. 81 x 54 cm c/u, 2016. Imagen cortesía de la artista

Com essa perspectiva de corpos, histórias e ancestralidade como premissa para o estudo apresentado, constroem um diálogo a partir da obra apresentada anteriormente como Cultura negra (citación a la obra de Liliana Angulo (Fig. 7), que apresento a artista a seguir.

Liliana Angulo

Liliana Angulo Cortés (Bogotá, 1974) Artista plástica, afrocolombiana. Cursou Mestrado em Artes pela Universidade de Illinois em Chicago. Com especialização em escultura pela Universidade Nacional da Colômbia. Pesquisadora no campo da interdisciplinaridade, desenvolvendo sua produção em mídias, escultura, performance, som, intervenção, instalação, fotografia e vídeo. Atuou como curador, pesquisador, educador, gestor, administrador e criador. Explora, entre outros temas, a identidade racial e a cultura afro-colombiana. Sempre ela indaga o conceito anticolonialista, explora as contradições entre as ideias sobre a afirmação dos valores das culturas negras, investiga histórias de resistência na tradição dos penteados (Fig.9) e nas comunidades afrodescendentes.



Fig 9 Liliana Angulo Cortés Un negro es un negro (Serie peluca siamesa y pelucas porteadores) 39 x 59 cm. fotografía, 1997

Nessa concepção Liliana Angulo Cortés, desenvolve uma pesquisa que perdura dos anos de 1997 a 2001, denominado Porters “Um negro es um negro”, com a construção de perucas com feitas com esponjas para polir (Fig. 9)

Com a exploração de campos do sensível e questões sociais, do campo de corpos, desta vez por ângulos da feminidade, com poética (Fig. 10) da série peluca siamesa – 1997.Que instiga a união continua e força de cada mulher.



Fig 10. Astrid Liliana Cortés. Un negro es un negro (Serie peluca siamesa y pelucas porteadores), 1997

Pela perspectiva abordada que passa causar uma reflexão, contidamente nos cabelos de elaborados pelos negros e negras, com suas possíveis harmonizações o dialoga com design, e apropriações de formas, cores, materialidade e volumetria.

Pesquisa relevantes como (fig. 11, 12, 13) a "Quieto Pelo ", é um projeto de criação coletiva que tem como objetivo documentar as tradições orais e as práticas associadas ao peinado, o cuidado com o cabelo e as ações políticas expressas por meio do pelo entre as mulheres afrodescendentes de diferentes regiões da Colômbia e de América Latina.

O projeto propõe a ação de peinar como um patrimônio cultural afro que é tanto um processo estético quanto um ato criativo e performativo. (Liliana, y su proyecto "Quieto Pelo", en el que viene trabajando desde el 2008.)



Fig 11. Liliana Angulo Cortés) Cresta con rollos y Cresta Floriada de la serie Quieto Pelo Quibdó , 2008.Peinadora: Dailyn Johana Ibargüen Palacios Modelos: Maria Yolanda Murillo Ortiz y Merlin Palacios



Fig 12. Liliana Angulo Cortés. La Canasta de la serie Quieto Pelo Tumaco , 2017 Peinadora: Neida Lucia Aragón Modelo: Ana Lorena Cuero



Fig 13 Liliana Angulo Cortés .Los Churos de la serie Quieto Pelo Tumaco , 2017 .Peinadora: Susana Preciado Modelo: Ana Milena Ponce Hurtado

Considerações finais: conexões

Na busca de um caminhar pelo exercício curatorial, com diversos olhares e inquietações no campo teórico e metodológico, duas artistas de esfera latino américas, se posicionam no contemporâneo campo da produção em arte, neste espectro outras mulheres e sua potencialidade com a globalização da temática, como podemos dialogar com Djamila Ribeiro, Filósofa e pesquisadora, com Mestrado em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), é uma das principais vozes brasileiras no combate ao racismo.

> Desde cedo, pessoas negras são levadas a refletir sobre sua condição racial. O inicio da vida escolar foi pra mim o divisor de águas: por volta dos seus anos entendi o que ser negra era ser um problema para sociedade. Até então, no convívio familiar, com meus pais e irmãos, eu não era questionada desta forma, me sentia amada e não via nenhum problema comigo: tudo era "normal", "Neguinha do cabelo dura ", "neguinha feia", foram alguns dos xingamentos que comecei a escutar. Ser diferente – o quer dizer não branca – passou a ser apontado como defeito. [...]Fui forçada a entender o que era racismo e quere a me adaptar para passar desapercebida. Como diz a pesquisadora Joice Berth "Não me descobri negra, fui acusada de sê-la" (Djamila Ribeiro, p.24 2019)

Por uma relevância nos percursos, se faz necessário a Arte como Linguagem ser difundida pelos mais diversos territórios no campo real e virtual/ digital, para pensarmos em uma obra literária titulada como Lugar de Fala (2020), segundo Djamila Ribeiro nos traz: O lugar social que as mulheres negras ocupam e modo pelo qual é possível tirar proveito disso nos apresenta uma trilha interessante esse percurso foi necessário porque existem duvidas em relação ao conceito (p.54).

A proposição deste intercâmbio de pensarmos os elementos curatoriais elencadas 1-Mulheres; 2- Latino-americanas;3-Negras;4-Formação acadêmica; 5-Jovens; 6-Artista -pesquisadora;7-Discutem e propõem questões raciais, ancestrais. Temário que não se esgota neste estudo curatorial devendo ser também tomado como uma reflexão – ação – reflexão, o que nos propõe a Chimamanda Ngozi Adichie é uma feminista e escritora nigeriana. Em seu livro O Perigo de Uma História Única (2019).A instigante observação ativa propicia um campo estudos sobre o racismo estrutural; nascimento e consolidação dos quilombolas; processos de branqueamento como paradigma do progresso

e da miscigenação nas Américas de “Grafias, Narrativas, Registros, Poéticas, Imagem” ... em seus Registros de uma grafia: Narrativa[s] ou Poética[s].

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019. 264 p.

_____**O que é racismo estrutural?** Disponível em https://www.youtube.com/watch?-v=PD4Ew5DIGrU. Acesso em 2 de julho de 2023

_____**História da discriminação racial na educação brasileira** - Silvio Almeida - Escola da Vila 2018 Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=gwMRRVPl_Yw&t=2871s. Aceso em 27 de julho 2023

CLISEM. Escritas Diversas. **V Congresso Internacional de Linguagem, Identidade, Sociedade - estudos sobre a mídia** - 2023. Disponível em https://www.clisem.com/ acesso em 18 de julho de 2023

GONZÁLEZ, **Astrid ganadora de Bienal de Arte Joven 2021** [Comfenalco Antioquia]: Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=k8ABdInEHSI . Acesso em 25 de agosto de 2023 (1:11)

_____**en “El camino más largo”.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=D-cSWcbfoIKw . Acesso em 25 de agosto de 2023 (2:23)

_____**Artista del día**: / Los 10 del Premio Arte Jovem 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VQvaHoIbD1U . Acesso em 25 de agosto de 2023(4;43)

_____**Hablar a plantas.** Astrid González. Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=r2s2oCena4o. Acesso em 25 de agosto de 2023(2;27)

_____.**Hablar a plantas**., Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=giRAtku1gfk . Acesso em 25 de agosto de 2023 (1;22)

_____. **Pronunciar perejil en la masacre**.. Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=3XDFbHriz5U . Aceso em 25 de agosto de 2023

MARCONDES, G. Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 147-177, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668411. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411. Acesso em 20 de junho 2023

RIBEIRO. Djamila. **Pequeno manual antirracista**.São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Valero, Silvia ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones **Estudios de Literatura Colombiana**, núm. 32, enero-junio, 2013, pp. 15-37 Universidad de Antioquia Medellín, Colombia

VALERO Lozano). Feminismo Negro – Afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en - lugar. **Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas**, 5(9), 23–48. Recuperado a partir de https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/14612.

SAKAMOTO, Cleusa Kazue **Criatividade e suas definições básicas** [livro eletrônico] / Cleusa Kazue Sakamoto. -– São Paulo: Gênio Criador, 2020. 85 p

TRECCANI, Girolamo Domenico. **Terras de Quilombo**: caminhos e entraves do processo de titulação / Girolamo Domenico Treccani-Belém: Secretaria Executiva de Justiça. Programa Raízes, 2006 .354

RECUPERAR, RECONFIGURAR, REESCRIBIR: dos experiencias performativas en el arte contemporáneo argentino

Clara Carlón[1]
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Verónica Lucentini[2]
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

GT1- Visualidades diversas em escrituras críticas

Resumen

Este trabajo propone analizar los proyectos *La hiedra (Lidia)* (2006) y *El inicio del movimiento* (2019) de las artistas argentinas Ana Gallardo y Eugenia Calvo, las cuáles instauran relaciones de proximidad y distanciamiento con la vida cotidiana. Consideramos que estas prácticas se enmarcan en el giro performativo de las artes visuales, entendiendo por performativo a un modo de hacer del arte de nuestro tiempo en el cual se enfatiza la visibilización de las contingencias de producción y recepción. Esto supone reconocer en ellas una etapa experiencial previa a la materialización de las obras, que si bien no es totalmente visible al momento de su presentación, configura el sustrato performativo

1 Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Escenografía de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Becaria de Doctorado UNLP período 2023/2028. Investigadora del proyecto I+D El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto (11/B383) (IPEAL-FDA-UNLP) donde indaga sobre la recuperación de los relatos de vida y el uso de la palabra como recurso poético en el arte. Asistente editorial en la revista Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina, editada por Papel Cosido (FDA-UNLP). Desarrolló su tesis de grado Ensayos imposibles para dominar el tiempo (2021) (FDA-UNLP). Actualmente, es docente de la cátedra Dibujo Complementaria II (FDA-UNLP). claracarlongm@gmail.com

2 Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Becaria de Doctorado UNLP período 2023/2028. Investigadora del proyecto I+D El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto (11/B383) (IPEAL-FDA-UNLP). Asistente editorial en la revista Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina, editada por Papel Cosido (FDA-UNLP). Desarrolló su tesis de grado ¿Cuántas formas podemos inventar? (2021) sobre prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso cotidiano para acceder a la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso a partir de la recuperación de procesos fotográficos antiguos (FDA-UNLP). verolucentini@gmail.com

clave de estas prácticas artísticas. Así, los proyectos seleccionados recuperan relatos, objetos y espacios provenientes de contextos cotidianos, a la vez que los reconfiguran y los presentan en nuevas coordenadas temporo espaciales. De esta forma, ambos visibilizan aquello que existe por debajo de una supuesta homogeneidad de lo cercano al construir una situación o una puesta en escena de las imágenes recuperadas. En este marco, los relatos exceden a las palabras para devenir en una forma de acción que vincula pasado y presente, pero que también se proyecta hacia el futuro.

Palabras clave

Práctica artística; Performatividad; Pasado; Relato.

Texto completo

Las prácticas artísticas del siglo XX y XXI han demostrado que cualquier objeto, gesto o situación es susceptible de ser transformado en "obra". Es así como las imágenes disputan su puesto con las cosas o hechos que representan, y en ese juego de escamoteos, se crean significaciones nuevas que nunca son definitivas (ESCOBAR, 2020). En este proceso de desmaterialización de la obra de arte, la acción ocupa un rol fundamental y, simultáneamente, los límites del objeto artístico se vuelven más difusos y complejos de definir. Esto supone comprender a la obra —ya no como un producto-objeto acabado— sino como un proceso que pone foco en el devenir artístico-investigativo y que "posibilita 'hacer cuerpo' en un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento" (HANG & MUÑOZ, 2019, p.14).

En este escenario, nos proponemos problematizar el campo de las artes visuales a la luz de su giro performativo, entendiendo por performativo a un *modo de hacer* del arte de nuestro tiempo en el cual las obras enfatizan la visibilización de las contingencias de su producción y su recepción. De este modo, conceptos tales como teatralidad, experiencia, acción, presencia y objetualidad, son actualizados a partir de esta nueva trama conceptual donde lo experiencial y lo vivencial se constituyen como sus aspectos predominantes (VALESINI & VALENT, 2020).

Bajo esta perspectiva, consideramos que los proyectos argentinos *La hiedra (Lidia)* (2006) de Ana Gallardo y *El inicio del movimiento* (2019) de Eugenia Calvo pueden comprenderse como dos casos en los cuáles opera esta naturaleza performativa de las artes visuales. Se trata de prácticas artísticas que, en el marco de estos nuevos modos de hacer que propone el arte contemporáneo, articulan de manera singular objetos e imágenes de origen heterogéneo provenientes de la vida cotidiana que al relocalizarse en coordenadas temporo-espaciales particulares logran construir una situación o una puesta en escena. De esta forma, estas propuestas artísticas devienen en múltiples sucesos que no se contemplan sino más bien "se viven". En este sentido, entendemos que se tratan de prácticas poéticas político-críticas que visibilizan aquello que existe por debajo de una supuesta homogeneidad de lo cercano —en tanto recuperan relatos, objetos y espacios provenientes de contextos cotidianos— pero que, a su vez, los reconfiguran. Esto se debe a que el carácter performativo de dichas obras no reposa únicamente en su capacidad de reconocer la realidad, sino también en la posibilidad de cambio del sentido de las cosas —lo que supone un nuevo acercamiento a lo real— a partir de ese reconocimiento. Por lo tanto, retomamos estos proyectos con el fin de desentrañar los modos en que estas artistas construyen tramas poéticas en la inmediatez de lo cercano, al recuperar experiencias vivenciales y corporales, y transformarlas en material artístico.

Este trabajo se inscribe en el amplio marco que aporta el proyecto (I+D) *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (11/B383)[3], dirigido por la Mag. Silvina Valesini y la Lic. Guillermina Valent.

3 Las unidades de análisis elegidas forman parte de los planes de trabajo de Beca Doctoral de la Universidad

Relatos de vida como insumo poético. Dos casos de análisis

En el año 2006, la artista argentina Ana Gallardo realiza la exposición *La hiedra* en la Galería Alberto Sendrós de la ciudad de Buenos Aires. Este proyecto recupera las historias de amor y desamor de distintas mujeres mayores convocadas por la artista y, tomando como punto de partida cada relato, logra dar cuerpo a las obras. Para su realización, la artista trabajó junto a ellas en los meses previos a la muestra, dando paso a instancias de encuentro y diálogo atravesadas por el carácter único e íntimo de las historias personales. A su vez, en el marco de la exposición se realizaron proyecciones de video, lecturas de tarot y se invitó al público a llevar objetos, textos, fotos o algunos otros elementos que remitieran a historias de amor.

De esta forma, *La hiedra* (2006) se presenta como un proyecto de naturaleza vinculante que crece y se ramifica por los muros. Mediante su carácter parasitario, avanza en todas direcciones en un entramado en el que conviven recuerdos, vivencias, secretos e ilusiones, donde la documentación de los relatos permite reconstruir sutilmente los mundos biográficos de los que forman parte. Algunas de estas obras fueron expuestas nuevamente en la exposición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* (2015) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Figura 1].



Figura 1. La hiedra (2015), Ana Gallardo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fotografía del archivo del Museo de Arte Moderno. Disponible en: https://museomoderno.org/exposiciones/ana-gallardo-un-lugar-donde-vivir-cuando-seamos-viejos/

Nacional de La Plata (UNLP) titulados *Poéticas performativas sobre relatos de vida. El testimonio biográfico como estrategia estético-política* y *La ficción como estrategia en la reconfiguración del cotidiano. Performatividad, precariedad y gesto en cuatro instalaciones argentinas contemporáneas*. Ambos se radican en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Artes.

Entre las mujeres convocadas por Gallardo se encuentra Lidia Barreiro —de 78 años de edad— quien comparte, a través del diálogo con la artista, su experiencia al encontrar las cartas de un amor perdido de su juventud. A raíz de este acontecimiento, Lidia escribe un extenso texto donde da cuenta de su sentir al encontrarlas y de los recuerdos que estas evocan. A partir de la recuperación del relato escrito de Lidia, la artista toma sus palabras para escribirlas con carbonilla a mano en la pared, acompañadas con una fotografía de dichas cartas [Figura 2].

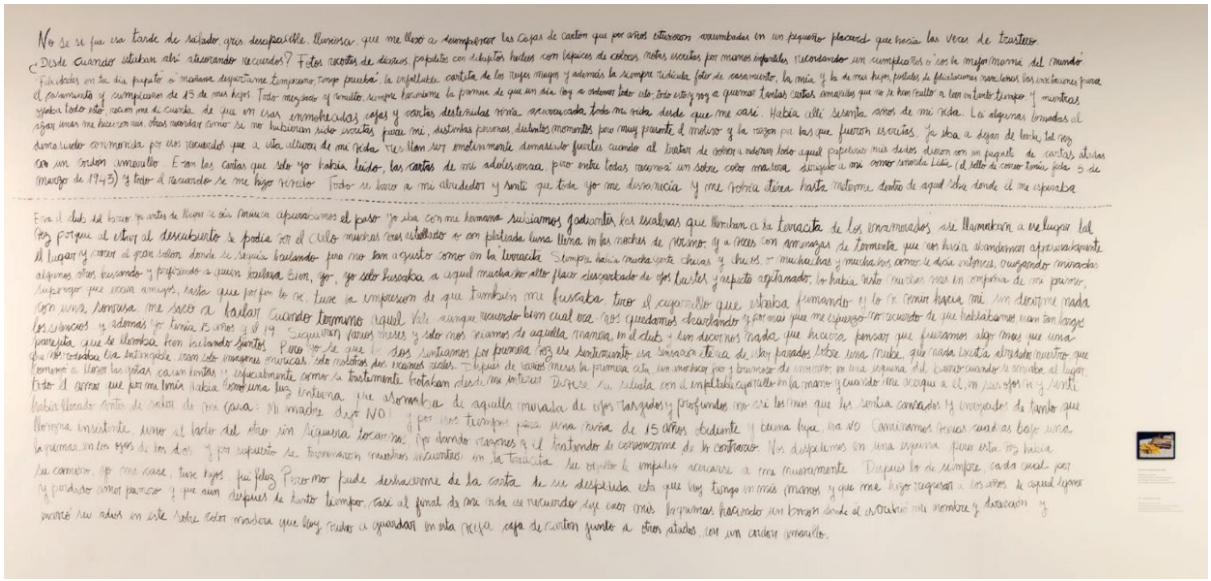


Figura 2. La hiedra (Lidia) de Ana Gallardo. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Disponible en: Catálogo de la exposición “Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos”.

En esta producción, la memoria del pasado es traída hacia el presente décadas después y se relocaliza bajo estas nuevas coordenadas temporo-espaciales. A su vez, el formato elegido —la transposición del texto de Lidia en la pared— habilita otras formas de hacer visible y pública la memoria personal, excediendo la intimidad del dispositivo carta. En cuanto a la fotografía, también opera como registro del recuerdo y permite establecer contactos en tanto huella o vestigio objetual de la memoria que evoca [Figura 3].

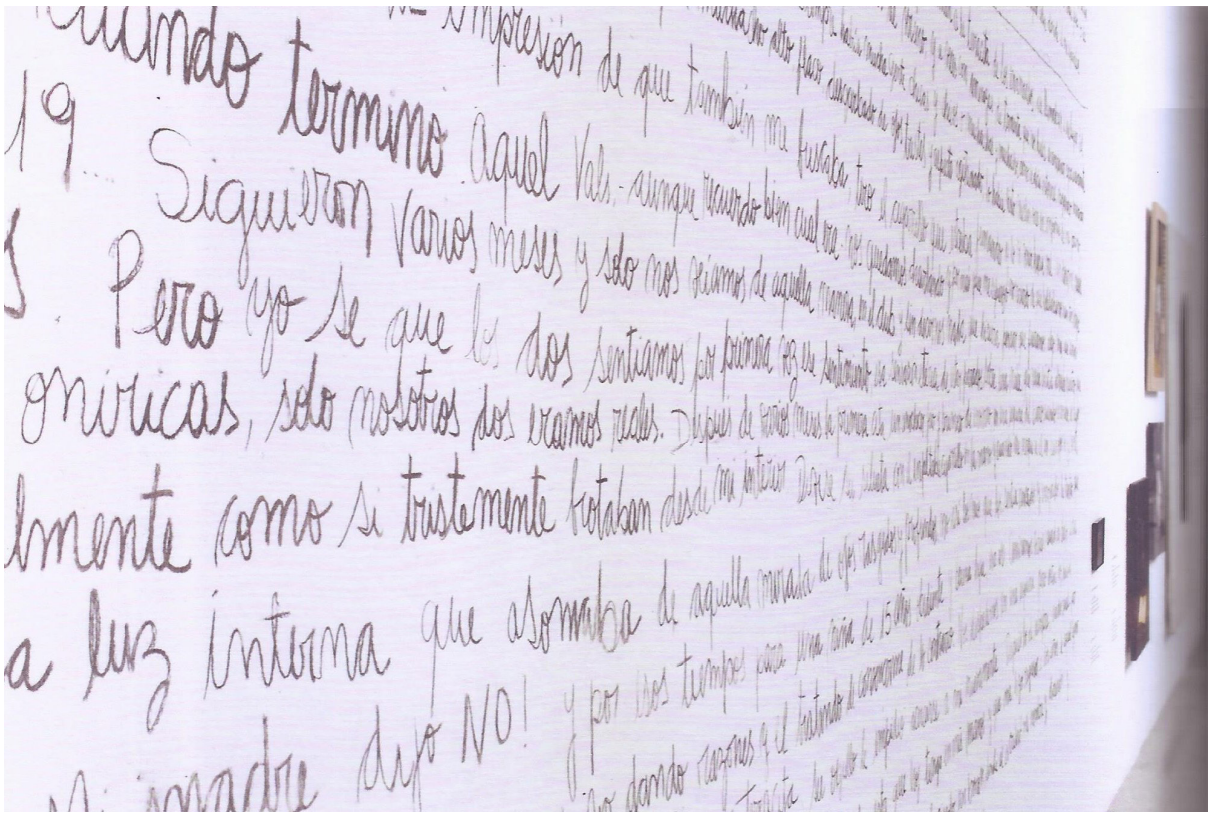


Figura 3. La hiedra (Lidia) de Ana Gallardo. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Disponible en: Catálogo de la exposición "Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos".

Así, la recuperación del relato de Lidia permite el entrecruzamiento entre el espacio público y el privado y, de este modo, el gesto de la artista en visibilizar estas memorias posibilita "la expresión de los sujetos marginados por la modernidad, donde las identidades excluidas y negadas encuentran una zona de libertad para pronunciarse" (ALCÁZAR, 2014, p. 8). Este ejercicio de revalorización se revela como un aspecto central de las estrategias de enunciación utilizadas por Gallardo en tanto prácticas ligadas al giro performativo de las artes, en la medida que la artista trabaja en torno a una puesta en escena de las subjetividades. Coincidimos con Suely Rolnik en que "el artista tiene un oído fino para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante. Su poesía es la encarnación de tales sonidos que así se hacen escuchar entre nosotros" (ROLNIK, 2007, p.10).

En la misma línea nos interesa recuperar el proyecto *El inicio del movimiento* (2019) de Eugenia Calvo. Sin embargo, si en la propuesta de Gallardo el eje vertebrador de la producción recupera la memoria personal de Lidia, en este segundo caso la artista apela al rescate de rasgos historiográficos ocultos y silenciosos de su ciudad natal. La casa, el edificio y la ciudad suelen ser los paradigmas con los que Calvo indaga en la historia material del mundo público y privado, para reinscribir la energía subyacente de los objetos y de la arquitectura que los define y los contiene (ROJAS, 2019). Es así como el proyecto *El inicio del movimiento* (2019) surge de la posibilidad de continuar realizando interferencias directas, y muchas veces inesperadas sobre las estructuras de la realidad, para abrir espacios de problematización y poner el universo doméstico en acción. Uno de los rasgos particulares de este proyecto radica en su punto de partida: el encuentro de la artista con un documento escrito en 1917 por el arquitecto Hilarión Hernández Larguía en Rosario —ciudad natal de Calvo—. Dicho arquitecto había desarrollado una amplia labor como profesional y docente de la entonces Escuela de Arquitectura en la Facultad de Ingeniería, entre las que se destaca el Museo J. B. Castagnino de

Rosario, inaugurado en 1937, siendo su primer director. Además, su vasta producción en la ciudad lo condujo a la creación de textos y libros sobre arquitectura moderna. Calvo había sido advertida del que posiblemente fue el primer escrito de divulgación realizado por Hernández Larguía a principios del siglo XX que se llamó "La importancia de la orientación y la ventilación de la vivienda", que era un folleto del cual nunca encontró una copia. Al no leer el texto, pero sí saber de su existencia, la artista comienza a fantasear con ese título y con las posibilidades de intervención sobre la casa-estudio del arquitecto. Es así como el proceso investigativo que realiza sobre la historia de Hilarión Hernández Larguía condujo a dicha intervención la mañana del 9 de febrero de 2019. Este espacio diseñado por el mismo arquitecto, fue el sitio donde vivió entre los años 1892 y 1978, y se encuentra cerrado desde hace varios años esperando su destino inmobiliario. Podemos decir que la incompletud del acontecimiento pasado se ofrece al arte —no como lo hace la Historia que, en cuanto disciplina, no puede tocar lo ocurrido sin el riesgo de faltar al rigor científico— sino con la posibilidad de volver al pasado, traerlo al presente para imaginar lo que pudo haber sucedido (ESCOBAR, 2020).

Es así como Calvo decide la apertura de la vivienda sólo por un día, para que la misma vuelva a conectarse con la ciudad y deje de ser tan solo una fachada. La intervención consistió en principio en la acción de abrir la casa, y esto se llevó adelante a través de la utilización de un sistema de estructuras de hierro que se anexaron con el fin de "sostener" las puertas abiertas —un total de 13 aberturas que incluyen puertas y ventanas—[Figura 1].



Figura 1. El inicio del movimiento de Eugenia Calvo. Intervención en la casa-estudio del arquitecto rosario Hilarón Hernández Larguía. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/1474

Sin embargo, esta acción desmedida significó también la obstrucción del acceso de las personas al sitio, lo que obligó a continuar viendo la casa desde afuera, negando su interior [Figura 2].



Figura 2. El inicio del movimiento de Eugenia Calvo. Intervención en la casa-estudio del arquitecto rosario Hilarón Hernández Larguía. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/1474

Como parte de esta acción, en el sitio web de la galería Diego Obligado, se incluyó información general del proyecto y una pieza gráfica compuesta por un poema escrito por la propia artista que invoca en clave poética a que el aire recorra esta casa-estudio. Parte del mismo dice:

> que el mínimo proyecto de aire recorra todo,
> y el ruido y la luz también.
> abrir, abrir y abrir
> y volver a respirar.
> ¡ que haya ojos, nariz y boca!
> (...)
> crac, crac, crac, crac, ¿cómo sonará la resistencia de las cosas al despertarse? (CALVO, 2021, p.2)

En este sentido, este pequeño texto personifica a la casa al dotarla de características similares a las humanas para sacarla de su mutismo en la ciudad. Esta acción interrumpe la finitud del objeto que se "descosifica para volver a ser un campo de fuerzas vivas que afectan al mundo y son afectadas por éste, promoviendo así un proceso continuo de diferenciación" (ROLNIK, 2007, p.3). La invitación a su lectura, canto o recitación respondía al pedido de que sus puertas y ventanas sean llamadas a un nuevo movimiento. Además, tal como indica el nombre del proyecto, podemos vislumbrar que el ingreso del aire a través de las aberturas, conducía también a la activación del espacio.

Así, podemos reconocer en ambos proyectos una etapa experiencial previa a la materialización de las obras, que si bien no es totalmente visible al momento de su presentación, configura el sustrato performativo clave de estas prácticas artísticas. En este marco, los relatos exceden a las palabras para devenir en una forma de acción que vincula pasado y presente, pero que también se proyecta hacia el futuro. De este modo, consideramos que:

> "[...] la palabra que se introduce no es la palabra como base de un texto, sino como una forma de hacer y estar, un modo de hacerse cargo de un presente desde su precariedad como algo

> vivo; una palabra histórica no por las historias que produce, sino por su capacidad de abrir una fisura en esa misma historia" (CORNAGO, 2015, p. 148).

En estos términos, al articular las condiciones para que este tipo de narrativas puedan enunciarse y reescribirse, el relato adquiere otras características ya que la historia es situada en tiempo real en el momento en el que se actualiza, se cuestiona o se niega; y es precisamente allí donde reside su sentido, su carga estética y política (CORNAGO, 2015).

Consideraciones finales

A lo largo de esta indagación, nos propusimos pensar a la luz del giro performativo dos experiencias del arte argentino contemporáneo que establecen distintos puntos de contacto entre los cuerpos, los espacios y los relatos. Desde la conversación y la intimidad del encuentro entre dos personas hasta la activación de un espacio suspendido en el tiempo, ambos proyectos se configuran como nuevos modos de mirar lo real, reconociendo en lo performativo la posibilidad de cambio. En los dos casos existe una disponibilidad potencial en las experiencias y las imágenes que se recuperan. Pero, no se trata de energías excepcionales sino más bien de cualidades insignificantes, propias de cualquier ente o situación, detectando en ellas un ensayo de sentido (ESCOBAR, 2020). De manera más o menos cercana al universo personal biográfico de las artistas, existe una intención en que esa puesta en escena se proyecte como una pregunta sobre el presente y hacia el futuro. ¿De qué manera nos posicionamos frente al paso del tiempo? ¿Qué tramas temporales podemos tejer con el pasado? ¿Qué recuerdos se mantienen agazapados en el fondo de un placard? ¿Qué espacios reposan en silencio esperando ser habitados?

Bibliografía

ALCÁZAR, J. **Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad**. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, 2014.

BAEZA, F. **Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2017.

CALVO, E. **El inicio del movimiento**. Metal, (7), 1–6, 2021. Disponible en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/1474

ESCOBAR, T. **Aura Latente**. Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos aires, Argentina:Tinta Limón, 2020.

GALLARDO, A. **Ana Gallardo. Un lugar para vivir cuando seamos viejos** [Catálogo de la exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015. Disponible en: https://museomoderno.org/libros/ana-gallardo-un-lugar-para-vivir-cuando-seamos-viejos/

HANG, B. & MUÑOZ, A. **El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2019.

ROJAS, N. **Eugenia Calvo. El inicio del movimiento**. Ramona, 2019. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/67689

ROLNIK, S. **La memoria del cuerpo contamina el museo**, 2007. Disponible en: https://transversal.at/pdf/journal-text/1464/

VALESINI, S. & VALENT, G. **El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto**. En Arte e Investigación (N.° 17). Revista científica de la Facultad de Artes. La Plata, Argentina: Papel Cosido, 2020. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/101948

EL GIRO PERFORMATIVO EN LAS ARTES VISUALES: discusiones sobre la producción de presencia y el acontecimiento en el espacio liminal

Silvina Valesini[1]
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Guillermina Valent[2]
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Lucía Suárez Stanganelli[3]
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

GT1- Visualidades diversas em escrituras críticas

1 Artista visual. Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta de la Cátedra de Estética/Fundamentos Estéticos de la Facultad de Artes de la UNLP. Directora del I+D 11/B383 *El giro performativo en las Artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto*. (UNLP. FDA. IPEAL). Codirectora del I+D *La dimensión estética en el diseño. Aportes para la concepción de una poética proyectual* (UNLP. FDA. IPEAL). Editora responsable de *Arte e Investigación, revista científica de la Facultad de Artes* de la UNLP. silvinavalesini@gmail.com

2 Artista visual. Profesora titular de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso FDA, UNLP. Investigadora en Artes. Editora responsable de la revista de Arte METAL (IPEAL- FDA-UNLP). Co- directora del proyecto de investigación I+D *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (IPEAL- FDA-UNLP). Directora del proyecto NODO GRAFICO. *Una plataforma virtual de contenidos de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso* Programa de Investigación Bianual en Arte edición 2022-2023. Becaria de investigación UNLP (2012-2017). Participó y/o coordinó diversos proyectos, artísticos, curatoriales y editoriales. guillerminavalent@gmail.com

3 VJ y videoperformer. Becaria doctoral del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Docente de la Cátedra de Estética/Fundamentos Estéticos de la Facultad de Artes de la UNLP. Investigadora del I+D 11/B383 *El giro performativo en las Artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto.* arcodile@gmail.com

Resumen

Este trabajo propone una lectura desde el marco que constituye el giro performativo de las artes visuales: una perspectiva postergada por las teorías estéticas tradicionales, "incapaces de comprender (...) la transformación de una obra de arte en un evento artístico" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 23). Nos proponemos abordar el análisis de una serie de fenómenos del arte contemporáneo que enfatizan sus aspectos en torno al espacio liminal, entre los que se destacan el carácter procesual, la puesta en acto de los objetos, los espacios y los cuerpos, otorgando preponderancia a la cuestión temporal y desafiando a la teoría estética a revisarse, para alojar en el terreno de las artes visuales a producciones que suponen una experiencia vívida del arte. A partir de una concepción del arte devenido en acontecimiento, abordaremos la producción de presencia como un aspecto constitutivo de estas obras contemporáneas en las que se tensan los sentidos presentacionales y representacionales dados por la simultaneidad de modelos heredados de la modernidad que continúan siendo parte constitutiva de las prácticas artísticas del presente.

Palabras clave: giro performativo, presencia, artes visuales, representación, acontecimiento

Introducción

Este trabajo se inscribe en una serie de indagaciones teóricas motorizadas por la necesidad de construir nuevos instrumentos que permitan abordar la producción y el análisis de las artes visuales en el amplio marco del arte contemporáneo. Lo hacemos desde el proyecto I+D 11/B383 de la Universidad Nacional de La Plata, titulado *El giro performativo en las Artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto*, acreditado en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de las Universidades Nacionales, de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación Argentina.

Teniendo en cuenta la diversidad de fenómenos que aloja este proyecto, uno de los asuntos que creemos prioritario es despejar la ambigüedad que subyace entre la consideración de la performance como género establecido a partir de los años 60 y la adjetivación de lo performativo como aquel rasgo que parece teñir buena parte del espectro del arte actual. Una condición que impacta en los modos de hacer e interpretar y que enfatiza las lógicas de lo procesual, dando relevancia al tiempo, la acción, el espacio y los cuerpos: componentes cuya primacía nos arroja nuevas preguntas en torno a los alcances de la visualidad en el terreno de las artes visuales.

¿Qué elementos distinguen y/o conectan a estos dos planos? ¿Se trataría de un género y una perspectiva interpretativa? o ¿estamos hablando de una deriva que comienza con el advenimiento de un cambio de paradigma en el campo artístico cristalizado a través de la performance, para luego extenderse? Respecto a esta especulación, sabemos que en el ámbito de las disciplinas humanísticas, el término performance desarrolló diferentes connotaciones a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Por eso resulta poco viable pretender lograr consenso en torno a sus alcances. Y aunque es posible identificar algunos elementos comunes, esa variedad parece tender a construir una mirada singular sobre la categoría para cada investigación, basándose en las especificidades de sus respectivos objetos de estudio (SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2017: p. 210). De allí que Andrea Soto Calderón afirme que "Desde hace varios años la performance no designa solamente un lenguaje o técnica específica del arte, sino también la porosidad entre las artes, los intercambios entre el teatro, el cine y las artes visuales." (SOTO CALDERÓN, 2020: p.71)

A partir de este marco, nos interesa especialmente recuperar la deriva del término en el espacio liminal que conecta a las artes escénicas con las artes visuales, para intentar identificar algunas cualidades que reconocemos como propias de lo performativo y que conforman el sensorium de nuestra

época en torno al arte, en un enfoque superador de las delimitadas divisiones disciplinares heredadas de la modernidad. Porque si "la flexibilidad, permeabilidad y pluralidad estética del performance lo han convertido en territorio creativo eminentemente híbrido y posdiciplinario" (MELGARES, 2021: p. 134), estas condiciones que se consolidan en el campo de las artes visuales con el advenimiento de la performance y el arte de acción, abren un intersticio que aspira a quebrar los modos de un arte moderno de objetos estéticos con estatuto de obra, espectadores contemplativos y artistas virtuosos. Surge en su lugar un giro que va abriendo paso a propuestas ligadas a acontecimientos de naturaleza efímera, en los que la singularidad, la temporalidad y la presencia cobran relevancia, transformándose en calificativos que exceden ampliamente los límites del campo escénico.

1. Itinerarios y trayectorias de lo performativo. El espacio liminal

A mediados de los años sesenta se produce un cambio de paradigma estético, que permite la reintroducción de lo narrativo, la figuración y la teatralidad, como aspectos cuestionados en las artes visuales del período moderno. Es entonces cuando la noción de lo *teatral* aparece empleada por el crítico norteamericano Michael Fried en su ensayo "Arte y Objetualidad", publicado en 1967 en la revista Artforum. Con una marcada intención peyorativa Fried usará el adjetivo *teatral* para desacreditar el enfoque temporal e interactivo de los artistas minimalistas, dando inicio a un largo debate que se extenderá a lo largo del siglo XX. Según Fried, un arte que dependía cada vez más de su ubicación en el espacio y en el tiempo era un arte teatral, que, como tal, socavaba la autonomía de la obra de arte moderna auténtica, que debía manifestarse de manera independiente de quien la contemplara.

En cierta forma, la crítica de Fried a la teatralidad de los objetos minimalistas radica en el hecho de que sólo a través del espectador lograban manifestarse de manera acabada (REBENTISCH, 2018: p. 57), afirmando que:

> "[...]Mientras que en el arte anterior lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro de ella, la experiencia que se tiene del arte literalista es la de un objeto en situación —una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador" (FRIED, 1967: p.179)

De allí que se atribuya la adjetivación de *teatral* o *literalista* a aquellas prácticas que en la presentación de objetos estéticos despojados de los elementos habituales o explícitos del lenguaje, arrojaban las lógicas interpretativas sobre los públicos y los contextos, canalizando para la época una crítica hacia las condiciones de la actividad artística en sí misma. Un caso paradigmático en este sentido son los cubos negros de Tony Smith, "una escultura pintada de negro, como si el negro diera el color de una memoria que jamás cuenta su historia, no difunde ninguna nostalgia y se contenta sobriamente con presentar su misterio como volumen y visualidad" (DIDI HUBERMAN, 2014: p. 75). Los cubos aportan a una discusión más profunda que se asienta sobre las posibilidades representativas de la obra de arte, donde la idea de literalidad supondría la pura presencia en deprecio de las posibilidades mediadas de la representación. Esta tensión aparentemente irresoluble entre presencia y representación como mecanismos opuestos constituye para las artes visuales una paradoja que la performatividad parecería reelaborar.

En aquel momento los escritos de Greenberg y Fried fijaron los términos de la discusión sobre los problemas que el minimalismo presentaba para la estética moderna y vanguardista, por lo que las categorías de literalidad y teatralidad fueron adoptadas por defensores y detractores como señas de identidad del nuevo movimiento. Algunos artistas ligados al arte conceptual reaccionaron ante la literalidad minimalista, convirtiendo al escenario teatral en una zona de experimentación. A través de sus aportes se vio notablemente ampliado el alcance de los dispositivos del teatro, conformando un

núcleo del que irradiaban los fundamentos de lo contemporáneo, como son la simultaneidad de acción y de percepción, y el desdibujamiento de roles entre el actor y el espectador, entre otros.

En paralelo, sostiene Ileana Diéguez Caballero (2007), también el campo del teatro fue revisando su configuración tradicional, restando peso al discurso verbal y abandonando el principio de la mímesis en favor de la preponderancia de lo corporal y de lo vivencial. Allí donde el enfoque literario tradicional proponía una estructura fija que se ofrecía para su interpretación, la mirada teatral contemporánea abordó la idea de cultura entendida como proceso y la de realidad como un hacer continuo, que solo funciona en tanto se está produciendo y está siendo percibida (CORNAGO, 2009: p. 4).

Aquella doble condición —discurso verbal y mimesis—, representaba dos frentes que se debatían también en el campo de las artes visuales. Por un lado, refiriendo a una alternativa creciente con las propuestas conceptuales en su concepción del arte como idea, y por el otro, señalando los principios de una etapa anterior que reconocemos en el arte moderno. La simultaneidad de estos planos no ha sido superada, por el contrario, el escenario contemporáneo más cercano nos ofrece un panorama donde estas líneas comparten escena.

Volviendo a los años 60, es en ese espacio de intersección, y vinculando lo conceptual con un impulso rupturista respecto de las tradiciones, donde emerge la performance como una práctica alineada con proyectos estético-políticos de carácter progresista que difumina los límites entre los territorios de las artes visuales, la música y el teatro experimentales. Este carácter transdisciplinario hace de ella un medio híbrido y difícil de definir de manera precisa, excepto por un parámetro ontológico fundamental: la condición de presencia. La performance es, fundamentalmente un arte vivo, basado en experiencias obtenidas en tiempo real, que gracias a esta particularidad se propone reconfigurar la relación entre el arte y la cotidianeidad (ALBARRÁN, 2019: p. 20).

En relación a lo anterior, puede identificarse en ella un principio de *singularidad.* David Zebrib (2014) establece una relación inmediata entre la noción de performance y la de evento o acontecimiento, enfatizando su naturaleza singular y ocasional, sumando a su posicionamiento ontológico esa capacidad de revelarse como un acto individual e irrepetible, que ayuda a revisar la cuestión de la pérdida del aura que planteara Walter Benjamin y a cuestionar la repetición y la reproducción como modelos de representación característicos del arte contemporáneo (MELGARES, 2021: p. 155).

Otra característica que se integra en esa dimensión ontológica es la noción de cuerpo. En la performance la presencia física del cuerpo humano se convierte en una herramienta fundamental para consolidar los objetivos de singularidad y autenticidad lo que ha llevado a los artistas a utilizar sus propios cuerpos como una estrategia para cuestionar la representación de la realidad y, en consecuencia, cualquier forma de artificialidad en el ámbito artístico (MELGARES, 2021: p. 155). De allí que un aspecto característico de las artes performativas sea que se repiten y desaparecen, en la medida que esa repetición está rodeada de azar, al depender del tiempo, de personas vivas y mutables, por nombrar solo algunas de las cosas sujetas a la imposibilidad de una reproducción exacta" (HANG & MUÑOZ, 2019: p. 19).

Pero tal como Amelia Jones sugirió en la introducción de *Perform, Repeat, Record* (2012), a partir de mediados de la década de los 90, el interés por la performance se fue desplazando del campo de la creación de nuevas obras que exploraran las posibilidades del encuentro en vivo, al desarrollo de mecanismos ligados a la documentación, el archivo y la recreación de propuestas. El afianzamiento de estos procesos obliga a reconsiderar las condiciones de naturaleza efímera, singularidad y temporalidad características de estas prácticas desde una perspectiva más amplia y continua. En este contexto, nos alejamos de la noción tradicional de performance como un proceso donde "el artista canaliza el peso de la obra con su presencia o el desarrollo de una acción" (MELGARES, 2021: p. 66). Y al romper estos vínculos con la noción ontológica de la singularidad, también se altera la perspectiva tradicional y se subraya la transformación de la performance en un fenómeno más allá del momento en vivo y la copresencia entre artista y público, permitiendo una expansión en su interpretación y una reevaluación de las relaciones entre esos componentes. De allí que el impulso del giro performativo

consiguiera reconfigurar los procesos de producción y recepción, impactando en el caso de las artes visuales desde las dimensiones de *inmaterialidad, temporalidad* y *corporeidad* así como en la erosión de las fronteras disciplinares. De allí que para nuestro proyecto resulte de particular interés observar cómo, y con qué fines estéticos, estas categorías vinculadas al espacio escénico, al tiempo dramático y a la presencia de los cuerpos, son recuperadas, apropiadas y resignificadas en el terreno del arte contemporáneo, al punto de revertir el sentido peyorativo que se asignó al término teatral en las teorías modernas, hasta transformarse en adjetivación fundante de las prácticas artísticas del presente (VALESINI, 2015).

En este proceso de hibridaciones, tanto las artes visuales, como la música, la literatura y el teatro, tenderán a materializarse y expresarse a través de las lógicas de las manifestaciones escénicas. En lugar de crear obras en el sentido tradicional, los artistas estarán cada vez más involucrados en la producción de *acontecimientos* en los que no solo participan ellos mismos, sino también los oyentes y espectadores. Esto ha alterado de manera significativa las condiciones de producción y recepción en el ámbito artístico, en la medida que la función central de estos procesos ya no recae en una obra de arte independiente, que surge como objeto a partir de la actividad del artista y que se confía a la percepción e interpretación del espectador. En su lugar, nos encontramos con acontecimientos que son iniciados y concluidos por la acción de múltiples sujetos. (FISCHER-LICHTE, 2011: pp. 45-46).

Para Erika Fischer-Lichte esta evolución también ha reconfigurado la relación entre la naturaleza material y la dimensión simbólica de los objetos utilizados y las acciones ejecutadas en la puesta en escena. El estatus material ya no dependerá de manera directa del significado, sino que emerge de forma independiente y busca su propia existencia. En otras palabras, los efectos inmediatos de los objetos y acciones no están condicionados por los significados que se les pueden atribuir, sino que ocurren al margen de cualquier intento de declarar significado. Y de esta manera, las realizaciones escénicas ofrecen la oportunidad de experimentar cambios durante su desarrollo, es decir, de transformar tanto a los artistas como a los espectadores que participan en ellas. (FISCHER-LICHTE, 2011: p. 46) Consciente de las dificultades que se presentan al intentar comprender estos procesos a partir de las categorías estéticas tradicionales, la autora plantea la necesidad de desarrollar una nueva perspectiva estética: una estética de lo performativo, capaz de dar cuenta de dos aspectos centrales: la conversión de la obra en acontecimiento y los múltiples asuntos que de eso se desprenden.

Atendiendo a ese fin es que retomamos el concepto de liminalidad, no solo por su capacidad de dar cuenta de los mestizajes y contaminaciones entre disciplinas, sino también "a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin implicar la negación categórica de la dimensión representacional" (DIÉGUEZ CABALLERO, 2014: p. 18). Lo elegimos también por su valioso aporte a la estética relacional, ya que, como señala Ileana Diéguez, lo liminal apunta y tiende lazos entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social. Concebir al arte contemporáneo como liminal nos propone pensar los gestos simbólicos como aquellos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen su politicidad de otras maneras. No solo se amplían los marcos representacionales, se desafía la forma misma en la que son concebidos.

2. Debates en torno a la presencia y la persistencia de la representación.

En su búsqueda por establecer una posible ontología de la performance, David Zerbib (2014) reconoce cuatro componentes o parámetros esenciales: presencia, singularidad, cuerpo y transgresión, algunos de los cuales hemos presentado en las páginas precedentes.

Volviendo al primero de ellos, la presencia, Zerbib refiere a la cualidad intrínseca de la creación artística en la que se evidencia la necesidad de existir en un momento y lugar específicos. Este valor implica una relación espacio-temporal de codependencia entre artista y público, estrechamente

relacionada con rasgos propios de las artes escénicas. Por lo tanto, a diferencia de otros medios de expresión visual, las obras performáticas no estarían sujetas a la mediación del objeto artístico. De allí que para Zerbib, lo que determina la presencia ontológica de la performance es su relación negativa con los mecanismos de representación (ZERBIB, 2014: p. 176-177). Esta posición fortalece la línea que señala que "lo fundamental de la performatividad es que no es reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica" (SOTO CALDERÓN, 2020: p. 70). Pero siguiendo la lógica de lo que Soto Calderón propone, la crítica al paradigma de la representación como modo *sine qua non* del arte no puede limitarse a eliminar las representaciones, sino que nos obliga a desarticular este régimen de pensamiento y de percepción que no tiene tanto que ver con sus objetos sino con la lógica que los articula. Con esto la autora señala que, a diferencia de los enunciados performativos de Austin, el arte en términos de representación opera a partir de una expectativa que intenta cumplir. No instaura una nueva realidad, sino que opera sobre la realidad que habitamos.

Por lo tanto, se hace preciso volver a pensar esta teoría en perspectiva a un campo de las artes visuales —y en un momento posterior también de las audiovisuales— que se desarrolla en la tensión que presenta la simultaneidad de modelos donde el objeto estético, la representación y el sentido, a pesar de las transformaciones señaladas, continúan siendo parte constitutiva de las prácticas artísticas contemporáneas.

Surgen nuevamente algunos puntos de inflexión respecto a los contactos y las tensiones entre performance y performatividad. Porque mientras la primera se aloja en las condiciones de presencia de los cuerpos, la acción y la teatralidad, fundadas en la perspectiva aportada por la actualización de la filosofía del teatro, la segunda nos permite poner en una nueva perspectiva las lógicas tradicionales de representación alterando sus mecanismos aprendidos. Ya que, si bien se advierte en el marco de las artes visuales un agotamiento de esta figura, "sigue actuando como componente inevitable del arte, definido por la fuerza que adquiere la apariencia para sugerir contenidos de verdad de otro modo inaccesibles". (ESCOBAR, 2015). Por lo tanto, será conveniente rastrear algunos antecedentes que nos conduzcan a "la definición de los performativos como enunciados que sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan" (WIRTH en SOTO CALDERÓN, 2020: p.69).

Es desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje, donde la teoría de los actos de habla de JL Austin introdujo uno de los conceptos teóricos más destacados en las exploraciones posteriores sobre la performance: el concepto de acto performativo. En su obra póstuma, *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), Austin acuñó el término *enunciados performativos* para describir aquellos enunciados que no se limitan a describir una realidad, sino que más bien la construyen en el momento mismo de ser expresados. Un ejemplo habitual es la declaración utilizada en un contrato matrimonial, cuando "los declaran marido y mujer" o el hecho de prometer, que se realiza en el mismo instante en el que se emite el enunciado "Yo prometo". Para Austin, el objetivo de un acto performativo es precisamente ejecutar una acción más que simplemente describirla. Por lo tanto, estos actos no pueden ser evaluados en términos de verdad o falsedad, sino en función de su eficacia, que suele depender del nivel de autoridad de quien lo emite.

Recuperando este sentido originario del término en su *Cómo hacer cosas con arte* (2014), Dorothea Von Hantelmann, pondrá en cuestión la posibilidad de existencia de obras de arte performativas, ante la imposibilidad de que alguna de ellas no lo sea. Este planteo expone la dimensión productora de realidad que posee toda obra de arte, suponiendo la posibilidad de establecer un paralelo lineal entre la formulación de Austin respecto a la teoría de los actos del habla y el campo de las artes.

En este sentido, pensamos a la producción de presencia como configuración de realidades a través de actos que no dependen de la voluntad de nadie, sino que se dan a partir de la emergencia de las acciones. En esta línea "La noción de performatividad aporta un cambio de naturaleza del problema que atañe a los modos de representación, reproducción, proyección o relación de los dispositivos de

visión" (SOTO CALDERÓN, 2020: p. 73), obligándonos a considerar a la representación como algo que ocurre a través de dos movimientos simultáneos: en su función poética, cuando la forma deviene símbolo, y en su función estética cuando la forma se representa a sí misma. En este punto, la forma evoca un contenido, pero termina suplantándolo por la demostración de sí misma. (ESCOBAR, 2015)

Consideraciones finales

Hasta aquí pudimos dar cuenta de un recorrido errante del término que nos ocupa especialmente: lo performativo. Y lo hicimos tocando puntos que resultan significativos en el marco de las trayectorias que suceden en las artes visuales como campo específico, delimitando cómo este concepto oscila entre afirmarse como género en la performance, y configurar un campo indefinido de preceptos que parecen ostentar las lógicas de la pura presencia. Y decimos *parece* porque intuimos que la construcción de realidades en el campo del arte no puede prescindir del pasado y del futuro como dimensiones contextuales. Por lo tanto, las nociones de presencia y representación parecerían oponerse en este devenir que invita a repensar la producción artística en los márgenes de prácticas y obras que se circunscriben a un escenario que insiste en desbordar el campo, pero que inevitablemente se reconfiguran enmarcadas en un estatuto que las resignifica.

Así este proceso nos devuelve nuevas preguntas acerca del campo que convoca nuestras reflexiones, es decir, el de las artes visuales. Ya que "Si performar quiere decir *dar* forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo <<per>> nos da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto estableciendo relaciones con lo informe". (SOTO CALDERÓN, 2020: p. 71). Entendemos que la salida de esta encrucijada no sería la cancelación de las categorías que no se inscriben claramente en los nuevos esquemas, sino por el contrario, comprender que las tensiones que se tejen entre estas y los paradigmas del presente nos abre a nuevos interrogantes que permitan a la teoría estética arrojar luz sobre el desafiante panorama actual de las artes.

Referencias

ALBARRÁN, Juan. **Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas.** Madrid: Cátedra, 2019

AUSTIN, John L. **Cómo hacer cosas con palabras**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. En Telón de Fondo. **Revista de Teoría y Crítica Teatral** N° 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005.

DIDI HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira.** Buenos Aires: Manantial, 1997.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Escenarios liminales. Teatralidadades, performances, políticas**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Escenarios liminales. Teatralidadades, performances, políticas**. México: Paso de gato, 2014. [Edición revisada y aumentada]

ESCOBAR, Ticio. **Imagen e intemperie.** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo.** Madrid: Abada, 2011.

FRIED, Michael. **Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas**. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.

HANG, Bárbara & MUÑOZ, Agustina. **El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes perfomativas.** Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian [ed.] **Perform, Repeat, Record: Live Art in History.** Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

MELGARES, Miguel Ángel. **Performance. Actuación extraña en la que aplaudes sin entender.** Granada: Diputación Provincial de Granada, 2021.

REBENTISCH, Juliane. **Estética de la instalación.** Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. En **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas** / Volumen 13 - Número 1. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018

SOTO CALDERÓN, Andrea. **La performatividad de las imágenes.** Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.

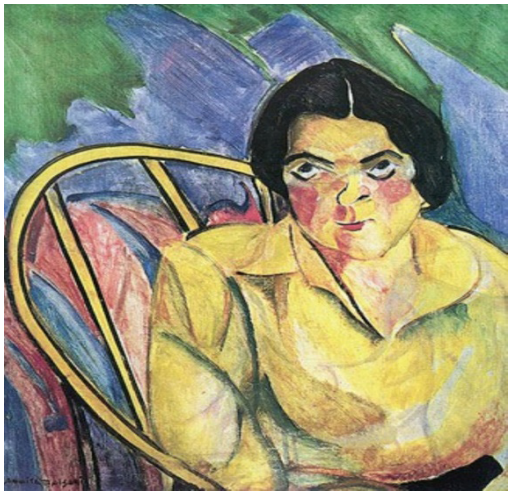
VALESINI, Silvina. **La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador.** La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015.

VON HANTELMANN, Dorothea. **Cómo hacer cosas con arte. El sentido de la performatividad en el arte.** Bilbao: Consonni, 2017.

ZERBIB, David. **The four ontological parameters of performance.** En CUIR, Raphael & MANGIONI, Eric (eds.). Performance Art: Live of the Archive and Topicality. Nice: Les Presses du Réel, 2014.

QUADRO “A BOBA”: Anita Malfatti

Gilson Alberto Novaes, Universidade Presbiteriana Mackenzie[1]
GT 1 - Visualidades Diversas em Escrituras Críticas



Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti – Enciclopédia Itaú Cultural

RESUMO

Anita Malfatti, em sua obra “A Boba”, uma das criações mais contundentes do modernismo brasileiro, apresenta elementos cubistas e futuristas.

A pintura apresenta uma jovem expressiva, onde Anita deforma suas formas básicas, com um fundo feito de pinceladas largas e cores vibrantes.

Expressa uma personalidade, um estado de consciência, um estado mental!

Talvez nem todos estejam preparados para ver, observar e menos ainda, apreciar a obra!

A boba tem uma expressão levemente sorridente! Um sorriso enigmático! O que ela estaria olhando? Onde ela estaria sentada? O que pensava?

PALAVRAS CHAVE: Modernismo – Expressionista – Cubista – Futurista – Cores

Anita Malfatti, em sua obra “A Boba”, uma das criações mais contundentes do modernismo brasileiro, apresenta elementos cubistas e futuristas.

1 Gilson Alberto Novaes é doutorando pela Universidade Presbiteriana Mackenzie no Programa de Educação, Arte e História da Cultura. É professor universitário na mesma instituição. Graduado em Pedagogia pelo Instituto Educacional Piracicabano (UNIMEP), Educação Artística pela PUC-Campinas e Direito pela UNIMEP. É Mestre pela Universidade Metodista de São Paulo na área de Comunicação Social.

A obra apresenta uma jovem expressiva, onde Anita deforma suas formas básicas, com um fundo feito de pinceladas largas.

Expressa uma personalidade, um estado de consciência, um estado mental! Talvez nem todos estejam preparados para ver, observar e menos ainda, apreciar.

A boba tem uma expressão levemente sorridente! Um sorriso enigmático! O que ela estaria olhando? Onde ela estaria sentada? O que pensava?

Uma das mais renomadas pintoras brasileiras, e uma das principais protagonistas da Semana de Arte Moderna em 1922, Anita Malfatti nasceu em São Paulo em 02 de dezembro de 1889, e faleceu em 06 de novembro de 1964.

Aprendeu as primeiras letras no Colégio São José, estudou na Escola Americana e em 1897 ingressou no Colégio Mackenzie. Com 13 anos, sem saber que rumo tomar na vida, Anita resolveu se suicidar deitando-se debaixo dos dormentes da linha do trem, e segundo ela:

> "Foi uma coisa horrível, indescritível. O barulho ensurdecedor, a deslocação do ar, a temperatura asfixiante, deram-me uma impressão de delírio e de loucura. Eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria ficar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar à pintura".

Anita tinha ascendência europeia – italiana e alemã. Nasceu em pleno "pós-impressionismo", tendo passado pelo expressionismo, pelo cubismo e modernismo. Precursora, vanguardista e uma das principais responsáveis pela renovação da pintura no nosso país, Anita é uma figura que merece ser conhecida.

As obras de Anita Malfatti quebraram o modelo tradicional e acadêmico de pintura, que valorizava o real. Com suas cores vibrantes, pinceladas visíveis, destaque nas expressões, descompromisso com o real, fazia uma quebra com o modelo artístico da academia de até então.

Em razão de sua atrofia na mão direita, era uma pessoa muito reclusa. Por isso, aprendeu a pintar com sua mãe, usando a mão esquerda e tendo os cuidados de uma governanta. Pelo seu modo de ser, para alguns, parecia ser frágil. Não era!

Com dezenove anos, com a ajuda de um tio e do padrinho vai para a Alemanha estudar na Academia Real de Belas Artes em Berlim. Ali, bebe na fonte do expressionismo alemão cujo objetivo era expressar o emocional, distorcer formas e usar cores pouco reais.

Em 1915 viaja para Nova York para estudar na Arts Students League e, também na Independent Scool of Art, onde encontra artistas e professores muito ligados ao expressionismo. Aí, acontece sua libertação definitiva. Já era adulta e, portanto, muito segura de toda essa transformação, que ela sabia, viria acontecer. Foi nesse período que pintou a tela "A Boba".

Seguiu célere com a sua arte!

Seduzida pelas teorias daquilo que ela mesmo chamava de arte moderna, coloca todo o seu talento e arte a serviço de uma nova espécie de caricatura. Anita passa a pintar a seu modo!

De volta à São Paulo em 1917, com 28 anos de idade, por insistência e estímulo de Di Cavalcanti, expõe seu trabalho, um conjunto de 53 obras entre pinturas, aquarelas, gravuras...

Essa exposição causou uma revolta na imprensa paulistana!

Nessa época, São Paulo começava construir sua história cultural, existindo já, mesmo que timidamente, um grupo de pessoas interessadas em cultura, que mais tarde formou o grupo modernista – Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graça Aranha e Di Cavalcanti.

A crítica na imprensa foi muito pesada, contundente, agressiva, perversa! Essas críticas partiram de Monteiro Lobato, que, com um artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de dezembro de 1917 intitulado "Paranóia ou Mistificação? – A Propósito da Exposição Malfatti" - torna-se o maior algoz de Anita, afastando dele os modernistas de então.

Em sua obra **História da Feiura**, Humberto Eco, inicia o capítulo XIII "A vanguarda e o triunfo do feio", mencionando que,

> "para Carl Gustav Jung, o feio de hoje é sinal e indício de grandes transformações por vir. Isso significa que aquilo que será apreciado amanhã como grande arte, poderá de todo modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo".

Diz mais: que *"os autores se aplicavam para 'chocar o burguês', mas o público em geral (e não só o burguês) não ficava apenas chocado, mas também escandalizado"*.

Essas afirmações se encaixam bem no que ocorria em São Paulo naquela época, quando a cidade estava começando construir sua história cultural.

Monteiro Lobato era um artista plástico acadêmico, o que fez com que a academia buscasse destroçar o modernismo. Os acadêmicos prezavam a rigidez, a técnica e os rigores da academia. É evidente que naquela época, ninguém se atrevia a fazer algo parecido com as obras de Anita.

Com a crítica publicada, muitos dos que já haviam adquirido os quadros de Anita, os devolveram, o que trouxe considerável prejuízo e sério constrangimento à artista!

Alguns anos depois, em 1922, acontece a Semana de Arte Moderna e Anita integra, com Tarsila do Amaral e mais Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, o conhecido "grupo dos cinco", formando o "núcleo duro" da Semana de 22.

Depois da Semana de 22, Anita volta para a Europa, permanecendo em Paris por um bom período, bebendo de todas as fontes!

Uma das obras mais importantes de Anita Malfatti, é o seu quadro "A Boba". A pintura foi criada entre 1915 e 1916, ao longo de sua estada nos Estados Unidos, fase em que a pintura de Anita absorve sólidos e duradouros motivos.

A tela mede 61,0 X 50,6 cm. e pertence à Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – USP. É uma das criações mais contundentes do modernismo brasileiro, bem como o clímax de seu trabalho expressionista.

Seu título – "A Boba" forma um palíndromo, isto é, pode ser lida tanto da direita para a esquerda, quanto da esquerda para a direita.

Alguns críticos de arte, afirmam que a boba é a própria Anita!

Apresentando elementos cubistas e futuristas, além de variadas cores, o retrato traz uma única protagonista, uma jovem, expressiva, em primeiro plano. Observamos que, já nessa obra, Anita deforma as formas básicas da sua personagem. O fundo do quadro, é feito de pinceladas largas, vibrantes.

Anita não se limitou a reproduzir a aparência física da figura de forma realista. Acabou expressando uma personalidade, um estado de consciência, um estado mental, que talvez nem todos estejam preparados para ver, observar e menos ainda, para apreciar.

É impossível olhar para esse quadro e não nos lembrarmos de Van Gogh! As cores são muito fortes, com predominância do amarelo. Vemos, no contorno da cadeira, um traço clássico do artista holandês. Anita trabalha o óleo de uma forma muito livre, esfregando-o sobre a tela. Ao observarmos a cabeça da boba, vemos que o azul no fundo foi pintado depois do preto do seu cabelo, limite de até onde poderia ir seu pincel.

O óleo que Anita usou, foi diluído com óleo de linhaça e, também com terebentina, fazendo com que o azul em certos pontos, ficasse meio clareado, aguado, deixando ver em alguns lugares, o branco do fundo da tela.

Observando a iluminação e notando a cor amarela de sua blusa, percebemos que ela, a cor – é refletida em seu rosto e as sombras do rosto são coloridas no tom de terra. Também na testa da boba há um sombreamento preto em razão do cabelo. No cabelo, há um brilho, tanto em cima na cabeça, como na sua lateral.

A separação do seu cabelo, mostra um movimento curvilíneo da cabeça, criando um movimento na diagonal, o que é acompanhado pelos olhos da boba, que estão olhando para cima.

A boba tem uma expressão levemente sorridente, mas é um sorriso enigmático! O que ela estaria olhando? Onde ela estaria sentada? O título "A Boba" faz parte da composição!

O conjunto maior da tela é a parte em amarelo, o personagem e a cadeira. O amarelo e o branco junto, criam efeitos luminosos de brilho. Na blusa da boba, percebemos isso claramente, o que parece também no seu rosto. Sua pele é da mesma cor da blusa, com pequenos nuances. É provável que ela esteja sob um foco de luz amarela, o que deixa dúvidas, pois seu cabelo preto não reflete a cor amarela.

Na obra temos três planos simples: a boba, a cadeira e o fundo!

Segundo o artista Fábio Campos, *"os críticos tentam, no Expressionismo, entender coisas que não são para entender, não racionalmente e sim com o olhar"*.

Temos um enigma a ser decifrado: o que pensava "A Boba" na pintura de Anita Malfatti? Será que trata se de um autorretrato? Estaria Anita sob um foco de luz amarelada? O que são aqueles elementos atrás de sua cadeira?

Não se trata, "A Boba", de uma obra de Anita Malfatti, porém, uma pintura icônica feita por ela. Como já dito, Anita Malfatti foi uma pintora brasileira modernista conhecida por suas obras que desafiaram as convenções artísticas da época. "A Boba" é uma de suas pinturas mais famosas.

CRÍTICAS E COMENTÁRIOS

A abordagem expressionista de Anita pode ser vista, pelos críticos, como fortemente distorcida.

O quadro "A Boba" trata-se de uma obra com clara abordagem modernista, caracterizada pela visível distorção das formas e cores vibrantes. Ele retrata o rosto de uma mulher, de maneira bastante expressiva, traços exagerados, cores ousadas...

Para alguns, até perturbadora em razão dos traços e do olhar da mulher!

A mulher retratada no quadro tem características faciais alongadas e distorcidas. Esse detalhe pode dificultar a identificação do sujeito e criar uma sensação de estranheza. Pode também, desinteressar espectadores, que preferem uma representação mais fiel da realidade.

Um outro aspecto a ser considerado é que a paleta de cores fortes, com traços bruscos e contrastantes pode causar uma sensação de desordem visual.

O quadro possui tons vibrantes de amarelo, vermelho, verde, e azul, e pinceladas fortes que acabam disputando a atenção do espectador. Para alguns críticos, esse fator pode dificultar a apreciação da pintura como um todo e distrair da mensagem ou emoção que Anita pretendia transmitir.

Importante lembrar também que a obra "A Boba" foi criada no contexto do movimento modernista. Os artistas buscavam romper com as convenções tradicionais e explorar novas formas de expressão. Assim, a distorção das formas na obra e as cores fortes e intensas demonstravam as características que o movimento desejava, buscando transmitir emoções e ideias de maneira mais ousada, livre e sem preconceitos.

Para analisarmos a obra nos tempos atuais, precisamos lembrar-nos da época e do contexto histórico e estético em que ela foi concebida. Assim, faremos uma análise mais justa, mais completa e imparcial. Era um momento de rompimento com as práticas de então, e para produzir uma obra com essa configuração, era necessário coragem para enfrentar as críticas.

Finalizando, enquanto "A Boba" de Anita Malfatti é uma pintura que reflete a abordagem modernista da artista, com tudo o que vimos, suas distorções, cores vibrantes, e pinceladas bruscas, ela pode ser criticada por apresentar um caráter perturbador e pelo potencial sobrecarga visual.

“A BOBA” NO TEATRO



A performance “A Boba”, de Wagner Schwartz com uma tela de Anita Malfatti - Foto: Divulgação/Mário Miranda Filho



A performance “A Boba”, de Wagner Schwartz com uma tela de Anita Malfatti - Foto: Divulgação/Mário Miranda Filho.

Em 2019 por ocasião da 6ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, Wagner Schwartz apresentou sua performance de “A Boba”. O artista realizou uma apropriação muito pessoal da obra de Anita Malfatti cujo título dá nome à sua performance - “A Boba”.

Em texto escrito por Patrick Pessoa, publicado no “O Globo Cultura” em março de 2019, lemos que Wagner Schwartz, sozinho em cena e sem fazer uso de palavras ou música, ostenta em suas mãos, como única parceira, uma reprodução do quadro. Sem soltar a tela, realiza uma série de ações que

têm uma duração muito mais extensa do que a que seria necessária para simplesmente transmitir uma ideia.

Em cada movimento, trata-se de contaminar também os espectadores com a experiência da dificuldade e do esforço físico necessários para "colocar em pé" aquela tela de 1916 sobre o chão do nosso tempo!

Uma vez que a tela foi retirada de seu suporte tradicional e que as regras que pautavam a definição, a criação e a recepção da arte foram colocadas em xeque, como encontrar novos suportes que de fato permitam a intervenção da arte na vida, da sensação no pensamento, da razão do corpo em um mundo cada vez mais virtual e totalitário?

"A Boba" fortalece a percepção de que toda a obra recente de Wagner Schwartz é uma pesquisa em torno da criação como crítica, ou da crítica como criação, e pode ser lida como um ensaio em torno das condições para a sobrevivência da arte e da necessidade dos artistas-críticos para a sociedade. Até mesmo as grandes obras do passado podem morrer se não formos capazes de aviventá-las em novas releituras, guiadas pelos impasses do nosso tempo. E o "nosso tempo" está condenado à indigência (e quiçá ao fascismo) se não formos capazes de encontrar alimentos diferentes em outros tempos e lugares, segundo Patrick Pessoa.

É o que nos diz "A Boba" quando, no final do espetáculo, Wagner finalmente consegue colocar a tela em pé, em equilíbrio precário. Como se recitasse o "Torso arcaico de Apolo", de Rilke, na tradução de Manuel Bandeira, a boba nos encara e provoca: "Força é mudares de vida".

REFERÊNCIAS

A Boba. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1381/a-boba. Acesso em: 24 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 - Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti

Análise da obra "A Boba" de Anita Malfatti https://www.youtube.com/watch?v=4oEBA_tRME0 – Fábio Campos, crítico de arte

CARDOSO, Renata Gomes. A**nita Malfatti em Paris, 1923-1928**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm

ECO, Humberto, 1932. **História da feiura** – Rio de Janeiro: Record, 2007

FRASÃO, Diva – **Biografia de Anita Malfatti** - https://www.ebiografia.com/anita_malfatti/

https://www.wagnerschwartz.com/a-boba

O GLOBO CULTURA – Patrick Pessoa, disponível em https://oglobo.globo.com/cultura/apos-recriar-lygia-clark-mona-lisa-wagner-schwartz-faz-performance-com-tela-de-anita-malfati-23532738

MONTAGEM AUDIOVISUAL TRANSMIDIÁTICA: uma reflexão sobre a edição da série *The Walking Dead*

Samir Cheida - PUC-SP[1]

GT :9 - Traços Processuais

Resumo: Com o propósito de refletir sobre a produção audiovisual contemporânea, o presente trabalho irá analisar as estratégias narrativas de um objeto transmídia sob o ponto de vista da montagem. Como hipótese, a pesquisa parte da possibilidade de que combinações de imagens e sons de diferentes plataformas podem construir novos significados para o espectador. O objeto transmídia em questão será a série *The Walking Dead* (2010), de Frank Darabont e Robert Kirkman. A série zumbi possui um universo narrativo complexo que está distribuído na televisão, em episódios na web, nos quadrinhos, em jogos de videogame e em filmes. O trabalho procura identificar como a montagem pode manter a continuidade, conceito fundamental na linguagem cinematográfica, nos conteúdos de *The Walking Dead* dispersos nas diferentes plataformas e que novos sentidos podem surgir quando imagens e sons do conteúdo transmídia de *The Walking Dead* são justapostos. Como referência para análise, recorremos às concepções da linha de pesquisa "Processos de criação na Comunicação e Cultura" liderada pela professora Cecilia Almeida Salles. A montagem e o montador são destacados como elementos fundamentais para a elaboração do universo ficcional e da estética da série zumbi e, portanto, vistos como parte da complexa rede de criação do sistema transmídia de *The Walking Dead*. Como apoio para a pesquisa, será apresentada uma entrevista com o montador da série *The Walking Dead,* Todd Desrosier. O montador, que trabalhou em diferentes conteúdos do universo, conta como se deu o processo de criação na ilha de edição, o relacionamento com direção e roteiro e por fim como ele lidou com a experiência de editar uma série transmídia. O trabalho propõe uma atualização das teorias de montagem com a inclusão do *transmedia storytelling* como propulsor para novas relações audiovisuais.

Palavras-chave: Montagem, Continuidade, Transmídia, Processos de criação; *The Walking Dead.*

1 Samir Cheida é formado no Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP, com pós graduação em roteiro para cinema e tv na FAAP e mestre no programa de comunicação e semiótica na linha de processo de criação na comunicação e cultura da PUC-SP. Realizou a dissertação de mestrado discutindo os processos de montagem da série transmídia The Walking Dead. Atualmente é doutorando do mesmo programa de comunicação e semiótica da PUC, com pesquisa voltada para as séries audiovisuais brasileiras.

Introdução

Este artigo se insere no campo dos estudos sobre processos criativos, assim como outros artigos são desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP), [https://processosdecriacao.com.br/] em uma grande diversidade de áreas como artes visuais, artes cênicas, literatura, design, fotografia, jornalismo e cinema. O grupo reúne pesquisadores interessados na reflexão teórica sobre criação, assim como a compreensão das singularidades de determinados artistas ou manifestações artísticas. Acolhe também artistas/pesquisadores que encontram espaço acadêmico para reflexão sobre suas práticas. É exatamente essa a especificidade da pesquisa que será aqui apresentada: um montador refletindo sobre tal procedimento.

Gostaríamos de destacar ainda, nesse contexto mais amplo, a relevância do tema da montagem[2], na medida que pode ser visto como um procedimento geral de processos de criação. Palavras, imagens e sons são editados ao longo dos processos de busca de diferentes agentes criativos. Pensando a contemporaneidade, André Parente (2004, p. 95) afirma que "essa se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Se vivemos a época do homem dividido, do homem sem qualidades, ou sem essência, é porque operamos cada vez mais como um editor ou montador e nossa memória é cada vez mais como uma ilha de edição não-linear".

Neste contexto da experimentação contemporânea o artigo tem o propósito de apresentar algumas reflexões sobre a teoria da montagem no atual momento do audiovisual. A proliferação dos serviços de streaming intensificou o fenômeno que o teórico Henry Jenkins denomina como *Transmedia storytelling* (JENKINS, 2009). Histórias do mesmo universo ficcional dispersas em diferentes mídias, mas com uma coordenação para que o espectador tenha a impressão que todas as manifestações são parte de um mesmo todo. Jenkins define como *Transmedia Storytelling* uma forma de narrar que se utiliza de diferentes mídias para aumentar os pontos de contato entre espectadores e o universo da obra (JENKINS, 2009).

O espectador, portanto, tem acesso ao universo de cada uma dessas histórias em diversas telas. E em muitos casos, simultaneamente. É possível assistir uma série de *Star Wars* (Guerra nas Estrelas, 1977*)* de George Lucas no canal de *stream Disney Plus* e jogar um dos vários *games* de *Star Wars* no celular. Para conseguir ainda mais detalhes sobre o mundo criado por George Lucas, o espectador pode compor a manifestação que chega para ele pelo cinema com as manifestações que chegam para ele na televisão, na internet, e no videogame.

Entretanto, para que as manifestações do universo sejam percebidas como parte de um mesmo todo, quais estratégias de criação são utilizadas para criar essa unidade?

Dentre as atuais histórias propagadas em diferentes mídias, *The Walking Dead* (KIRKMAN, DARABONT, 2010) é um dos exemplos mais instigantes. A série sobre um vírus que contamina a população mundial e torna quem é infectado em zumbis surgiu como história em quadrinhos em 2003 e, em 2010, estreou como série de televisão. A partir da série de televisão, surgiram diversos produtos do mesmo universo, como a websérie *Torn Apart* (NICOTERO, 2011), o *spin-off* (produto derivado de uma série original) *Fear the Walking Dead* (ERICKSON, KIRKMAN, 2015), jogos de videogame e jogos para celulares e tablets, como *The Walking Dead: No Man's Land* (NEXT GAME, 2015).

TWD[3] é uma história de terror em que Rick, um xerife do interior dos Estados Unidos, é baleado num assalto e fica em coma. Quando ele desperta, percebe que um vírus letal se espalhou por todo o mundo, tornando a maior parte da população em zumbis que se alimentam de carne humana. Rick sai em busca de sua família sem saber se sua esposa e seu filho também se tornaram *walkers* - designação para os zumbis dentro da série.

---

2 No presente artigo, tomaremos edição e montagem como sinônimos.

3 Para melhor fluxo do texto, iremos usar em certos momentos a abreviação TWD para designar a série The Walking Dead)

Em todas as manifestações, seja a história em quadrinhos, a série lançada em 2010 o *Spin-off*, a websérie, o jogo de videogame, o jogo para celular, partem todas da mesma premissa, um apocalipse zumbi devastou o mundo e os personagens devem lidar com os desafios de uma civilização em ruínas. Além disso, muitos desses personagens cruzam as telas e participam das narrativas nas diferentes mídias, como é o caso do personagem Daryl, que não está presente na história em quadrinhos original, mas surgiu na série para televisão e também participa dos jogos de videogame e da websérie.

Para que os espectadores das diferentes plataformas entendam que as histórias fazem parte do mesmo universo ficcional, e que o Daryl da série de tv também é o mesmo personagem na narrativa do jogo *No Man's Land,* uma série de elementos imagéticos e sonoros é espalhada pelos diferentes capítulos de TWD, os quais mostram o movimento do universo ficcional ao mesmo tempo que mantêm os recursos identitários da série. As estratégias, para conseguir unir as narrativas das diferentes telas, seguem os princípios da montagem.

A montagem é um princípio narrativo que organiza o material filmado para que o espectador entenda a combinação de imagens e sons como parte de uma mesma unidade (AUMONT, 2007, p.62). Uma ferramenta poderosa que pode transcender as interrupções no espaço-tempo que cada corte de um filme proporciona, mantendo a continuidade na relação entre dois planos.

A teoria da montagem já se ocupou, no último século, de entender as relações entre imagens e sons no cinema e na televisão. Lev Kulechov foi pioneiro ao demonstrar como a montagem era essencial para o sucesso dos filmes norte-americanos do começo do século XX. Philipe Dubois (2004) apontou que o vídeo, nas décadas de 70 e 80, mesclou imagens e sons de diferentes suportes, cinema e televisão, criando uma montagem em camadas, com espessura. Ken Dancyger (2007), em seu trabalho "Técnicas de edição para cinema e vídeo", classifica a edição com influência dos videoclipes musicais como edição "estilo MTV", e percebe esse tipo de montagem nos filmes norte-americanos da década de 90. Os teóricos do audiovisual identificaram que, ao longo da história, a linguagem cinematográfica foi influenciada pela linguagem televisiva e vice-versa.

Entretanto, com o fenômeno das narrativas transmídia, é necessária a investigação das novas combinações de imagens e sons e de como os princípios da montagem foram utilizados nas narrativas multiplataformas. Quais novas relações podem ser observadas quando combinamos as imagens da televisão com as imagens da história em quadrinhos, como no caso da série *The Walking Dead*? Ou quando combinamos as imagens de duas séries diferentes sobre o mesmo universo, como no caso de *The Walking Dead* e *Fear The Walking Dead* (2015)?

Jason Mittel aponta em seu livro *Complex TV (2015)* que as narrativas complexas da década de 2000 têm como característica a expansão do universo ficcional para diferentes plataformas. O papel da montagem será discutido nesse novo modelo em que o espectador tem uma função muito mais ativa, e o montador tem menos controle sobre qual informação a audiência está recebendo. Mittel classifica as séries de televisão contemporâneas como narrativas complexas. A complexidade não aparece apenas na teia das narrativas, mas também no processo de criação. Nesse ponto, podemos trazer as pesquisas sobre os processos de criação de Cecilia Salles para olhar *The Walking Dead*. Uma narrativa transmídia como TWD, espalhada em rede por diversos elementos interconectados, também é acompanhada por um processo de criação complexo e dinâmico. *The Walking Dead* é produzido por diversos autores: roteiristas, diretores, produtores, montadores e até mesmo fãs, que fazem a lapidação de um objeto vivo, inacabado e longe de encontrar seu fim. Por essas características de TWD, a presente investigação se aproxima dos conceitos do grupo de pesquisa em processos de criação liderados pela professora Cecilia Salles. Salles tem como norte pensar o processo de criação como um objeto com múltiplas conexões e interações entre os diversos membros das várias equipes. Neste artigo traremos esse conceito para analisar o papel da montagem na construção de TWD

Além de discutir o conceito de Salles, o artigo conta com uma entrevista realizada com o montador Todd Desrosier, que trabalhou tanto na série original *The Walking Dead* como no *spin-off Fear the Walking Dead*. A entrevista questiona o editor sobre o processo de criação dos episódios das duas

séries e o entrevistado traz pistas importantes sobre as estratégias narrativas que a equipe se valeu para trazer unidade ao universo da trama zumbi.

Montagem como linguagem

Logo nos primeiros anos do século XX, o cinema se tornou um fenômeno popular. Tanto os filmes clássicos norte-americanos como os filmes de vanguarda produzidos na União Soviética, na Alemanha e na França obtiveram êxito e conexão com o público consumidor de cinema que se formava. As obras cinematográficas traziam imagens em movimento, e a dinâmica da montagem encantava espectadores do mundo inteiro. Com a alta demanda por películas, o cinema se tornou um meio de comunicação de massa, com uma forte indústria localizada em alguns países produtores de filmes.

> Ao final da primeira guerra mundial, o cinema se estabeleceu como uma poderosa mídia de massa. Abraçado por milhares, era também defendido por intelectuais que acreditavam estar testemunhando pela primeira vez na história registrada, o nascimento de uma nova forma de expressão criativa (BORDWELL, 2013, p.29).

No livro "Sobre a história do estilo cinematográfico" (2013), Bordwell faz um panorama histórico sobre como o cinema construiu um padrão estilístico. Segundo o teórico, "um estilo é um uso sistemático e significativo de técnicas de mídia cinema em um filme" (BORDWELL, p.17, 2013). Ele também aponta que ao longo dos primeiros 25 anos da história do cinema, historiadores e teóricos, como Kulechov, Robert Brasillach, Maurice Bardèche, Béla Balázs, entre outros, buscavam demonstrar que as imagens que haviam encantado multidões faziam parte de uma nova forma de arte.

Até o final da década de 20, o cinema buscava se emancipar como forma de arte, já que era visto como uma manifestação adulterada do teatro, da literatura e das artes plásticas. Os teóricos e historiadores argumentam que os agentes criativos do cinema passaram as primeiras duas décadas do século XX buscando construções estéticas próprias e formando características da mídia cinema. Emancipar-se era encontrar uma linguagem, e o cinema, frente a outras formas artísticas, como o teatro, as artes plásticas e a música, encontrou uma linguagem própria, distinta.

> Os defensores do cinema como arte, como os defensores da fotografia antes deles, sentiam-se obrigados a negar que a câmera meramente reproduzia o que se colocava diante dela. Tinham de mostrar que o meio - lente, película, corte - desempenhava, de certa maneira, um papel criativo (BORDWELL, 2013, p.46).

Para encontrar essa linguagem, Ismail Xavier, pesquisador da Universidade de São Paulo, aponta que dois movimentos foram fundamentais para os artistas deste primeiro cinema: "a chamada expressividade da câmera e a montagem" (2005). Os dois movimentos, segundo Xavier, estão conectados. A "expressividade" da câmera permitiu que o cinema rompesse com o espaço teatral, colocando a câmera como uma observadora privilegiada do acontecimento. Entretanto, ao levar a câmera para dentro da ação, esta fica fragmentada, o tempo é interrompido e o espaço, recortado. O princípio da montagem será responsável por criar a sensação de continuidade ao que foi destituído com o corte. E assim, tornar a experiência do espectador com o cinema algo mais próximo da sua experiência com o mundo. Ao criar essa ilusão, a montagem assume um papel criativo na prática cinematográfica.

> O salto estabelecido ah,pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a semelhança da representação frente ao mundo visível…, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação (XAVIER, 2005, p.24).

Aqui, é importante marcar que a autonomia do cinema em relação às outras artes consolidou o primeiro padrão estilístico da história dessa nova linguagem. Bordwell classifica o primeiro padrão

estilístico como Versão-Padrão, que consiste em um cinema que busca histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções e utiliza-se da decupagem e da montagem para produzir o ilusionismo, bem como deflagrar o mecanismo de identificação. Xavier e o próprio Bordwell chamaram esse padrão de linguagem clássica, delimitaram também o período de construção entre 1896 e 1914, e a sua consolidação com os filmes de D. Griffith, *Birth of a nation* (Nascimento de uma nação, 1915) e *Intolerance: love's struggle throughout the ages* (Intolerância, 1916).

Entre os teóricos ingleses, norte-americanos e franceses, havia um consenso de que a expressividade da câmera e a prática dos princípios da montagem consolidaram a Versão-Padrão. O pesquisador russo Lev Kulechov irá destacar a montagem nessa equação, e com o intuito de levar a linguagem clássica para a União Soviética, fez uma extensa pesquisa sobre os filmes norte-americanos das duas primeiras décadas do século XX. Ao investigar sistematicamente os fatores constitutivos desta prática, que teve um grande sucesso nos públicos de todo mundo, Kulechov chegou a duas grandes conclusões:

> (1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressam o que eles têm de essencial (Kulechov vai nos falar da montagem como elemento chave na compreensão semântica daquilo que se passa na tela (XAVIER, 2005, p.47).

O postulado do "Efeito Kulechov", de que uma imagem A combinada com uma imagem B constrói um sentido C, que não estava nem em A, nem em B, parte da observação de como o cinema da Versão-Padrão iludia os espectadores para que eles entendessem o que se passava na tela como parte de um mundo ficcional sustentado com força própria.

Montagem em *The Walking Dead* - Versão padrão - Modelo clássico

TWD aproxima-se das teorias de montagem que observam um cinema com o objetivo ilusório: a teoria da Versão-Padrão de Bordwell, ou do cinema clássico, segundo Ismail Xavier. Kulechov sustenta que a montagem cria novos sentidos e, portanto, no contexto desse cinema ilusório, também deve-se trazer as teorias do professor russo para pensar TWD. Eisenstein subverte o conceito de Kulechov em uma teoria de cinema que confronta o cinema clássico, e que em lugar de promover a ilusão da representação, escancara o fazer cinematográfico para que o discurso ideológico do filme seja declarado ao espectador. No entanto, o cinema discursivo de Eisenstein será deixado de lado nesse momento, pois não é o objetivo de TWD escancarar a ideologia por trás da obra.

Seguindo a análise da teoria do cinema clássico que interessa à pesquisa, Xavier observa que durante a consolidação da Versão-Padrão, diretores e montadores propuseram dois objetivos fundamentais para a consolidação do estilo: impedir que o espectador percebesse que a cada corte há uma interrupção no espaço e no tempo, e criar a ilusão de que dentro da janela cinematográfica um mundo real independente de um narrador possa estar passando diante dos olhos do espectador. As regras de continuidade, a relação de campo - contracampo, os cortes no movimento dos corpos, entre outros, são convenções da montagem cinematográfica para criar a impressão no espectador de que o filme contém uma unidade temporal e espacial. A montagem, portanto, constrói a unidade temporal e espacial, e com isso, o espectador não percebe que há um narrador combinando imagens e sons para contar a história, o que cria uma impressão ilusória de realismo sobre o que se passa na tela.

Há uma ilusão essencial criada pelo jogo da montagem que imprime uma relação psicológica entre o espectador e o filme que é específica da arte cinematográfica. Quando é mostrado o plano de um personagem olhando um objeto, em seguida mostra-se o plano subjetivo do personagem com o objeto na tela, o olhar do espectador prende-se ao olhar do personagem. Dessa maneira, a montagem, além de criar a ilusão da unidade espaço-temporal e do realismo, também transporta o espectador para dentro da tela, para dentro da ação. Nesse sentido, a operação descrita comprova o que Kulechov afirma sobre a justaposição de imagens, que é na relação entre elas que se constrói um novo sentido.

Sobre a eliminação da distância entre espectador e universo narrativo, Ismail Xavier cita Béla Balázs em seu livro "O Discurso Cinematográfico – Opacidade e Transparência":

> Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação, reproduzida no espaço ficcional do filme (BALÁZS, 1923, APUD, XAVIER, 1984, p.39).



Figura 1,2 - *Fotogramas retirados da série The Walking Dead (KIRKMAN, DARABONT, 2010)*

Para contar um diálogo entre o personagem Rick e o personagem Morgan, o diretor recorta o espaço da igreja e isola cada personagem no quadro. Ao combinar a imagem de Rick olhando da direita para a esquerda com a imagem de Morgan olhando da esquerda para a direita, a montagem estabelece uma relação entre os personagens independente da fala. E é possível afirmar que nesse jogo o espectador pode assumir os olhos de Rick Grimes, já que a imagem de Morgan corresponde ao ponto de vista do protagonista.

Hoje, a distância entre o espectador e a obra de arte, citada por Béla Balázs, é ainda menor. Agora, não precisamos sair de casa para ir ao cinema, as imagens e os sons chegam até nós pela televisão, pelo computador e pelo videogame. Podemos carregar as narrativas em celulares e *tablets*. O universo de séries como TWD salta da tela e nos cerca nas diferentes mídias e paratextos a partir dos quais suas narrativas são espalhadas.

Nos jogos de videogame ou *online*, não só assumimos os olhos de Rick Grimes (personagem principal de *The Walking Dead*), mas também suas mãos e suas armas para matar os zumbis e seus inimigos. Dentro do *Twitter* e do *Facebook,* podemos criar perfis de personagens e falar, expressar ideias, como se fôssemos Rick Grimes ou Negan. O espectador pode se tornar personagem e simular uma vivência no interior do universo ficcional de *The Walking Dead.*

Numa série transmídia, os princípios da montagem podem continuar contribuindo para a manutenção da unidade espaço-temporal, e, principalmente, para dar coerência e coesão para as diferentes narrativas do mesmo universo ficcional dispersas nas diferentes mídias. Em *The Walking Dead*, é possível perceber diversos elementos da montagem, como sons, trilha sonora, ritmos de suspense (típicos do gênero terror), o que contribui para dar unidade aos conteúdos e manter a série coerente ao modelo ilusório. Porém, a combinação de imagens e sons agora não é pensada apenas intramídias, mas intermídias. Um novo procedimento de montagem se dá ao justapor as imagens e sons de mídias diferentes. Um exemplo dessa relação pode ser visto em *The Walking Dead* e na websérie *Torn Apart*



Figura 3 - episódio 1, temporada 1 da série *The Walking Dead. (KIRKMAN, DARABONT, 2010)*

Figura 4 - episódio 1, websérie *Torn Apart*. (NICOTERO,2011)

No primeiro episódio da série televisiva, Rick Grimes utiliza uma bicicleta que achou na rua para chegar até à casa do personagem Morgan, onde irá receber a notícia de que o mundo foi invadido por um vírus zumbi. Rick pega a bicicleta num local onde um zumbi de cabelos loiros, com metade do corpo decepado, tenta morder o protagonista da série. Na websérie, acompanhamos a história da personagem loira antes dela ser contaminada. Porém, além da dramaturgia, a imagem da bicicleta vermelha e da mulher de cabelos loiros faz o espectador se lembrar do primeiro episódio da série televisiva e conectar a imagem da websérie com a da série. Pela justaposição de imagens das diferentes mídias, é perceptível que ambas as histórias fazem parte do mesmo universo e, segundo Kulechov, constroem um novo sentido que não estava na imagem da série televisiva sozinha, nem mesmo na imagem da websérie vista de maneira independente: um novo sentido que fortalece a ilusão proporcionada pela linguagem clássica.

O exemplo acima demonstra como os criadores de *The Walking Dead* utilizam-se dos princípios da montagem, mais especificamente, da montagem clássica, para conseguir criar continuidade – também chamado de *raccord,* por Bordwell – entre o que acontece na série televisiva e na websérie. O espectador junta as imagens das diferentes mídias numa única narrativa. Aqui, a montagem transmídia acontece ao se conectar com os princípios da Versão-Padrão, teorizada por Bordwell.

Versão oposição - Modelo moderno

Ainda no livro "Sobre a história do estilo cinematográfico", Borwell aponta outras versões estilísticas para a história do cinema. Com o lançamento de filmes europeus de diretores como Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni, e também de filmes brasileiros do cinema novo, Bordwell se apoia nas observações de Noel Burch sobre esses filmes para montar a Versão-Oposicionista do desenvolvimento do estilo, posicionando o cinema moderno como antagônico ao cinema clássico narrativo:

> Noel Burch constitui um exemplar notável dessa tendência. Apesar de Burch não ter escrito nenhuma história sinóptica, suas monografias e seus artigos, dos anos 1950 e 1990, delineiam cumulativamente um amplo programa de pesquisa. Em todo o seu trabalho, a estratégia foi estudar a produção cinematográfica ocidental do ponto de vista dos modos de oposição que "desnaturalizam" as convenções da técnica dominante e que sugerem outras maneiras de fazer filmes. (BORDWELL, p12a, 2013)

Burch escreveu artigos para a **Cahiers du Cinema** durante a década de 50 e 60 e irá observar que o cinema realizado por Antonioni, Resnais e Godard se opõe à Versão-Padrão e à montagem ilusionista clássica. O autor inglês classifica a montagem que tinha o objetivo de "tornar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial" (BURCH, p31) e com "a crença no falso pressuposto de que o cinema seria um meio de de expressão realista (BURCH, p31) com o grau zero de estilo cinematográfico. Em oposição ao grau zero, Burch defende estruturas de montagem mais complexas, onde o corte não responde imediatamente a vocação realista de manter o espectador orientado no espaço diegético e com a sensação de tempo presente e fluído. O cinema que Burch apoia proporciona ao espectador uma experiência mais complexa, e confronta a orientação com a desorientação.

> vê-se que este tipo de desorientação pressupõe uma continuidade espacial e temporal coerente, um contexto previamente articulado com raccords de compreensão imediata. Uma utilização mais sistemática e estrutural da desorientação provocada pelo raccord de compreensão retarda, dependeria basicamente da definição de uma espécie dialética entre raccords deste gênero e os outros. (BURCH, p33, 1969)

A desorientação, vista pela montagem clássica como um erro, é vista por Burch como um procedimento que estressa a estrutura de um filme permitindo uma relação entre espectador e filme mais sofisticada e menos previsível.

A montagem transmídia de *The Walking Dead* também propõe estruturas complexas com desorientações e ambiguidades ao mesmo tempo que manifesta um sentido de continuidade entre os vários fenômenos. Carol, por exemplo, uma das personagens mais importantes da série, tem boa índole na história em quadrinhos, porém se torna uma das assassinas mais cruéis da série televisiva. Carol e muitos outros personagens de TWD possuem essa contradição, essa ambivalência. A adaptação dramatúrgica da história em quadrinhos para série de tv propõe essa relação. Porém, o que é novo na série zumbi é que precisamos ver os quadrinhos e a série televisiva, montar as imagens e sons das duas plataformas para chegar a essa conclusão. A Carol da televisão possui várias características da Carol da história em quadrinhos, mas outras são completamente contraditórias em relação à primeira personagem.

Mittel discute em *Complex TV* que uma das características do novo modelo narrativo é possuir histórias com ambiguidades e desorientações, também superando o modelo clássico e a Versão-Padrão de Bordwell:

> Em todas essas séries, a falta de dicas explícitas e sinalizações criam momentos de desorientação, pedindo aos espectadores que se envolvam mais ativamente para compreender a história. Os espectadores regulares que dominam as convenções internas de narrativa complexa de cada programa ganham como recompensa um maior entendimento sobre a história. Essas estratégias podem ser semelhantes aos recursos formais do cinema de arte, mas se manifestam em contextos expressamente populares para audiências de massa - podemos estar temporariamente confusos com momentos de Lost ou Alias, mas esses programas nos pedem para confiar na recompensa que eventualmente chega a um momento de compreensão complexa, mas coerente (MITTEL, 2015, p.50).

Para que os episódios televisivos não se tornem previsíveis, variações da trama são construídas, e as mesmas situações têm desfechos diferentes da história em quadrinho. Isso contribui para uma ligação mais complexa entre a imagem da narrativa escrita e a imagem da série televisiva. Essa ligação não se dá apenas por *raccord* e continuidade, mas também por descontinuidade, desorientação e ambiguidade. O choque entre as duas variações da trama produz novos nexos, o que torna a percepção da obra muito mais sofisticada do que uma série que é transmitida apenas por um canal.



Figura 6- *revista The Walking Dead, edição número 12, Kirkman, 2003.*

Figura 7- *revista The Walking Dead, edição número 12, Kirkman, 2003.*



Figura 8- *série The Walking Dead temporada 2, episódio 1, Kirkman e Darabont, 2011.*

Figura 9- *série The Walking Dead temporada 2, episódio 1, Kirkman e Darabont, 2011.*

Na história em quadrinhos, no fim do primeiro arco, quando Rick, Shane e Carl vão para a floresta, Carl mata Shane para proteger o pai. Na televisão, quando há a mesma situação, no primeiro episódio da segunda temporada, espera-se que Carl vá matar Shane, mas é Carl quem recebe uma bala perdida e quase morre. A montagem da série televisiva leva o espectador a pensar que o mesmo desfecho da história em quadrinhos irá acontecer. Porém, o que se vê na imagem é o garoto baleado, e não o personagem Shane. No universo de TWD, a imagem de Carl baleado justaposta à imagem de Shane morto cria um novo sentido, como Kulechov aponta. Porém, a incoerência narrativa aproxima a montagem transmídia de TWD à estrutura da Versão de Oposição defendida por Noel Burch.

Temos outro exemplo de *The Walking Dead* e *The Fear The Walking Dead* que segue os conceitos de Burch. Na série principal, em TWD, há vários momentos em que um personagem do grupo protagonista se torna zumbi. A decupagem e a montagem das cenas geralmente seguem um padrão, a partir do qual se observa o novo zumbi de costas, em um plano médio, e no contraplano um segundo personagem se aproximando em uma câmera baixa e chamando o nome do novo zumbi. Esse não responde, e, no ponto alto da trilha sonora, ele se vira para a câmera com um pedaço de carne humana na boca.

No episódio piloto de *Fear The Walking Dead*, antes de o vírus se espalhar por Los Angeles, há a mesma situação: um personagem está de costas, em um plano médio, e o outro se aproxima do mesmo, em uma câmera baixa chamando o nome do próximo zumbi. Como o espectador de TWD já conhece o código, o que ele espera é que o personagem que vai se virar é um zumbi e que uma perseguição será iniciada. No fim da cena, no ponto alto da música, o personagem vira para câmera e o que se vê não é um zumbi. Porém, toda a tensão construída só funciona pois comparamos os dois produtos do mesmo universo, criando uma montagem virtual entre *The Walking Dead* e *Fear The Walking Dead*.

Estratégias de montagem - entrevista com Todd Desrosier

Como parte da pesquisa, foi realizada uma entrevista com o montador Todd Desrosier, da série original *The Walking Dead* e da série derivada *Fear The Walking Dead*. Todd montou um episódio da temporada 5 da série original e alguns episódios de três temporadas da série derivada. A dissertação parte do princípio que o montador tem um papel fundamental na construção da narrativa de um filme ou de uma série. Desrosier, quando perguntado se tinha liberdade durante o processo de criação, nos responde[4]:

"Com certeza a todo momento. É para isso que somos contratados. … realmente estávamos nos esforçando para algo muito, muito diferente da "nave-mãe" em termos de visual (filmado em HD, não em filme), tom e história. Nós não queríamos nos repetir."

Sobre a relação entre as duas séries, ele recebeu a seguinte pergunta:

> "Uma das principais hipóteses da pesquisa é que, embora existam elementos de conexão entre as duas séries, também existem elementos de desorientação para que o espectador não sinta que os episódios sejam previsíveis. No primeiro episódio de Fear The Walking Dead, há um bom exemplo desse tipo de desorientação. O personagem Madison se aproxima do diretor da escola e, pelo movimento da câmera e pela música, os espectadores pensam que o diretor da escola se tornou um walker. Você também tem a preocupação de criar elementos de desorientação para criar surpresas na história?"

E Desrosier respondeu da seguinte maneira:

> "Sim! Tudo isso foi feito intencionalmente. Usando os elementos do gênero de uma maneira em que esperávamos que não fosse previsível. A narrativa de Fear The Walking Dead (FTWD) estava centrada mais em ver como a família reage à medida que as coisas desmoronam ao

4 *Entrevista realizada com Todd Desrosier por email em 15/03/2019*

> seu redor. Em TWD, tudo isso aconteceu fora das câmeras quando Rick Grimes estava em coma. Ele acorda para ver que tudo mudou, mas o que eles queriam mostrar é o que aconteceu com as pessoas no momento em que tudo começou a mudar e como elas sobreviveram ao processo."

O montador reforça a tese de que o piloto de FWTD foi editado de maneira a criar desorientação para manter a imprevisibilidade e as surpresas. A montagem transmídia deve se valer desses recursos, pois cada um dos episódios construídos a partir do universo narrativo contém forte conexão com uma rede de episódios que, de alguma forma, já contou muito ao espectador. Se o montador simplesmente repetir os recursos e os procedimentos de montagem, o resultado será presumível e monótono. Uma montagem com ambiguidades e ambivalências – portanto, complexa – é necessária para manter a atenção dos espectadores em todas as unidades da série transmídia.

Em outro momento da resposta, Desrosier nos fala que construía os episódios pensando que o espectador "já sabe o que vai acontecer com as famílias", logo, já sabe que os zumbis irão destruir a civilização, enquanto os personagens principais de FWTD ainda não sabem. Ele reforça o que Mittel nos diz sobre os espectadores da narrativa complexa:

> essas séries (...) pedem aos espectadores que se envolvam mais ativamente para compreender a história. Os espectadores regulares que dominam as convenções internas de narrativa complexa de cada programa ganham como recompensa um maior entendimento sobre a história" (MITTEL, 2015, p.50).

A montagem dos episódios, para esse espectador mais atento e mais ativo, exige estruturas complexas e com maior consciência da representação. Mittel aponta que as séries deste modelo possuem um modo de narração mais autoconsciente do que o tipicamente encontrado na narração convencional da televisão. A autoconsciência seria marca da complexidade: "Esses momentos de espetáculo levam a estética operacional ao primeiro plano, chamando a atenção para a construção da narração e nos pedindo para nos maravilharmos com o modo como os escritores a realizaram" (MITTEL, 2015, p.43 e 44). Ao utilizar a mesma decupagem, as mesmas trilhas, o mesmo ritmo, Desrosier cria uma marca na montagem e sinaliza ao espectador a autoconsciência da narração, a presença do montador no episódio.

Mesmo com os objetivos da Versão-Padrão, de criar continuidade, unidade e coerência entre as imagens e sons das diversas manifestações do universo, ou com objetivos da Versão de Oposição, de criar descontinuidade, desorientação e ambiguidade na combinação entre as imagens e sons do universo de TWD, os princípios da montagem criam esses sentidos, esses nexos. Logo, a montagem também é criadora nas narrativas transmídia e os conceitos de montagem complexa podem e devem ser aplicados em outras narrativas multiplataformas.

Processo de criação na montagem de The Walking Dead

O universo transmídia de TWD, espalhada em rede por diversos elementos interconectados, também é acompanhada por um processo de criação complexo e dinâmico. *The Walking Dead* é produzido por diversos autores: roteiristas, diretores, produtores, montadores e até mesmo fãs, que atentos a cada passo da série, contribuem com publicações na internet e redes sociais. O universo de TWD continua sendo revisitado. Enquanto a história em quadrinhos foi encerrada em 2019, as séries televisivas continuam no ar, algumas delas com força narrativa para continuar por anos e anos.

Além da possibilidade de conduzir o episódio da série com autonomia em relação ao roteirista, diretor e outros membros da criação, Todd Desrosier aponta como a série derivada procurou ter uma originalidade, características diferentes da série original para que o espectador não tivesse um sentimento de redundância e repetição.

Cecilia Salles nos fala sobre como as interações podem modificar o projeto artístico:

> Morin (2002b, p72) discute a natureza de interações na cultura como ações recíprocas, que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos nelas envolvidos, supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicação, etc, ou seja, dão origem a fenômeno de organização. (SALLES, 2017, p 110 e 111).

As agitações e turbulências lembram os choques e conflitos apontados por Eisenstein como criadores de novos sentidos na montagem e no cinema. Assim como dois fragmentos em choque produzem um novo significado (EISENSTEIN, 2002), o confronto e o conflito entre dois sujeitos podem também criar novas direções. Desrosier, por exemplo em debate com as ideias de Kirkman ao montar os episódios de *Fear the Walking Dead* propõe outros objetivos. Salles percebe que Eisenstein entende o processo de criação em grupo como um embate de ideias dos vários sujeitos: "Eisenstein dá maior complexidade a essa discussão sobre os processos em equipe que, como vimos, são formados por sujeitos em comunidade, que, ao mesmo tempo, deixam marcas de sua subjetividade em suas escolhas (SALLES, 2017, p. 44)

Sobre esse ambiente de encontro e ações coletivas, o entrevistado Todd Desrosier nos fala sobre os autores envolvidos no processo de *The Walking Dead*" e *Fear the Walking Dead* e como na série derivada todos estavam na mesma direção de criar uma independência da série original, direção detonada também pelo *showrunner* (roteirista-chefe) de FTWD, David Erickson[5]:

> "Quanto às orientações para a montagem de TWD, eu fiz um episódio para a 5ª temporada, então usei todos os episódios anteriores e as contribuições de alguns dos outros editores e, claro, o diretor do episódio (que também era o diretor de fotografia do programa) e o Showrunner para orientação. Fear the Walking Dead, foi mais sobre a criação de uma nova experiência separada da "Nave-mãe" e a descoberta dos ritmos certos e da maneira de contar a história com o Showrunner / Escritor e Diretor."

Desrosiers aponta na entrevista quantos profissionais participam do processo de criação da montagem. Antes dele mesmo colocar a mão no material, editores mais novos fazem um primeiro corte do material. Ele junto com o *showrunner* faz a revisão e afinação do corte. Compositores já deixaram pronto para eles uma série de efeitos sonoros, sons de zumbi andando ou mastigando carne, por exemplo, para auxiliar na ambientação das cenas. Novas músicas são compostas para cada episódio. Alguns efeitos visuais também já ficam disponíveis para a edição temporariamente para depois serem finalizado por um profissional de VFX (efeitos especiais). Mesmo filmado em 16mm, TWD tem muitas cenas que utilizam o recurso do *Chroma-key*, para que mais zumbis sejam acrescentados a cena com recursos da computação gráfica.

A entrevista de Desrosier nos conta um pouco como foi o processo de montagem das duas séries televisivas, e por ela podemos aferir como um processo em grupo pode detonar novos sentidos e novas estéticas narrativas, assim como descritos por Cecília Salles no seu trabalho "Processos de criação em grupo". As inovações de linguagem audiovisual podem não ter sido realizadas de forma intencional, mas aquilo que vemos ao justapor as imagens da história em quadrinhos com as imagens das séries, dos jogos de videogame e celular deve ser discutida à luz da teoria da montagem.

Considerações finais

A pesquisa realizada até aqui não quer deixar esquemas ou técnicas fechadas para que produtores e montadores façam novas séries com preceitos de uma montagem transmídia. Como Cecilia Salles aponta, um processo de criação, mesmo em uma estrutura industrial como a televisão, não é linear, tem a influência do acaso e carrega as subjetividades de inúmeros criadores, entre eles o

5 *Entrevista realizada com Todd Desrosier por email em 15/03/2019*

montador. O que a pesquisa procurou demonstrar é que com o novo modelo narrativo sugerido por Mittel, observado na televisão norte-americana desde o começo dos anos 2000, as séries de ficção ganharam complexidade, ao espalhar o seu universo nos paratextos, num processo de convergência digital que Henry Jenkins chama de *transmedia storytelling.* Essas séries produziram novas imagens que, combinadas em diversas telas, produziram sentidos, sejam eles seguindo o modelo ilusório do cinema clássico, ou produzindo desorientação, ambiguidade e contradição, como a versão de oposição apresentada por Noel Burch. Os roteiristas e montadores das próximas séries, dos próximos sistemas transmídia, devem ter a consciência de que é possível realizar esses novos procedimentos de montagem, que combinar as diversas telas, as diversas mídias, pode criar sentidos, e essa nova possibilidade da teoria da montagem pode ser usada como linguagem do universo narrativo. Com as horas de maratonas de séries que o espectador da televisão já assistiu e interagiu, essa linguagem terá grande probabilidade de ter sucesso e ser compreendida pela audiência. Esse é o legado que esta pesquisa procura deixar.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética** – Tradução e notas: Edson Bini – São Paulo: EDIPRO, 2011.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme** - *5* ª ed, Campinas, Ed. Papirus, 2007.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema.** Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Madison: Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DANCYGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2007.

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

EISENSTEIN, S. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, S. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Ed. Aleph, 2009.

KULECHOV, L. **Kulechov on film**. Berkeley: Univ.of California Press, 1974.

MITTEL, J. ***Complex TV: The Poetics of Contemporany Television Storytelling***. Nova York: N.Y.U. Press, 2015.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupos – diálogos**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, C. A. **Redes da criação – construção da obra de arte**. 2ª edição. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

PARENTE, André. **Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade**. Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005

Tese/Dissertação

Bousso, Karina. **Os contos de fadas na televisão: procedimentos de criação de "Once Upon A Time".** 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. - https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19106

Guerra Junior, Osmar. **Processos de criação do personagem Walter White em Breaking Bad: entendendo o perigo.** 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21342

Filmografia

BIRTH OF A NATION (*Nascimento de uma nação*). David Griffith, EUA: United Artist, 1915.

FEAR THE WALKING DEAD. Criação David Erickson e Robert Kirkman, Estados Unidos: AMC, 2015.

INTOLERANCE: love's struggle throughout the ages (*Intolerância*). David Griffith, EUA: Triangle Distributing Corporation, 1916.

LOST. Criação: Damon Lindelof e JJ Abrams, Estados Unidos: ABC, 2004-2010.

MATRIX. Andy Wachowski e Larry Wachowski, EUA: Warner Bros, 1999.

STAR WARS *(Guerra nas estrelas).* George Lucas, Estados Unidos: 20th Fox, 1977.

THE WALKING DEAD. Criação Frank Darabont e Robert Kirkman: EUA, AMC, 2010-2022,

A MAGIA E O SOBRENATURAL: análise da obra *Pyre Woman Kneeling* de Kiki Smith

MAGIC AND THE SUPERNATURAL: ANALYSIS OF THE WORK PYRE WOMAN KNEELING BY KIKI SMITH

Beatriz Couto (PUC/SP)[1]
GT: 9 - Traços Processuais

Resumo: Durante a caça às bruxas – que se estendeu entre o século XV e o século XVIII – cerca de cem mil pessoas foram mortas, a maioria mulheres. Kiki Smith, artista americana, notou que não existia um monumento em homenagem à essas mulheres. Os monumentos são lugares de memória e constituem a memória coletiva, que é por sua vez, o relato de uma sociedade. Neste artigo, iremos entender o processo de criação da artista por meio do conceito de Complexidade de Edgar Morin, além disso, analisaremos a obra Pyre Woman Kneeling utilizando o conceito de Escrevivência de Conceição Evaristo para mostrar o papel dos lugares de memória e sua importância na construção da memória coletiva da imagem da mulher como bruxa na contemporaneidade.

Palavras-chave: Pyre Woman Kneeling, Kiki Smith, Processo de criação, Lugares de memória.

Abstract: During the witch hunt – which lasted between the 15th and 18th centuries – around one hundred thousand people were killed, most of them women. Kiki Smith, American artist, noticed that there was no monument in honor of these women. Monuments are places of memory and constitute the collective memory, which is, in turn, the story of a society. In this article, we will understand the artist's creation process through the concept of Complexity by Edgar Morin, in addition, we will analyze the work Pyre Woman Kneeling using the concept of Writing by Conceição Evaristo to show the role of places of memory and their importance in the construction of the collective memory of the image of women as witches in contemporary times.

Key words: Pyre Woman Kneeling, Kiki Smith, Process of creation, Places of memory.

1 Jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria. Especialista em Arte: Crítica e Curadoria (PUC/SP) e mestranda em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Email: beatriz.nogueira.couto@gmail.com

Introdução

No século XIV, a imagem da mulher vista como bruxa começou a se desenvolver. Se antes as mulheres eram responsáveis por preparar o alimento, agora produziam venenos para provocar a morte. A vassoura, que era um utensílio ligado aos afazeres domésticos, passou a servir como meio de fuga de casa, para transgredir as obrigações do casamento, isto é, permitir que as mulheres pudessem se encontrar à noite com o seu mestre, o Diabo, e ter relações sexuais com ele. A imagem da bruxa, portanto, passa a ser a imagem que representa, a partir de então, aquela que vai contra a ordem natural das coisas. A mulher é, dessa forma, "a representação máxima da desordem de papéis entre homens e mulheres que gradualmente justificará a desordem social" (ANCHIETA, 2021, 31).

O período histórico conhecido como "caça às bruxas" se estendeu entre o século XV e o século XVIII por toda a Europa e provocou a morte de milhares de pessoas, a maioria mulheres.

Essa perseguição contra as mulheres acusadas de praticarem bruxaria se intensificou especialmente após o ano de 1233, com a criação do Tribunal do Santo Ofício, conhecido também como Santa Inquisição, que funcionava como uma espécie de tribunal religioso que condenava todos aqueles que eram contra os dogmas pregados pela Igreja Católica ou que eram considerados uma ameaça às doutrinas cristãs.

Em 1484, durante o papado de Inocêncio VIII, foi inclusive emitida uma bula oficial com condenações à prática da feitiçaria: o *Summis desiderantes affectibus*, que também apoiava as ações necessárias para livrar a cristandade dos praticantes de bruxaria.

O estereótipo da entrega feminina à luxúria de um personagem demoníaco, inimigo principal do mundo cristão, é frequentemente presente nas histórias sobre bruxaria que compõem o imaginário da sociedade medieval. Assim, com o apoio da Igreja de um lado e da imprensa de outro, a bruxaria foi legitimada institucionalmente.

A caça às bruxas fez e faz parte da memória coletiva, que se distingue da história por ser composta por várias memórias. A memória é viva, transforma-se e está sujeita a manipulações. Um dos elementos que constituem a memória são os lugares de memória, ou seja: os museus, os monumentos, os jornais, os livros, entre outros. A partir destes lugares nasce a memória coletiva, que nada mais é do que o relato da origem de uma sociedade, e que busca definir uma coesão nacional. (COUTO, 2020, p.27).

Os lugares de memória abrigam também as histórias não contadas oficialmente ou admitidas sobre o passado violento. A criação de um local de memória se orienta no sentido de romper com o silenciamento que normalmente é imposto após momentos de graves violações de direitos humanos, como é o caso da caça às bruxas. E assim valorizar as vozes das vítimas, permitindo a construção de novas memórias que não aceitem que as graves violações ocorridas no passado voltem a se repetir no futuro. (COUTO, 2020, p.28).

Ao se questionar na forma como a memória coletiva impacta uma sociedade, a artista americana Kiki Smith elaborou a instalação chamada Pyre Woman Kneeling, em 2002. A escultura feita em bronze, conta com uma mulher ajoelhada de braços abertos no topo de uma pilha de madeira. Veremos que Smith construiu essa obra no contexto de um projeto público, com a intenção de homenagear todas as mulheres que foram mortas na Europa durante a caça às bruxas.

Kiki Smith: a artista

Nascida em Nuremberg, na Alemanha, Smith é conhecida por seus trabalhos que misturam escultura, gravura, fotografia, desenho e têxteis. Quando Smith ainda era criança, sua família voltou para os Estados Unidos para morar na casa de infância de seu pai em South Orange, Nova Jersey. Os amigos da família que visitaram a casa incluíam os artistas Jackson Pollock, Barnett Newman, Tennessee Williams e Mark Rothko. A arte, esteve presente em todas as fases da vida de Smith; ela

muitas vezes ajudava seu pai a fazer modelos de papel para suas esculturas na sala de estar e em seu estúdio, depois da escola.

> Kiki Smith elabora trabalhos que pensam a tradução dos signos e suas constantes ressignificações, abordando a identidade em suas múltiplas variáveis, percorrendo diferentes instantes, dentro-fora, eu-outro, corpo-mente, e utilizando diversos meios visuais: a fotografia, a gravura, a colagem, a impressão. (COSTA, 2017, p.86)

Esse interesse pelos diferentes meios visuais começou já em 1974 quando Smith se matriculou na Hartford Art School em Connecticut. Ela desistiu dezoito meses depois e se estabeleceu em Nova York em 1976. Depois de chegar em Nova York, ela se tornou parte da Collaborative Projects, um coletivo de artistas dedicado a tornar a arte acessível por meio de espaços alternativos. Em 1979, o Colab montou o "Times Square Show"[2]; entre os artistas expositores estavam a própria Kiki Smith, Jean-Michel Basquiat e Keith Haring.

Vários anos depois, Smith e sua irmã Beatrice começaram um treinamento para se tornarem técnicas em emergência médica e, embora não tenham concluído o curso, a experiência alimentou o interesse de Smith pelo corpo humano. O conhecimento adquirido é inconfundível em suas esculturas e gravuras em cera, algumas das quais são tão detalhadas quanto modelos anatômicos de faculdades de medicina.

No início dos anos 1980, Smith conheceu o artista e escritor David Wojnarowicz (1954-1992), que se tornou seu amigo e colaborador ocasional. Wojnarowicz trabalhou com Smith em uma performance que ela gravou e usou em sua primeira exposição individual, *Life Wants to Live*[3], em Nova York no *The Kitchen* em 1982.

O crítico de arte do New York Times[4], Holland Cotter, resumiu o estilo de Smith:

> Mesmo com a sua crescente suavidade, ela carrega uma seriedade moral na manga, se não tatuada no pulso. Este não é um estilo da moda; para grande parte do mundo da arte nunca o foi. E talvez seja por isso, cada vez mais, que a sua arte parece ocupar um universo próprio, um mundo flutuante onde a arte, tal como a religião, é alta e baixa, grosseira e fina, e sempre sobre as únicas coisas essenciais. (COTTER, 2006, p. sem número/ Tradução da autora).

O trabalho de Kiki Smith surge a partir de uma mistura entre os acontecimentos pessoais na vida da artista, da sua formação profissional e do movimento feminista que surgiu com força nos Estados Unidos em uma época de efervescências culturais e políticas, principalmente a partir do ano de 1960, e que tiveram um grande impacto tanto na arte como na vida de Smith.

Como artista feminista, Smith sempre defendeu as mulheres ignoradas na história mundial. Nesse sentido, a (re)imaginação das figuras femininas do mito, da religião e dos contos de fadas levou Smith eventualmente aos reinos histórico e doméstico, onde as vidas de meninas e mulheres são realizadas de forma invisível e silenciosa.

A obra *Pyre Woman Kneeling* é a junção de várias temáticas abordadas por Kiki Smith ao longo dos anos como artista: a mulher e seu corpo, a força feminina, o mítico e a morte.

---

2 MARTINIQUE, Elena. How The Times Square Show Changed The New York Art World in 1980. Widewalls, 30 dez. 2018. Disponível em: https://www.widewalls.ch/magazine/times-square-show-1980. Acesso em: 30 set. 2022.

3 SMITH, Kiki. Life Wants to Live. Youtube, 17 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?-v=t_R9z-XGpzc>. Acesso em: 11 out. 2022

4 COTTER, Holland. How From the Ethereal to the Unmentionable, 17 nov. 2006. Disponível em: https://www.nytimes.com/2006/11/17/arts/design/17kiki.html. Acesso em: 30 set. 2022.

Pyre Woman Kneeling: análise da obra

No livro Becos da Memória, Conceição Evaristo (2017, p.10) reflete que, em uma *escrevivência*, "as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas". Isso ocorre porque há um processo em que a autora se coloca no espaço entre a invenção e o fato, utilizando-se dessa profundidade para construir uma narrativa singular, mas que aponta para uma coletividade.

A *escrevivência* significa, nesse sentido, contar histórias particulares, mas que remetem a outras experiências coletivas, uma vez que existe um comum constituinte entre autor/a e o/a protagonista, por exemplo, por meio de características compartilhadas através de marcadores sociais ou pelas experiências vivenciadas.

Em entrevista para o Itaú Social em 2020, Conceição Evaristo conta como o termo surgiu:

> É uma longa história. Se eu for pensar bem a genealogia do termo, vou para 1994, quando estava ainda fazendo a minha pesquisa de mestrado na PUC. Era um jogo que eu fazia entre a palavra "escrever" e "viver", "se ver" e culmina com a palavra "escrevivência". Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência.[5]

Ao refletir sobre o conceito, Conceição Evaristo (1946 - presente) considera que há um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala também de si. Nesse sentido, nos propusemos aqui a desenvolver a noção de *Escrevivência*, cunhada por Conceição Evaristo, como método de investigação. *Escrevivência* é, portanto, falar das histórias que incomodam, desde o nível da questão pessoal, quanto da questão coletiva e, assim, provocar uma denúncia.

Embora o termo tenha sido criado para contar às histórias vividas por mulheres negras, será utilizado aqui porque a *Escrevivência* está presente também na obra Kiki Smith, mesmo sendo ela uma artista visual. Smith usa das suas vivências pessoais para elaborar trabalhos artísticos que abrangem o coletivo. É o caso de *Pyre Woman Kneeling (2002)*, obra que analisaremos a seguir.

Veremos também como a no processo de criação da artista temos traços do pensamento da complexidade elaborado por Edgar Morin, uma vez que para ele é preciso olhar para campos como da Arte e da História com um olhar macro sobre os acontecimentos, a partir das interações e reagrupamentos que estas áreas do conhecimento possuem. Nesse sentido, como bem resume Cecilia Salles, o ato criador nada mais é do que:

> Uma decisão do artista tomada em determinado momento [e que] tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. (SALLES, 2003, p.85)

Ou seja, a criação de Kiki Smith é também uma rede interferências que está ligada a partir das relações e experiencias da artista com mundo em que ela habita. "No caso do processo de construção de uma obra de arte, a rede (ou sistema) ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas". (SALLES, 2003, p.87)

É a partir da junção entre as diversas narrativas, os folclores e os mitos que rondam a história da mulher como bruxa que a artista Kiki Smith mostra um exemplo notável do período da caça às bruxas por meio da instalação *Pyre Woman Kneeling* produzida em 2002 (Figura 1).

5 *SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo – "A escrevivência serve também para as pessoas pensarem". Disponível em: https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/. Acesso em: 24 out. 2022*

> Me pediram para participar de um concurso de esculturas ao ar livre em Manhattan para o Irish Hunger Memorial [que foi ganho pelo artista Brian Tolle]. Eu sou irlandesa-americana-alemã, a Grande fome de 1845–1849 na Irlanda afetou minha família. Eu não tinha uma boa ideia escultural sobre a temática da fome. Então eu fiz essas mulheres em piras como forma de memória sobre bruxas, porque muitas mulheres foram mortas [depois de serem consideradas culpadas de bruxaria] em toda a Europa. (Tradução da autora) [6]

A obra traz uma mulher ajoelhada com os braços estendidos, na mesma posição de Jesus ao ser crucificado. A mulher é feita de cobre e está sob um topo de pilha de madeira e o primeiro instinto de quem olha a obra é conectar a figura da obra a de uma bruxa sendo queimada.

> Eu cresci em uma espécie de casa mal-assombrada em Nova Jersey. Havia lápides na frente de nossa casa com nomes gravados nelas. Eu tinha cerca de 10 anos. Há momentos na vida em que refletimos sobre esses números. Quando criei Pyre Woman Kneeling, um projeto para uma escultura de arte pública, me perguntei o que seria adequado para um local público e participei projetando um memorial para mulheres assassinadas. Eu propus por conta própria, mas não tive muito sucesso [a proposta de Kiki Smith não foi aceita]. A bruxa tem sido uma ferramenta de dominação feminina, uma figura que se agita para roubar terras, roubar heranças, desacreditar as pessoas. Encontramos essa figura na Europa e nos Estados Unidos, e ela viajou com ideias coloniais. (Tradução da autora)[7]

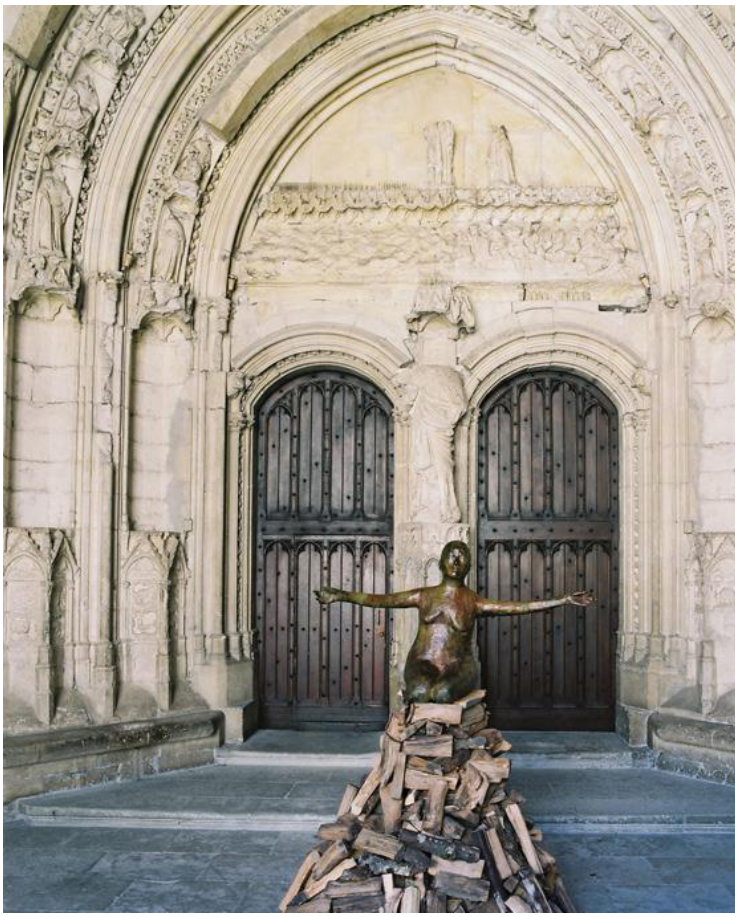


Figura 1: Pyre Woman Kneeling de Kiki Smith, 2002. Fonte: Domínio Público. Acesso em: 20 jun. 2023

6 Kiki Smith em entrevista para a SAY WHO. SANSOM, Anna. The visceral experience of making things', 7 fev. 2020. Disponível em: https://saywho.co.uk/interviews/kiki-smith-monnaie-de-paris/. Acesso em: 20 out. 2022.

7 Kiki Smith em entrevista para Clémentine Mercier (Tradução nossa). MERCIER, Clémentine. Kiki Smith: «Ma génération a bénéficié du combat de femmes artistes». Libération, Paris, 16 de janeiro de 2020. Diponível em: < https://www.liberation.fr/debats/2020/01/16/kiki-smith-ma-generation-a-beneficie-du-combat-de-femmes-artistes_1773471/>. Acesso em: 13 out. 2022

Smith construiu essa obra no contexto de um projeto público, com a intenção de homenagear todas as mulheres que foram mortas na Europa. Ela percebeu corretamente que não havia nenhum monumento construído como forma de prestar a devida homenagem a elas.

> A mulher em cima da pilha de madeira veio a partir da inspiração de uma fotografia que eu comprei, em uma coleção anônima de fotografias, do caderno de alguém no final da década de 1890 de Lyon (França). E é como os primeiros trabalhos de colagem dos tempos vitorianos, quando as pessoas começaram a ter acesso a câmeras e começaram a fazer colagens. E essa pessoa fez essas colagens incrivelmente maravilhosas – cortando a cabeça de uma mulher e depois sua cabeça decapitada meio que rolando. [Anos depois] Me pediram para participar de um concurso para uma escultura ao ar livre. Decidi que não queria fazer escultura pública que fosse das agendas de outras pessoas. Eu não poderia fazer isso. Eu só posso fazer coisas que vêm da minha necessidade. Eu estava fazendo, na época, desenhos de bruxas afogadas, delas flutuando com os cabelos na água. E eu pensei nessas mulheres. Não há esculturas comemorativas para bruxas na Europa. Houve uma quantidade tremenda de assassinatos, e há pouca memória disso. Ninguém quis [uma dessas esculturas] em sua cidade ainda. (Risos) Mas você sabe, eu apenas as faço de qualquer maneira. Seus braços estão estendidos, como Cristo dizendo: "Por que você me abandonou?" Eu tinha feito algumas originalmente, onde as piras eram de metal, mas depois comprei madeira para elas. (Tradução da autora)[8]

Monumentos e esculturas públicas como *Pyre Woman Kneeling* podem ser entendidos como lugares de memória. Os lugares de memória são documentos e traços vivos, que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem, coisa que os leva a resistir à aceleração das sociedades ao qual eles pertencem, isso ocorre porque os *lugares de memória* pulsam, justamente, entre as tensões da História e da Memória.

Segundo Ralph Hertwiga e Dagmar Ellerbrockb (2022), qualquer sociedade passando por uma transição fundamental – como da guerra para a paz, da ditadura para a democracia ou da democracia liberal para o autoritarismo – deve desenvolver uma maneira de interpretar, lembrar ou ignorar experiências passadas para legitimar o presente e as escolhas futuras.

Dessa forma, segundo os autores, os regimes de memória coletiva são formados, interpretados e disseminados por coletivos e instituições de acordo com seus interesses. Na política da memória, trata-se sobretudo de "quem quer que quem se lembre do quê e porquê" (HERTWIGA; ELLERBROCKG, 2022, p.1 apud CONFINO, 1997, p. 1393/Tradução nossa). Assim:

> Alguns períodos históricos estão mais associados a uma ou outra abordagem. Por exemplo, Meier (2010) argumentou que as sociedades antigas abordavam a política da memória com foco no esquecimento e na escolha de não saber. Um véu coletivo de ignorância era visto como indispensável para estabelecer uma nova sociedade na qual perpetradores, seguidores e vítimas do antigo sistema pudessem coexistir. Investigar, divulgar, sancionar ou mesmo reconhecer os pecados do passado arriscavam uma discórdia perpétua. HERTWIGA; ELLERBROCKG, 2022, p.1/Tradução da autora)

A caça às bruxas é um exemplo evidente dessa disputa de narrativas e de memórias, tanto coletivas quanto individuais. Nos Estados Unidos, país em que vive de Kiki Smith, os julgamentos das bruxas de Salem são uma amostra definitiva de intolerância na história americana e que pode ter sido fonte de inspiração para a artista.

A caça às bruxas em Salem levou à morte de 25 homens, mulheres e crianças inocentes. A crise na pequena cidade de Massachusetts, ocorreu em parte porque a comunidade vivia sob uma sinistra nuvem de suspeita. Um conjunto notável de conflitos e tensões convergiu, provocando medo e preparando o cenário para o surto mais generalizado e letal de acusações de feitiçaria.

Os julgamentos de 1692 representam não apenas um período sombrio na América colonial, mas também um curioso mistério médico. Tudo começou quando duas meninas de 9 e 11 anos adoeceram

8 Kiki Smith em entrevista para Art2. Disponível em: https://art21.org/read/kiki-smith-learning-by-looking-witches-catholicism-and-buddhist-art/. Acesso em: 20 out. 2022

e desenvolveram sintomas inexplicáveis, incluindo cegueira temporária, lesões na pele, convulsões e alucinações. O médico local, sem saber a etiologia de sua doença, diagnosticou as meninas como tendo "enfeitiçamento", um julgamento clínico que levou à perseguição e posterior processo dos indivíduos acusados. "As meninas foram submetidas a intenso interrogatório por adultos e, sob pressão, acusaram três mulheres de tê-las enfeitiçado: Sarah Goode, Sarah Osborne e uma escrava das Índias Ocidentais chamada Tituba." (RUSSELL; BROOKS, 2019, p.131).

O que aconteceu em Salem é, por consequência, um fragmento dos acontecimentos de medo, preconceito e falta de conhecimento que rondaram a Europa e suas colônias que se estendeu do século XV ao século XVIII. Independentemente do local onde aconteceram, a perseguição da mulher foi o traço comum.

Mas que perseguição foi essa? Foi uma perseguição ao corpo feminino, visto tanto como uma forma de resistência quanto uma forma de exploração capaz de gerar capital. Não só isso, foi também uma perseguição em relação àquelas que desafiaram as sociedades em que viviam, questionando e redefinindo a religião, a política e a ciência. Silvia Federici (2019) ressalta que historicamente:

> Matar as mulheres é a medida mais rápida, mais eficaz para destruir a resistência de qualquer comunidade contra a expropriação, contra a privatização. Isso porque são as mulheres que mantém as comunidades juntas. As mulheres representam a vida, a reprodução da vida, e matá-las manda uma mensagem de terror, de medo à comunidade.[9]

Nesse contexto, *Pyre Woman Kneeling* representa, portanto, a questão da mulher na história, da injustiça e violação do seu corpo e de seus direitos. Além disso, mostra os mecanismos de perseguição social que tão frequentemente atingiram as mulheres, que foram consideradas como depositárias de forças sobrenaturais e por esta razão foram mortas.

A obra evoca os preconceitos e o fanatismo durante a caça às bruxas. Assim, a figura, carregada de significados, transmite sofrimento, resistência e transgressão, alegria e tragédia; e parece dotada de uma energia que é ao mesmo tempo natural e sobrenatural. A obra recorda o tema da morte, mas uma morte que pertence à vida, que é de fato uma experiência fundamental, mas também aponta a persistente dificuldade de obter compensação moral por fenômenos ligados à perseguição feminina.

Considerações finais

Falar sobre a relação entre mulheres e bruxaria é falar sobre diversos assuntos ao mesmo tempo: história, religião, política, mitologia e arte, que se misturam e vão trazendo retratos da nossa sociedade, e é um meio de continuar contando a história de milhares de mulheres que perderam suas vidas por serem parteiras, benzedeiras, curandeiras, ou simplesmente por buscarem um pouco de liberdade a mais do que era concedido socialmente naquele período. Dentro da história da bruxaria está também a história da mulher.

Por isso o conceito de *Escrevivência* e do pensamento complexo de Morin se complementam ao possibilitar compreendermos de uma forma interdisciplinar o trabalho artístico de Kiki Smith. Nesse contexto, a escultura Pyre Woman Kneeling nos lembra a importância de discutirmos os impactos das relações de poder em que a memória da nossa sociedade está constituída. A história e a memória vivem entrelaçadas e são feitas a partir de conflitos entre o que é tido como oficial na sociedade e as lembranças pessoais de cada um, que muitas vezes acabam sendo ignoradas e marginalizadas. Mas a verdade nunca é uma só; deve ser sempre questionada e faz parte da criação das narrativas tanto individuais quanto coletivas de um povo.

9 *OLIVEIRA, Pamela. Silvia Federici: matar as mulheres é a forma mais eficaz de destruir a resistência. Brasil de Fato, São Paulo, dia, 09 de Outubro de 2019. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/10/09/silvia-federici-matar-as-mulheres-e-a-forma-mais-eficaz-de-destruir-a-resistencia. Acesso em: 12 out. 2022*

Obviamente este artigo não esgota a discussão em torno desse tema. Outros estudos podem contribuir para avançar na compreensão mais aprofundada o entendimento dos processos de criação de artistas mulheres que relacionam a arte, o corpo feminino e o místico. Por exemplo, os trabalhos das artistas contemporâneas Remedios Varo, Gertrude Abercrombie, Dorothea Tannin, Maria Martins, Lygia Clark, Mirna Xavier, entre outras.

As mulheres foram e continuam sendo agentes políticos importantes na história. Mas, não são raras as situações que as mulheres ainda, em pleno século XXI, tenham seu corpo censurado e que sejam acusadas de loucas, indisciplinas e frágeis, como em tempos passados.

Referências

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno** Vol. 1: Bruxas e Tupinambás Canibais. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. 224 p. ISBN 9786557850244.

COUTO, B. N. **Vê̂ se não me esquece mais: uma websérie que busca narrar o esquecimento**. [s.l.] Universidade Federal de Santa Maria, 19 nov. 2020.

COSTA, Andréia Paulina. **De dentro pra fora**: Corpo, fotografia e poética em Kiki Smith. Revista-Valise, v. 7, n. 13, p. 85-96, 2017.

COHEN, Alina. Inside Kiki Smith's Magical World. **ART SY**, [*S. l.*], p. 0-22, 7 mar. 2019. Disponível em: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-magical-relentlessly-creative-beloved-artist-kiki-smith. Acesso em: 3 nov. 2022.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Mulheres e caça às bruxas**. Boitempo Editorial, 2019.

HERTWIG, Ralph; ELLERBROCK, Dagmar. Why people choose deliberate ignorance in times of societal transformation. **Cognition**, v. 229, p. 105247, 2022.

KRAMER, Heinrich; SPREGER, James. **O martelo das feiticeiras**: Malleus maleficarum. 30. ed. rev. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. 700 p. ISBN 978-85-01-11727-4.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias-habitat, vida, costumes, organização. Sulina, 2005.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e História**: as práticas mágicas no Ocidente cristão. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PALFRAMAN, Jef R. **Frost Witches**: The Spark of the Bamberg Witch Craze. Oglethorpe Journal of Undergraduate Research (DEFUNCT), v. 2, n. 1, p. 3, 2013.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução: William Lagos Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019. 280 p.

SALLES, Cecilia Almeida. Redes da criação. **Manuscrítica**: Revista de Crítica Genética, n. 11, 2003.

SMITH, Kiki; SMITH, Seton. **Kiki & Seton Smith**: A Sense of Place. 2016.

DE RETALHOS E REDES: a criação em Lima Barreto

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (UERJ/CNPq)[1*]

GT 9 - Traços Processuais

Resumo: Os cadernos de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), por ele chamados de *Retalhos*, são formados por recortes de jornais colados sem sequência cronológica, citações e esboços de obras, anotações manuscritas. Local de armazenamento e experimentação, os *Retalhos* sugerem vestígios da inserção do romancista na vida literária e de como a complexidade do contexto também passa a integrar as obras. Destinados ao lixo, os cadernos deslindam as redes que podem iluminar o processo de criação do escritor carioca. Neste trabalho, pretende-se abordar os cadernos numa perspectiva específica: a produção do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, considerando a pesquisa, coleta e armazenamento de recortes de jornais sobre o contexto cultural de que trata a obra; os exercícios de linguagem que sugerem nomes de personagens, cenas e temas da trama; o longo processo de criação que contradiz os biógrafos e a crítica que consideram a produção do romance como uma ação rápida, realizada nos intervalos do burburinho de cafés e botequins.

Palavras-chave: *Retalhos*; Lima Barreto; cadernos; redes; processo de criação.

INTRODUÇÃO

Quando se lê o registro no *Diário Íntimo* do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) de que seu livro mais famoso "foi escrito em dois meses e pouco, depois publicado em folhetins do *Jornal do Commercio* da tarde em 1911" (BARRETO, 1956a, p.181) tem-se a impressão da escrita rápida que obscurece todo o processo de experimentações e pesquisa inerente à produção do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em livro no ano de 1915.O biógrafo Francisco de Assis Barbosa, em 1952, e também a mais recente biografia do escritor, publicada em 2017,[2] enfatizam a mesma ideia, isto é, de que "fora num instante de fuga do burburinho dos cafés e ao tédio da repartição que Lima Barreto escreveu, em menos de três meses, pode-se dizer que de uma arrancada só, o mais bem composto e equilibrado dos romances"(BARBOSA,p.201).

Os biógrafos reproduzem o teor da observação feita pelo escritor em seu diário, apesar de, no mesmo diário, encontrarmos índices de um longo processo de preparação da obra. É possível deslindar esse impasse se compreendermos a produção do romance numa perspectiva processual, a partir do estudo dos cadernos, denominados *Retalhos*, por Lima Barreto. A fonte dos biógrafos, o *Diário*

1 * Professora do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), coordena o LABELLE, Laboratório de estudos de literatura e cultura da Belle Époque https://labelleuerj.com.br/

2 BARBOSA (1981), p.201 & SCHWARCZ(2017), p. 300.

Íntimo, representa a reunião feita por Francisco de Assis Barbosa de partes dos cadernos, ao lado de notas de cadernetas dispersas. Portanto, dos cadernos foram retirados trechos, organizados cronologicamente e publicados com o título de *Diário Íntimo*, misturando trechos de próprio punho do escritor e textos contidos nos recortes de jornais.

Os cadernos *Retalhos*, disponíveis na Seção Manuscritos da Biblioteca Nacional, são formados por uma coleção de recortes de jornais acompanhados de poucas anotações manuscritas. Os assuntos dos recortes, retalhos, são muito variados, tratam de acontecimentos culturais, políticos, críticas às obras publicadas pelo escritor, trechos recortados como fragmentos de notícias que chamam atenção pela forma de linguagem neles utilizada. Tudo ao lado de esquemas e notas sobre leituras feitas e diversos esboços de obras. Constituem um tipo singular de arquivamento ou coleção de recortes de jornais referentes a períodos descontínuos. Como colecionista, o escritor escolhe, seleciona, combina, armazena os objetos (recortes) guardados nos cadernos. Os *Retalhos* têm como suporte papel, em cadernos com as folhas totalmente ocupadas em frente e verso e as anotações manuscritas feitas a caneta, lápis e alguns com lápis em cor vermelha. Apesar de amarelecidos pelo tempo permitem boa leitura. As anotações são feitas à margem dos recortes, na horizontal ou vertical, de acordo com os espaços que sobram nas laterais da página. Apartados de suas funções originais, os recortes funcionam como índices de memória cultural, tanto pelo conteúdo que carregam, quanto por seu aspecto envelhecido, desatualizado e sem ordenamento cronológico. Afinal, "a relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural" (ASSMANN, 2011, p.221). Assim, são como vestígios da produção intelectual de seu tempo (e do que o antecedeu), uma contraimagem do *continuum* da informação que caracteriza os jornais.

O processo de recorte e colagem dos fragmentos de jornais, com temas e períodos diversos combinados a anotações manuscritas, aproxima-se do princípio da arte de colecionar na qual, segundo W. Benjamin, o colecionador "empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo" (2006, p. 245). Por isso, "reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo"(idem, p.245). A tarefa de colecionar assemelha-se à tarefa do escritor que procura ler e escolher o que se apropriar da tradição literária. E a escolha toma por base afinidades diversas, reorganizando a vasta biblioteca da tradição, para inventar novas combinações e percursos, a partir de leituras feitas, de documentos que arquiva, de objetos que preserva, de traços fugazes da memória.

Dessa forma, vale perguntar: de que maneira a coleção *Retalhos* pode sugerir índices dos processos de criação do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*?

AS REDES E A "IDEIA QUE MATA"

Como já dito, o conteúdo dos cadernos foi parcialmente agrupado e publicado por Francisco de Assis Barbosa sob o título *Diário Íntimo.* A datação cronológica criada nessa publicação baseou-se nas datas de publicação dos recortes de jornais embora, no processo de colagem nos cadernos, o escritor não tenha seguido qualquer cronologia, reunindo numa mesma página recortes de períodos diferentes. E vale lembrar que Lima Barreto recebia jornais velhos de "presente". Na entrada de 1910 do *Diário Íntimo*, um ano antes do romance vir a público pela primeira vez em folhetins, há uma série de anotações que sugerem planejamento de cenas, ações de personagens, títulos da obra e/ou de capítulos, desdobramentos da trama etc. Vejamos os trechos que, no *Diário*, aparecem separados por asteriscos:

> Quaresma é feito procurador no Amazonas.
> *****
> Falar nas matas devastadas.

****
Cap.VII - Continuam os desgostos de Ricardo.
****
Cap.XIV- Armação, guerra etc. Ferimento de Quaresma. Ilha das Enxadas. Fuzilamento.
****
Pombos, quando sai o enterro de Ismênia, voam.
****
A lua. Cap. II- 3ª. Parte
No silêncio da noite, a lívida lua dourava tudo, o céu e árvores e coisas, homens e as casas, com sua luz emprestada e fria.
****
Policarpo Quaresma.
Ideia que mata.
A decepção.
O prêmio.
****
(BARRETO, 1956 a, p.143-145)

Notas que sugerem, portanto, experimentações com a linguagem para a elaboração de cenários, personagens, conteúdo das ações do protagonista que traz o indício do eixo do romance "ideia que mata". O escritor levanta hipóteses, testa combinações, conferindo materialidade linguística às tendências para o possível encaminhamento da trama e de personagens. São vestígios do longo percurso de dúvidas e incertezas, bem diferente da produção "de uma arrancada só". E ainda na mesma entrada de 1910, do *Diário Íntimo*, Francisco de Assis Barbosa acrescenta uma reunião de historietas folclóricas retiradas de "um caderninho de notas de capa esverdeada" que continha na capa a inscrição "O prêmio" (BARRETO,1956a, p.147/156).

Referências a essas historietas colecionadas pelo escritor aparecerão no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, na interessante cena em que o protagonista visita um poeta e colecionador de canções, adágios e ditados populares. O poeta conta a Policarpo uma das histórias reunidas sob o título *Histórias do mestre Simão*, no capítulo II da obra."Era um velho poeta que teve sua fama aí pelos setenta e tantos, homem doce e ingênuo que se deixara esquecer em vida, como poeta, e agora se entretinha em publicar coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares" (BARRETO, 1956b, p. 52).Objetos, documentos, narrativas são arrancados do contexto para se converterem em objetos a serem contemplados e a memória é aprisionada pela classificação. "A sala em que foram recebidos era ampla; mas estava tão cheia de mesas, estantes, pejadas de livros, pastas, latas, que mal se podia mover nela. Numa lata lia-se: Santa Ana dos Tocos; numa pasta: São Bonifácio do Cabresto" (BARRETO, 1956b, p. 52). Retiradas do seu contexto, as narrativas sujeitam-se à lógica da coleção.A solidão do poeta colecionador encontra eco na alma de Quaresma que nele vê um "semelhante no deserto". Da mesma forma, o narrador impõe ao leitor o entusiasmo do velho poeta em contar lendas "sem perguntar se estavam dispostos a ouvir". Assim, o leitor, Quaresma e o vizinho general Albernaz tornam-se ouvintes de uma das muitas histórias populares, reunidas sob o título de *Histórias do mestre Simão*, que integra a coleção.

A coleção forma um grande conjunto de objetos que remetem mais ao encontro com o próprio colecionador, que particulariza os objetos e singulariza-se a si mesmo, registrando sua história pessoal na direção das relíquias, suas pequenas conquistas nesse sentido: "Ainda há dias recebi uma carta de Urubu-de-Baixo com uma linda canção. Querem ver?" (BARRETO, 1956b, p. 52). O colecionador renova-se a cada relíquia encontrada pois a posse, o domínio, é a relação mais íntima que possui com as coisas que reuniu e, no dizer de Walter Benjamin, "não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas" (1987, p.235).

Portanto, diante da dispersão do real o escritor (como o colecionador personagem do texto ficcional) pesquisa, seleciona, armazena, organiza, condensa ficcionalmente sem estabelecer uma

conexão linear em meio à documentação fragmentária e a obra. Os registros de 1910 sugerem os gestos que demonstram pesquisa e experimentação. E, entre aqueles exercícios de linguagem, aparece a expressão "ideia que mata" que, à primeira vista, sugere a tendência do conteúdo que movimenta as ações do protagonista. Também sugere a relação complexa entre as muitas linhas de ação das demais personagens do romance. E, ainda traz indícios das leituras feitas nos recortes de jornais sobre o contexto cultural que envolve a trama. Nesse sentido, os cadernos com a coleção de recortes de jornais dão pistas sobre os discursos de teor histórico-cultural e o quadro de referências que o escritor utiliza para pensar a escrita. Como afirma Cecília Salles em *Gesto inacabado*: "O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta" (2011, p. 45).

O contexto da trama da obra dialoga com "ideias que matam", ou seja, as disputas políticas de afirmação do regime republicano e defesa da ideia de nação. Tudo sintetizado na figura polêmica de Floriano Peixoto. Em torno do marechal criou-se o florianismo, movimento político de viés autoritário com duas vertentes: a de governo, disseminada entre aqueles que sustentaram organicamente o regime no congresso e as Forças Armadas; e a de rua, com forte adesão de setores emergentes do ramo terciário da economia, funcionalismo público, classes médias urbanas, conferindo-lhes a sensação de que faziam parte do governo (PENNA,1997, p.148).

Entre os cadernos da coleção *Retalhos*, de Lima Barreto, encontra-se uma tira de jornal com o título "Floriano Peixoto. O momento político e financeiro em 93" e, nele, o/a autor/a lamenta que o "marechal de ferro" não teve ainda o seu historiador para fazer jus à memória daquele que, para o/a articulista, teria sido "o maior brasileiro dos últimos tempos". Sem autoria definida (somente a assinatura de pseudônimo "Z") e sem informar local de publicação, o recorte traz a observação do escritor na lateral: "Por ocasião da morte de Saenz Peña".[3] Para suprir a lacuna da memória cultural, o artigo relata episódios curiosos acerca da atuação de Floriano na presidência do Brasil, e vale destacar a cena entre o marechal e o negociante de arroz, tido como "rei do arroz", que não conhecia o presidente pessoalmente, durante a crise produzida pelo monopólio dos gêneros alimentícios.

Sem se identificar, Floriano se apresenta como comprador e pergunta sobre estoques de sacos de arroz do alimento porque deseja comprar muito. Floriano negocia um preço mais acessível, que é aceito pelo negociante, considerando a enorme quantidade a ser vendida ao suposto cliente. Vale a pena recuperar o diálogo:

> — Está bem. Quantas sacas quer?
> — Todas.
> —Todas? Então também vai atrapalhar o governo com seu monopoliozinho?
> —Talvez...
> — Pois meu amigo é lucro na certa. Prenda o artigo por mais alguns dias e verá...Agora em nome de quem tiro a fatura?
> Floriano abriu a carteira e deu o seu cartão dizendo "pode mandar receber imediatamente".
> O comerciante leu o nome que estava no cartão, olhou o interlocutor e ficou estarrecido...
> Passado o espanto Floriano bateu amigavelmente no ombro do negociante e disse:" Vamos lá Polery, o povo anda com fome, precisa de arroz...Ganhe você o razoável e deixe-se de monopólios".

Outra cena curiosa, também relatada no mesmo recorte de jornal, trata da solução do presidente para a crise financeira do país: resolveu lançar na circulação um dinheiro que estava recolhido ao Tesouro Nacional. Diante da insistente negativa de seu ministro à prática retrucou: "Você é apenas o carrega pasta da Fazenda. Mas o verdadeiro Ministro da Fazenda de Floriano Peixoto é Floriano Peixoto".

3 Pode-se deduzir o ano de publicação do artigo como sendo 1907. Ano da morte de Luis Saenz Peña (1822-1907), que governou a Argentina entre 1892-1895. Seu filho, Roque Saenz Peña (1851-1919), também governou o país no período de 1910-1914. Há uma importante praça no bairro carioca Tijuca com o nome Saenz Peña.

Estratégias eficientes do Marechal para conquistar a adesão dos mais humildes na capital da República, além de fornecer alimentos aos mais carentes, passagens gratuitas nos trens, combate geral à especulação e muitas outras ações populares gerando adesão irrestrita a Floriano, ao lado da criação dos chamados batalhões patrióticos, espécie de milícia, extremamente violenta e arbitrária (PENNA,1997, p.148). O apoio popular a Floriano manifestou-se, assim, por um nacionalismo fervoroso que se voltou contra os portugueses, proprietários do comércio na capital da República, e a favor da violência contra aqueles que fossem considerados "inimigos" da Pátria. Vale destacar que não se pode considerar o autoritarismo de Floriano como ação política das Forças Armadas.

Figura polêmica, o Marechal empolgou "parte dos militares, parte dos intelectuais, parte da imprensa e da classe média" (SODRÉ, p. 260). Capaz de conciliar extremos, recebeu o apoio de parcela da ala militar positivista, embora fosse o típico homem de tropa, avesso aos ideais pacifistas pregados por Benjamin Constant. Seu governo caracterizou-se por uma base progressista, na defesa de melhorias à infraestrutura do país, aperfeiçoamento da instrução pública e incentivo à industrialização. Também ficou marcado pelo forte autoritarismo expresso em prisões, deportações, estado de sítio, massacres e repressão violenta à oposição a seu governo. Vem daí a alcunha "marechal de ferro", por ter vencido, pela força, seus opositores. Durante todo o seu governo, a turbulência política predominou e teve como palco a imprensa, que tomava partido entre os grupos que encabeçavam motins e manifestações. Escritores, jornalistas e redatores como Pardal Mallet, Olavo Bilac e José do Patrocínio foram presos, enquanto jornais foram fechados. À frente do *Jornal do Brasil*, Rui Barbosa lidera uma acirrada campanha antiflorianista e, por consequência, teve seu jornal atacado, sendo obrigado a refugiar-se na Inglaterra. Em meio à tempestade, o braço forte do Marechal arrefecia os ânimos, oferecendo alguma anistia, prisões e acordos políticos.

> Floriano domina a revolta e a corrente que o apoia inicia a sua glorificação: ídolo popular, dos primeiros que o país conheceu, e quando o povo era composto principalmente pela classe média, sua única parcela dotada de um mínimo de consciência política e de possibilidade de participação, aparece como gravíssima ameaça ao latifúndio. A manobra militar contra ele fracassara; seguir-se-ia a manobra política, com a eleição de Prudente de Morais para a presidência da República (SODRÉ,1983, p. 263).

A violência empregada pelo governo de Floriano Peixoto deixa marca indelével na memória cultural do período. Nos cadernos *Retalhos*, Lima Barreto colou também uma notícia publicada na *Gazeta de Notícias* de 1913 (dois anos antes da publicação do romance em livro, mas já publicado em folhetins em 1911) com a manchete "Os fuzilados da Fortaleza de Santa Cruz, em Santa Catarina. Um requerimento das famílias das vítimas ao Marechal Hermes". Nela, destaca-se o terror instalado na ilha do Desterro, hoje Florianópolis, com a chegada do coronel Moreira César em abril de 1894. "Foram dias horrorosos os que se seguiram à vitória da esquadra legal, no combate ao Aquidaban, na baía de Santa Catarina". Eliminar os opositores com perseguições e execuções ilegais e arbitrárias, por degola ou enforcamento, com base em delações e sem julgamento, foi a sanguinária resposta do governo de Floriano aos participantes da Revolução Federalista (1893-1894) e da Revolta da Armada (1891 e 1893). A notícia também se referia ao requerimento apresentado ao então presidente, Marechal Hermes da Fonseca (1910-1914), solicitando a permissão para a retirada das ossadas das vítimas que foram encontradas na Fortaleza Santa Cruz, por ocasião de trabalhos de reforma e instalação de novos canhões.

Em 16 de abril de 1894, o encouraçado Aquidaban, o mais poderoso navio de guerra da Armada tomado por oficiais da Marinha e trazido para o sul do país para ser protagonista na revolta contra o governo, foi atingido por um torpedo de embarcações das forças governistas, determinando o fim da Revolta Federalista com a prisão e execução sumária de seus participantes, entre eles, o marechal Manuel de Almeida Lobo d´Eça, o Barão de Batovy, herói de guerra durante o Império. O terror que se seguiu, especialmente com a chegada do Coronel Moreira César, é detalhadamente apresentado pelo articulista da *Gazeta* e resultou na morte de perto de duzentas pessoas, entre militares e civis:

operários e técnicos que trabalharam na manutenção dos navios, além de jornalistas, advogados e quaisquer pessoas acusadas de simpatia à causa federalista. A cena mais significativa é a do momento de prisão do Marechal Batovy, que se recusara a fugir da cidade depois da derrota, confiando na "impossibilidade de desrespeito a seu grande vulto de herói".

> (...) saíram os alunos militares do Ceará à caça, dentro da noite, pelas ruas da cidade (...) varriam casas e casas, arrancando do seio das famílias catarinenses pais e filhos, discricionariamente, a seu e ao sabor das feras que os acompanhavam. Foram noites, dias inteiros, de furor sanguinário e dores infinitas. (...). No seio da família Batovy houve momentos de expectativa e súplica dolorosa. O velho, porém, não desistira de seu intento. Esperava. Foi um instante a seu quarto e voltou, vestido de sua farda. (...). Invadiram os jardins do palacete Villela em que Batovy residia dando vivas a Floriano, Moreira César, Altino Corrêa, almirante Gonçalves e morras a Custódio, Saldanha e Gumercindo. (...). Batovy quis falar. Não o permitiram. Agarraram-no pelos braços e atiraram-no para os jardins. (...). Batovy foi embarcado para a Fortaleza Santa Cruz e ali o fuzilaram e ao seu filho (BARRETO, Retalhos,BN)

A singular coleção de recortes de jornais ou retalhos guarda rastros privilegiados que o escritor deixa da criação, do pensamento e de sua leitura das tensões culturais e como estas interagem com o indivíduo e suas obras. Podem significar o resgate de um método de escrita, criação, pensamento ou traço privilegiado que o intelectual deixa de si mesmo, de sua leitura dos fragmentos do mundo e do mundo contido nesses fragmentos. Além disso, dão mostras dos processos longos e cuidadosos de elaboração da obra, que não combinam com a pecha de relaxado ou desleixado que tanto caracterizou comentários críticos sobre os romances de Lima Barreto.

A ambiência do período documentada nos recortes de jornais está presente no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* na descrição do terror civil provocado pela "ideia que mata", o nacionalismo truculento, autoritário, nefasto, baseado em delações, perseguições e violência de toda ordem.

> Em nome do Marechal Floriano, qualquer oficial, ou mesmo cidadão, sem função pública alguma, prendia e ai de quem caíra na prisão, lá ficava esquecido, sofrendo angustiosos suplícios de uma imaginação dominicana. Os funcionários disputavam-se em bajulação, em servilismo...Era um terror, um terror baço, sem coragem, sangrento, às ocultas, sem grandeza, sem desculpa, sema razão e sem responsabilidades...Houve execuções; mas não houve nunca um Fouquier-Tinville[4]
>
> (...)
>
> No sobrado, nas proximidades do gabinete do ministro, havia um vai-e-vem de fardas, dourados, fazendas multicores, uniformes de várias corporações e milícias, no meio dos quais os trajes escuros dos civis eram importunos como moscas. Misturavam-se oficiais da guarda nacional, da polícia, da armada, do exército, de bombeiros e de batalhões patrióticos que começavam a surgir (BARRETO, 1956 b, p.192-193).

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto traz um desenho significativo da figura de Floriano Peixoto — "cruel e paternal ao mesmo tempo" —, da sua política e do fervor e adoração que causara no "doce, bom e modesto Quaresma", que paga com a vida por perguntar o que é pátria, o que significa herói nacional ou indagar "pátria para quem?" (FIGUEIREDO 2017). Depois de muitas pesquisas, como testemunham os cadernos *Retalhos*, o escritor realiza um longo desenho do Marechal no romance, cujos traços marcantes são: "tibieza de ânimo", o exercício da "tirania doméstica", a "preguiça doentia", o "homem-talvez" que, paradoxalmente, angariou seguidores fanáticos.

4 Antoine Quentin Fouquier-Tinville .Personalidade da revolução burguesa francesa de fins do século XVIII, acusador público do Tribunal revolucionário em 1793. https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/f/fouquier_tinville.htm

> Dessa sua preguiça de pensar e agir, vinha o seu mutismo, os seus misteriosos monossílabos, levados à altura de ditos sibilinos, as famosas "encruzilhadas dos talvezes", que tanto reagiram sobre a inteligência e imaginação nacionais, mendigas de heróis e grandes homens. (...). Demais a sua educação militar e a sua fraca cultura deram mais realce a essa concepção infantil, raiando-a de violência, não tanto por ele em si, pela sua perversidade natural, pelo seu desprezo pela vida humana, mas pela fraqueza com que acobertou e não reprimiu a ferocidade dos seus auxiliares e asseclas (BARRETO,1956b, p. 210).

O escritor carioca cria uma das páginas mais lancinantes da Literatura Brasileira quando descreve, a partir da perspectiva de seu personagem Policarpo Quaresma, o massacre dos prisioneiros das revoltas contra o governo Floriano.

> Havia simples marinheiros; havia inferiores; havia escreventes e operários de bordo. Brancos, pretos, mulatos, caboclos, gente de todas as cores e todos os sentimentos, gente que se tinha metido em tal aventura pelo hábito de obedecer, gente inteiramente estranha à questão do debate.
> (...)
> A vasta sala estava cheia de corpos, deitados, seminus, e havia todo o íris das cores humanas. Uns roncava, outros dormiam somente; e, quando Quaresma entrou, houve alguém que em sonho gemeu – ai! Cumprimentaram-se, Quaresma e o emissário do Itamarati, e nada disseram. Ambos tiveram medo de falar. O oficial despertou um dos prisioneiros e disse para as praças: "Levem este".
> (...) E assim foi uma dúzia, escolhida a esmo, ao acaso, cercada pela escolta, a embarcar num batelão que uma lancha logo rebocou para fora das águas da ilha.
> (...)
> A embarcação não ia longe. O mar gemia demoradamente de encontro às pedras do cais. A esteira da embarcação estrelejava fosforescente. No alto, num céu negro e profundo, as estrelas brilhavam serenamente.
> A lancha desapareceu nas trevas do fundo da baía. Para onde ia? Para o Boqueirão...
> (BARRETO,1956b, p.281-282).

Designado como carcereiro de jovens inocentes, indigna-se Quaresma com destino prometido aos recrutas: feitos prisioneiros, seriam mortos e seus corpos jogados ao mar.

> Não se pudera conter. Aquela leva de desgraçados a sair assim, a desoras, escolhidos a esmo, para uma carniçaria distante, falara fundo a todos os seus sentimentos; pusera diante de seus olhos todos os seus princípios morais; desafiara a sua coragem moral e a sua solidariedade humana (BARRETO, 1956b, p. 284).

O protagonista Policarpo Quaresma protesta e registra em carta toda a sua indignação ao presidente da República. Como consequência, é acusado de traidor, feito prisioneiro e logo também condenado à morte. Quando aprisionado no fundo de um calabouço, Policarpo Quaresma repassa as escolhas feitas e todo o sistema de ideias que o levaram ao "triste fim". Com o tupi "encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e o levou à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros". E completa: "A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio de seu gabinete" (BARRETO, 1956b, p.285). Essa frase de Policarpo, muito citada nos estudos sobre a obra, evidencia a estratégia muito interessante do escritor carioca para se posicionar a contrapelo dos discursos nacionalistas que buscava respostas para as perguntas: O que é o Brasil? Quem são os brasileiros? Pátria para quem? Se Policarpo Quaresma fracassa em sua aventura, enriquece duplamente a experiência dos que o leem: de um lado, revela os elementos que constroem os vínculos imaginários também criados pela literatura – sobretudo o romance – para produzir o que Benedict Anderson chamou de "comunidade imaginada", correspondente ao sentido de nação (ANDERSON, 2008). E, não menos importante, demonstra ao leitor de seus *Retalhos,* e do romance, as intrincadas redes tecidas durante o processo de

constituição da obra, a partir da apropriação das leituras feitas, dos diálogos com a realidade cultural inseridos no âmbito do processo de elaboração, num percurso sofisticado de coleta e pesquisa que vai muito além do tempo de intervalo, breve, entre botequins e cafés.

O romance traz a efervescência cultural do momento, atualizando o passado graças à pesquisa e armazenamento registrados na coleção dos cadernos *Retalhos*, que pode ser compreendida como um instrumento mediador para registro dessa coleta e, ainda, como espaço de memória para as obras, além de estratégia de experimentação. "Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer" (SALLES, 2016, p. 51).

É preciso, portanto, muita cautela na leitura da coleção do escritor para não correr o risco de empobrecer a relação oblíqua entre arte e vida: sem perder de vista os dados biográficos, compreende-se que a crítica ao contexto cultural se insere em todas as fases processuais desde a pesquisa, armazenamento, experimentação, a partir dos recortes de jornais que o escritor escolheu ler e colecionar. A coleção *Retalhos* permite, portanto, visualizar as redes e relações estabelecidas, as transformações, apropriações, ajustes e conexões tornando-se instrumentos mediadores da criação.

CONCLUSÃO

A partir da leitura parcial da coleção *Retalhos*, voltada somente à percepção da pesquisa de documentos feita pelo escritor, é possível considerar que, quando Lima Barreto registra "o *Policarpo Quaresma* foi escrito em dois meses e meio"(BARRETO, 1955 a, p.181), é preciso comparar documentos, observar registros próximos e simultâneos, ler textos do mesmo período e não menosprezar os cadernos em toda a complexidade que guardam, misto de arquivo de recortes de jornais, espaço de experimentação com a linguagem, registro de leituras e pesquisas realizadas. Significa considerar não apenas em quanto tempo o escritor escreveu o romance, mas como o leu, isto é, como construiu a partir das leituras feitas, redes e diálogos com as tensões culturais, debates com seus contemporâneos e com a tradição literária. Redes de criação que ressignificam o tempo de escrita da obra.

Traços dessa rede são perceptíveis no romance desde a escolha da biblioteca do protagonista, uma grande coleção de obras, organizada por assunto e formada pelo motor das ações do personagem: o patriotismo. Nela estavam Manuel José de Araújo Porto Alegre e Domingos José Gonçalves de Magalhães, cronistas de viagens e explorações; historiadores e cientistas, de Rocha Pita, Southey, Varnhagen, Darwin, Cook, Saint-Hilaire.

> Não tinha predileção por esta ou aquela parte de seu país, tanto assim que aquilo que o fazia vibrar de paixão não eram só os pampas do Sul com o seu gado, não era o café de São Paulo, não eram o ouro e os diamantes de Minas, não era a beleza da Guanabara, não era a altura de Paulo Afonso, não mera o estro de Gonçalves Dias ou o ímpeto de Andrade Neves – era tudo isso junto, fundido, reunido, sob a bandeira estrelada do Cruzeiro (BARRETO, 1956 b, p. 32)

Os primeiros capítulos já expõem as fissuras na noção de brasilidade e povo, território conceitual em disputa na Primeira República. Por meio da ficção e das ações do personagem, Lima Barreto desvenda uma nação dividida e a heterogeneidade cultural aparece envolta em véu de ilusão e violência. Policarpo Quaresma enfrenta os tempos disjuntivos da brasilidade, paga com a vida por concluir que "a pátria era um mito" e expõe ao leitor onde assimilara essas narrativas de nação: nos livros de literatura, de história, nas narrativas de viagens, nas canções e lendas etc. Leituras cujas pistas também estão nos cadernos, em trechos escolhidos pelo biógrafo e publicados no *Diário Íntimo*, como "Bernardin de Saint-Pierre, artigo sobre a sua vida e caráter. *Natura e Arte*, setembro de 1906 a outubro"(1956a, p.145)e citações de E. Renan, *L´Antéchrist* (idem, p.161).

Interessante também observar os registros feitos após a publicação da obra já em 1917: "Há dois acréscimos a fazer no *Policarpo*: o requerimento do maníaco que quer ser major por ter dous galões,

como tenente honorário, e outros dous, como tenente reformado, pois a soma 2+2=4 dá o número de galões de major; e falar nas cobras – a morte de Dicomarte" (BARRETO,156 a, p.189).

Nas biografias do escritor, qualquer esforço de compreensão dos processos de escrita e criação é minimizado, o que contribuiu, e reforça ainda, uma recepção crítica que qualifica, em geral, as obras do escritor como marcadas pelo "desleixo", "pressa", "mau acabamento estético", "revolta pessoal" ou associação direta da decepção do personagem Policarpo Quaresma com a vida do escritor: "decepção é o tema central do livro, das crônicas, dos contos e também da vida de Lima Barreto" (SCHWARCZ, 2017, p.313).

Os cadernos *Retalhos* demonstram uma outra possibilidade de leitura dos processos de criação do escritor Lima Barreto, processos marcados pela continuidade, incompletude, pesquisa, armazenamento, experimentação e, sobretudo, complexidade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas***:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformação da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas, SP:Editora da Unicamp, 2011.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto** (1881-1922). 6. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: José Olympio / INL, 1981.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário Íntimo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956a, vol.14.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956b, vol.2

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BOLLE, W. (Org.). **Passagens.** Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. Rua de mão única. In: **Obras escolhidas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2. p.143-274.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (orgs.)**. Lima Barreto, caminhos de criação.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

PENNA, Lincoln de Abreu. **O progresso da ordem.** O florianismo e a construção da República. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.501p.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios 2011.

SALLES, Cecília. **Redes da criação**. Construção da obra de arte. 4. reimpressão. São Paulo: Horizonte. 2016.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto, triste visionário.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

APROPRIAÇÃO DE ARQUIVO NO CINEMA ENSAÍSTICO E SUA ARTICULAÇÃO POÉTICA NO FILME *OS CATADORES E EU* DE AGNÈS VARDA

Soraya Sopy[1]

GT 12 - Modos de ver, enxergar e produzir sentidos com imagens

Resumo

O artigo analisa as potencialidades poéticas dos arquivos de apropriação no cinema ensaístico e sua relevância na construção de saberes na contemporaneidade. A ideia de que o cinema possui a vocação de produzir conhecimento foi defendida pelo diretor Jean Luc-Godard e problematizada por autores como Deleuze (1985) e Corrigan (2015). Nesse sentido, o audiovisual tem oferecido espaço para o debate quanto às questões de viés histórico, político, social, existencial e ambiental na perspectiva ensaística observadas nos estudos de Rancière (2001) e Antonio Weinrichter (2015). Para isso, investigaremos o documentário "Os catadores e eu, 2000" de Agnès Varda, com ênfase na análise dos arquivos e na articulação poética que os ressignifica.

Palavras-chave: filme-ensaio, documentário, arquivo no cinema, Agnès Varda, poéticas.

Archive appropriation in cinema and its poetic articulation

Abstract

The article analyzes the poetic potential of appropriation archives in essay cinema and its relevance in the construction of knowledge in contemporary times. The idea that cinema has a vocation to produce knowledge was defended by director Jean Luc-Godard and problematized by authors such as Deleuze (1985) and Corrigan (2015). In this sense, the audiovisual has offered space for debate on questions of historical, political, social, existential and environmental bias in the essay perspective observed in the studies of Rancière (2001) and Antonio Weinrichter (2015). For this, we will

1 Arte-educadora, artista visual e arteterapeuta é graduada em Artes pela UNICAMP, Mestre em Educação pela Universidade de Lisboa e Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Possui especialização em psicanálise e arteterapia pelo Cefas Campinas. É fundadora do Ateliê Casa das Poéticas onde atua como arte-educadora, formadora de professores e arteterapeuta. www.ateliecasadaspoeticas.com.br sorayasopy03@gmail.com

investigate the documentary "*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000" by Agnès Varda, with emphasis on the analysis of the archives and the poetic articulation that resignifies them.

Keywords: film-essay, documentary, film archive, Agnès Varda, poetics.

Introdução

Arquivos domésticos, arquivos referenciais como as páginas de um dicionário ilustrado em língua francesa, obras de arte em pintura, fotografia, *found footage* e relatos coletados em percurso são "alinhavados" ao pensamento da cineasta Agnès Varda em seu documentário "Os catadores e eu (2000)".

O uso de arquivos no cinema foi discutido inicialmente por Jay Leyda (1965) em seu livro *Film beget film*, onde essa prática foi chamada de *compilation film*. Outros autores como Paul Arthur (1999), Antonio Weinrichter (2009) e Nora Alter (1996), vêm analisando a questão da apropriação de documentos, *found footage* e arquivos domésticos no cinema e seu impacto na proposição de debates acerca das questões humanas mais relevantes, apoiados pela estética do discurso ensaístico no cinema.

Podemos citar alguns cineastas como exemplos referenciais no uso de material de arquivo desde Dziga Vertov, Chris Marker, Harun Farocki, Bill Nichols, Alain Resnais e Jean-Luc Godard com sua obra emblemática "*Histoire(s) du cinéma* (1989)", onde o autor aplica um preceito enunciado por Robert Bresson em suas Notas sobre o Cinematógrafo: "Aproximar as coisas que nunca foram aproximadas e que não pareciam predispostas a sê-lo" (trad. bras., São Paulo, Iluminuras, 2005, p.44).

Essa composição fílmica ocorre pela apropriação de trechos de gravações, programas de TV, fotografias, vídeos domésticos, registros encontrados em fotogramas e o reaproveitamento de trechos de filmagens de viagem ou de memórias ressignificados a partir da construção fílmica em que predomina a subjetividade do realizador na corporeidade da imagem e do som.

Ciente da notabilidade rarefeita da presença feminina em diversos campos das ciências e das artes, escolhemos nos desviar do universo masculino majoritariamente dominante na produção cinematográfica, em direção a voz feminina, privilegiando o pensamento da cineasta Agnès Varda para exemplificar o "sentir que organiza formas do pensar", Pesavento (2005), por meio dos arquivos que coleta, sem a pretensão de problematizar questões identitárias, apenas com o intuito de ampliar o campo de representatividade da mulher na história do cinema. Conhecida pelo engajamento político e social incorporados na argumentação poética de seus filmes, Varda estabelece linhas de conexão entre os seus registros audiovisuais, sua história pessoal e a pesquisa de arquivos pré-existentes. Sendo assim, representa especial interesse para os estudos no cinema e suas potencialidades epistemológicas.

A subjetividade da própria cineasta e dos atores sociais em cena no documentário analisado, são agenciadores da narrativa frente a questão que apresenta, ou seja, a produção de alimento e os mecanismos de exclusão social numa sociedade regida pela economia capitalista e sua lógica baseada na concentração de recursos. Nesse sentido, nos interessa verificar o arquivo em função de suas articulações.

A temática social que estrutura a obra corrobora com os objetivos de análise de arquivos no cinema para além da questão estética, apresentando-se como estratégia para a composição de saberes de forma poética, favorecendo um maior alcance e engajamento público dado pela capacidade de comunicação inerente ao cinema.

O artigo pretende realizar um primeiro levantamento dos arquivos por meio da apreciação sistemática do documentário Catadores e eu (2000), considerando a natureza das apropriações no documentário e problematizá-las apontando articulações poéticas e a configuração de conceitos que os ressignifica, dados a partir da montagem fílmica.

Alguns autores que se debruçaram na questão do cinema e seu potencial na formulação de saberes, na dimensão das sensibilidades e sua importância para o conhecimento, como Bazin (2018),

Deleuze (1985), Alter (2007), Rancière (2001) Corrigan (2015) e Weinrichter (2015) serão norteadores desse estudo de caráter qualitativo. Para isso, nos apoiaremos na pesquisa teórica para fundamentar as análises dos arquivos.

1. Apropriação de arquivos em Varda

O cinema e a arte são elementos estruturantes na obra de Varda e, portanto o uso de arquivos em seu trabalho compreende também a inserção de pinturas, instalações, construções históricas e a constante referenciação diegética de personalidades como o cineasta Chris Marker, Godard e no caso de os "Catadores e eu", do inventor e cientista Étienne-Jules Marey (1882). Documentos, manuais, calendários, catálogos de exposições, postais e outras publicações técnicas são articuladas em sua qualidade instrumental dada por códigos visuais e podem ser considerados arquivos apropriados, pois contém um conhecimento alheio retirado de seu contexto original e ressignificado poeticamente nas intersecções narrativas que constrói. Para explicar o verbo em francês, *glaner* uma gravura e um verbete retirados do dicionário ilustrado Larousse, justapostos, a um trecho curto de filmagem do início do séc. XX, onde se vê o registro de respigadoras em ação, somam-se a depoimentos orais e registros pictóricos, introduzindo o espectador à definição do termo e à sua prática original nos campos de colheita franceses. O dicionário marca o início de uma sequência de citações por meio de arquivos os quais atestam, por seu valor técnico, a elucidação do tema enquanto, arquivos de particular interesse da artista, como a apropriação de trechos de filmagem antigos, contribuem para a sua elaboração poética. Na sequência, a cineasta irá inserir-se nas imagens ora em corpo, ora em voz *off*, anunciando o "entrelaçamento" da dimensão social que estrutura a temática abordada em documentário e a prática cinematográfica.

É necessário ir além da definição técnica do ato de respigar, presente no dicionário para então sensibilizar o espectador em sua missão documental. O assunto não se encerra na definição, cuja função é dar início a uma série de desdobramentos crítico-reflexivos presentes na argumentação poética na qual empreende a diretora.

Deleuze em A imagem-tempo pensará a questão das sensibilidades e a partir de Eisenstein (2002) dirá que "o cinema intelectual tem por correlato o pensamento sensorial". Na sequência, Deleuze dirá:

> O todo não é mais o *logos* que unifica as partes, mas a embriaguez, o *páthos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, zigue-zagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas. (Deleuze, 1990, p.231)

O ato de respigar, praticado na lavoura em tempos de guerra ou na colheita familiar é apresentado em justaposição às imagens em que aparecem cidadãos revirando caixas com restos de alimentos deixadas no lixo, enfatizando a problematização da fome e o descarte de alimentos desde o cultivo até a sua comercialização. Um rap, música originalmente constituída para o protesto das classes sociais em situação de opressão e exclusão é sobreposto às imagens coletadas por Varda no pós feira em Paris. Canção e imagem se complementam. A autora observa a diferença entre o senso de coletividade presente no "gesto humilde" de respigar, em sua maioria realizado por mulheres nas colheitas registradas nas pinturas realistas do século XIX, a exemplo de "*Des Glaneuses*" de Jean-François Millet (1857), em contraste com os catadores urbanos, solitários em busca do que é "rejeitado" para saciar a fome.

O cinza do espaço urbano com caixas reviradas após o comércio de rua é justaposto a faixas em tom de palha dos campos de colheita de batata. Uma mulher entra em cena e abaixa-se para coletar batatas. Varda comenta:

> "Na cidade, como no campo, hoje como antigamente, persiste o mesmo gesto modesto do catador, mas hoje em dia já não são apenas as mulheres, também os homens são catadores. E o que mais sobressai é que cada um respiga sozinho" (Varda, 3:51'')

A obra de Jules Breton, que aparece abaixo da ilustração de Millet no dicionário filmado por Varda, "*La Glaneuse*" (1877), item de arquivo em sua função referencial, é composta por uma única respigadora e está exposta no Museu de Belas Artes de Arras, local para onde a narrativa fílmica se dirige.

2. Coleta de arquivos e depoimentos

Num ato performático, Agnès encontra a pintura de Jules Breton e ao filmá-la, posa para a câmera com um maço de trigo ao seu lado e assume seu papel de "catadora" e pensadora do cinema, sendo este, na visão de autores como Deleuze (1985), um dispositivo com a vocação para a formulação do conhecimento como revelador de mundos, dos feitos e desfeitos humanos.

Para criar a ponte entre o ato de respigar em sua definição original e a "coleta" em sentido figurado, de imagens e histórias da cineasta, a diretora utilizou primeiramente, arquivos de uma página de dicionário, considerando verbetes e ilustrações e as pinturas de Millet e Breton em seus locais de exibição para exemplificar o sentido direto da temática anunciando o *leitmotiv* em sua linha condutora e somente depois inicia o entrelaçamento das percepções pessoais do entorno e do seu papel a frente das filmagens, utilizando o manual da sua filmadora digital, mais um arquivo referencial, para apresentar os efeitos e tratamentos da imagem e do som no cinema. Em síntese, a ponte criada segue dos termos técnicos referenciais para os arquivos onde a carga simbólica é dada pela construção poética concebida pela diretora.

Dentre as possibilidades de formulação do conhecimento no cinema, mais especificamente do cinema de autor, em que estejam articuladas ideias expressas por apropriação e ressignificação de material de arquivo, encontramos no método de Agnès Varda algo que estabelece certa relação com a alteridade do objeto captado, pois utiliza suas "respigas", seja por meio de arquivos ou de depoimentos, para reafirmar intencionalidades em seu discurso poético.

Essa maneira de articular o pensamento na obra cinematográfica é parte do caráter ensaístico de produção. O ensaio no cinema surge das observações sobre o ensaio na literatura pensadas inicialmente por Montaigne (1533-1592) e é apresentado pelo escritor Antonio Weinrichter (2015) como um conceito fugidio. No campo do cinema, o filme ensaio é assim, definido por Alain Bergala:

> É um filme que não obedece a nenhuma das regras que geralmente regem o cinema como instituição: gênero, duração standard, imperativo social. É um filme livre no sentido de que deve inventar, a cada vez, sua própria forma, e que somente se voltará a ela. (...) Para o ensaista cinematográfico cada tema exige reconstruir a realidade. (Bergala, 1991, p.14).

Godard é enfático ao defender o cinema como campo para a produção de conhecimento. A forma que pensa em Godard parte da ideia do "O ensaio como forma" pensada pelo filósofo alemão Theodor Adorno (1984:5-29) e será problematizado por Deleuze em seu livro *L'Ile desert et autres textes* (2002).

> Tomemos ainda um exemplo de cinema: Godard transformou o cinema, introduzindo, nele, o pensamento. Ele não fez um pensamento sobre o cinema, ele fez o cinema pensar – pela primeira vez, eu creio. No limite, Godard seria capaz de filmar Kant ou Spinoza, a Crítica ou A ética, e não seria um cinema abstrato nem a aplicação cinematográfica da filosofia. Ele encontrou simultaneamente novos meios e uma nova "imagem" que, forçosamente, supõem um conteúdo revolucionário (Deleuze, 2002, p. 195).

Adorno lembra que o ensaio "não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza", é um gênero em que "o pensamento não avança em um sentido único";

ao contrário, faz vários movimentos que se entrelaçam, tornando o pesquisador um pensador "que nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual" (Adorno, 2012, p. 30).

A noção dos conceitos do ensaio no cinema é relevante para a análise dos arquivos no que se refere a sua potência reflexiva e estética. O arquivo no filme ensaio é parte do processo de elaboração de ideias em associação e incide sobre os modos de fazer e pensar pelo som e a imagem.

Agnès, numa sequência visual, exemplifica alguns possíveis efeitos reutilizando imagens de arquivos antigos de sua autoria, onde se destacam uma pintura e um espelho. As imagens reaproveitadas são acompanhadas de sua fala em voz *off,* convidando o espectador a pensar além do verbete e suas referências denotativas.

> "*Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera. Estas novas pequenas câmeras, são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas mesmo hiper--realistas*". (Varda, 4:39")

Os arquivos nesse plano sequência, reaproveitados de filmagens mais antigas, voltam-se para a figura de Agnès em dois momentos, sendo um deles em que aparece mais jovem e em outro, sob efeitos ópticos. A argumentação fílmica autorreflexiva, ou *cinescrita* como a própria autora descreve seu modo de produzir cinema, segundo a pesquisadora Sarah Yakhni (2011), conduzem o encontro entre as contingências advindas da investigação poética do tema e a percepção de si em relação ao entorno e o tempo.

Com a câmera sobre detalhes da celebre pintura "O juízo final" de Van der Weyden, já na cidade de Beaune na região de Borgonha, Varda utilizará a imagem realocando-a na dimensão da ironia, quando enfatiza o destino dos "pecadores" previstos na obra de Van der Weyden em oposição a leveza "dos que ressuscitarão". Dessa forma a obra passa ocupar o lugar de arquivo ao lado das demais pinturas, fotografias, vídeos e gravuras que dão corpo a obra, pois está ali como alegoria a simplicidade do pensamento que pune os "pecadores" e seus vícios e "salva" os virtuosos, inserindo sutilmente um tom irônico que denota o pensamento da autora frente a questão dos catadores. As falas de Varda sobrepostas as imagens com o arcanjo Miguel e sua balança e detalhes de figuras humanas em agonia, dialogam com depoimentos coletados por Varda que enfatizam as questões sociais envolvidas na problemática abordada. Desemprego, falta de moradia e endereço fixo, histórias de vidas em situação de vulnerabilidade tornam ainda mais complexo o sistema de produção de alimentos para atender ao comércio em larga escala, pois implicam na presença de questões éticas debatidas no documentário.

Corrigan, pensador do filme ensaio como produção cinematográfica que privilegia o pensamento ensaístico de seus autores, dirá:

> "Os catadores e eu não é, então simplesmente um filme-ensaio sobre uma comunidade de indivíduos que vivem do refugo e dos restos da sociedade; antes, logo se torna também uma meditação reflexiva, sutil e refinada sobre os termos do ensaístico e da sua prática fílmica. Nesse caso, o ensaístico passa a dizer respeito às lutas para pensar o eu em um campo de morte e passagem, onde as imagens do eu são redimidas apenas como um excedente catado do mundo." (Corrigan, 2015, p. 75).

A presença do "eu" e o "outro" dispostos no documentário é tramada pelo alinhamento entre os atores sociais manifestos nas filmagens e o registro da voz interior de Varda ao divagar sobre o teto, a idade, o entorno e suas memórias, enfatizando mais uma vez, o caráter ensaístico da obra.

Um psicanalista viticultor chamado Jean Laplanche e sua esposa Nadine, analisanda de Lacan, são entrevistados a respeito dos cuidados no cultivo das uvas. Curiosa e perspicaz, Varda pergunta a Laplanche sobre a dupla atividade, de psicanalista e viticultor. Sua resposta funciona como hiperlink, pois abre uma janela em meio ao registro documental das respigas para falar do eu e sua relação com o outro, como num reflexo da própria maneira em que se coloca Agnès Varda em seu ofício. Ele diz:

> "*O que me caracteriza é tentar integrar, na constituição humana, a prioridade do Outro em relação ao Eu, isto é, uma filosofia anti-ego que mostra que a origem do ser humano está no Outro*" (Laplanche, 24:56')

Em Varda a filmografia é atravessada pela reutilização de material pré-existente, indícios de memória e coleções de imagens. Há uma certa altura do filme, um dos entrevistados mais jovens, distante dos costumes da respiga tradicional, confunde o termo *glaner* com *Glanum*, nome da antiga cidade localizada na região de Saint-Remy-de-Provence, onde está um sítio arqueológico com ruínas do período romano. Varda, filma páginas de um catálogo com imagens de *Glanum*, introduzindo seu espectador a conversa, em gesto empático. Chama a atenção a coleta de imagens de obras de arte, citadas de duas formas: extensivamente assumindo a função de ilustração, como no caso das pinturas com as respigadoras e em flashs, materializando pensamentos associativos como a comparação das manchas de infiltração do teto de sua casa e as pinturas de Tàpies, Guo Qiang e Borderie. A busca documental é inserida no roteiro como parte da narrativa e estabelece contornos político-sociais que vão além da necessidade do ato de catar na rua ou no campo, incluem a concepção de vida e valores dos entrevistados. A cineasta opera a partir da constante reelaboração de seu pensamento, em justaposição às questões humanas que lhe afetam, evidenciando os vícios, como a avareza e a ambição e as virtudes, como a partilha e o voluntariado. Interessa-lhe essa dimensão humana. O filme é todo trabalhado a partir de pontos antagônicos, num desenho cinematográfico que reforça a ideia de costura, formada pelos posicionamentos e histórias coletadas.

Há certa altura do filme, Varda observa:

> "*Nesta respiga de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Respigar fatos, respigar atos, respigar informação. Para mim, que tenho uma memória fraca, são as coisas que recolho que resumem as viagens que faço*." (Varda,31:05")

Imagens de Rembrandt trazidas de uma viagem ao Japão, atravessam a história voltando o olhar para questões que permeiam o filme como a passagem do tempo, a autoimagem e a arte. A cineasta comenta a pintura de Rembrandt presente em postais sobre a mesa, enfatizando os pormenores de Saskia. Sobrepõe sua mão às imagens e verbaliza a estranheza em relação às marcas do tempo. Do autorretrato de Rembrandt mais jovem está justaposto o autorretrato de Maurice Utrillo.

Esse aspecto do cinema de Varda, em especial o uso de obras de arte e "pinturas de museu" como a própria cineasta se refere, será trabalhado pelo cineasta Cristian Borges (2010) e o fotógrafo Samuel de Jésus (2010), ambos pesquisadores do cinema, destacando o caráter experimental na construção de memórias afetivas em Varda.

3. Dos Achados ao acaso a referenciação ao cinema

Os "achados" durante o documentário surgem ao acaso e são destacadas coincidências poéticas do percurso. Um exemplo disso, é a parada que a cineasta faz na estrada, quando vê ao longe um armazém chamado "*Trouvailee*", que pode ser traduzido como "Achado" em português. No local, Agnès encontra um quadro que, como ela diz, "combina o gesto humilde das respigadoras de Millet e a pose orgulhosa da respigadora de Breton", supõe então, que seu pintor deva ter tido acesso ao dicionário Larousse. Para enfatizar a ideia de objetos achados na sequência fílmica, Varda justapõe a entrevista que realiza com "artistas trapeiros" e seu "achado" ao acaso. A respiga agora se refere a objetos industrializados encontrados, criando um link com o aproveitamento de eletrodomésticos e outros itens abandonados na rua para "livre" extração. Alguns estão interessados na materialidade para suas obras, outros, no aproveitamento de resíduos como o cobre. Ao final, filma algumas obras e o catálogo do artista Louis Pons que trata os objetos que encontra em sua potência cromática.

O epicentro do *leitmotiv* em "Catadores e eu" virá na sequência dada com a visita a propriedade de Jerôme Noel-Bouton, descendente de Étienne-Jules Marey (1830-1904). Varda o apresenta como o "único" viticultor "preocupado" com o bem-estar dos respigadores. Do depoimento sobre as respigas nos campos de vinha a entrevista segue para o parentesco de Jerôme com Marey e o abrigo onde o inventor explorava seus experimentos com a cronofotografia. Agnés Varda, inicia a sua reverência ao cinema por meio de uma foto em sépia da família de Marey ao ar livre em sua propriedade.

Arquivos de filmagens com os inventos cinematográficos de Marey são sobrepostos a fala em voz *off* de Varda que diz:

> "(...) *antes de Muybridge e dos Lumière. Ele é o antecessor dos cineastas*." (Varda, 48:25")

Na sequência vemos uma foto da torre de pedra onde Marey instalava seu equipamento fotográfico. Vemos ainda uma fotografia da época em que aparecem Demeny, assistente de Marey, ao lado de um menino. Demeny está com a espingarda armada para os experimentos da cronofotografia. O cientista desenvolveu um método de registro de imagens em movimento utilizando uma espingarda que continha um cilindro giratório com chapas fotográficas. Seu invento era acionado para disparar 12 quadros por segundo. Marey apontou seu dispositivo para pássaros voando, cavalos correndo e pessoas em movimento, e se movia em torno de gaivotas e outros animais para vê-los de todos os ângulos. Contava com a ajuda de seu assistente, Demeny, mostrado em uma das fotografias guardadas por Jerôme e presentes no Museu que criou para preservar a memória de sua história e do bisavô.

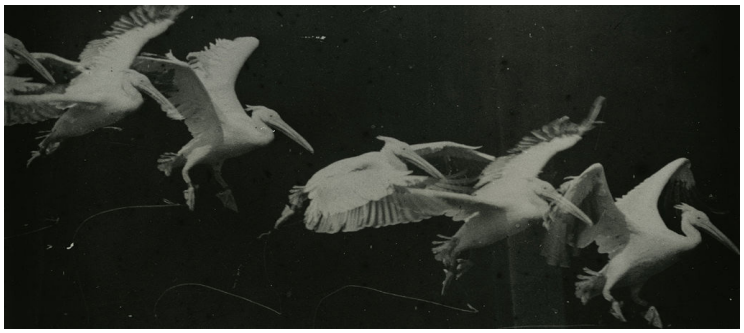


Figura 1: A flying pelican (1882). Exemplo de imagem captada por Marey em seus experimentos. Disponível em: https://www.researchgate.net/ Acesso em: 20/08/2023.

É particularmente importante destacar a apresentação de arquivos fotográficos e videográficos das pesquisas de Marey sobre a decomposição do movimento com animais caminhando de perfil, onde o foco também é o deslocamento. O material em foto e em vídeo, fazem parte da "respiga de arquivos" da cineasta. Trata-se de "arquivos encontrados" conhecidos como *found footage*. Ao filmar o material, a cineasta irá dizer:

> "*Diante das imagens experimentais de Marey esquecemos o processo técnico e só vemos deleite visual*" (Varda, 49:44")

Essa fala ilustra a relação de Varda com o material que coleta e apresenta. A ideia é partilhar experiências e impressões, transmitir pensamentos e despertar a sensibilidade para as temáticas que aborda. O olhar sensível de Agnès Varda às singularidades e suas histórias é amplificado por suas filmagens e seu alcance.

Considerações finais

Impregnados pela história da cultura local e os costumes ligados ao ato de respigar, os depoimentos coletados em "Os catadores e eu" estabelecem o permanente diálogo com os arquivos inseridos de modo a despertar reflexões enunciadas pela própria diretora incluindo a possibilidade do exercício crítico na recepção. A análise teórica fundamenta as aproximações entre o discurso cinematográfico e o pensamento ensaístico apoiados pela poética dos arquivos presentes nos interstícios narrativos. As pinturas do século XIX, os primeiros registros em vídeo da respiga nos campos europeus, a história de Marey, enfim, os arquivos de maior relevância presentes nesta obra documental se referem as disputas territoriais, a fome e a abundância, a solidariedade e o ganho de capital, e sua reapresentação cinematográfica constitui novos sentidos a partir da experimentação do pensamento. Os arquivos selecionados por Varda em "Os catadores e eu" estão intimamente ligados a autora de modo a abordar a temática do filme nas costuras de cenas coletadas sobre o "tecido" de seu universo particular. Essa maneira de produzir cinema, com ênfase na memória, na visão crítica, na captação de "pensamentos" alheios em associação com as percepções poéticas do realizador, caracterizam o uso do arquivo como elemento estético da subjetividade. Ao falar do cinema a partir de Marey e suas conquistas técnicas científicas, Varda também partirá do interesse local para as grandes transformações no campo da imagem em todo o mundo, homenageando o cinema e seu potencial poético e científico, uma vez que as experiências em torno da captação dos movimentos em imagem partem do experimentalismo estético.

Encontramos conteúdos que corroboram com a linguagem do filme ensaio nesses dois métodos da construção fílmica em "Os catadores e eu", a saber, a "costura" de arquivos e depoimentos coletados e os achados ao acaso, em constante referenciação ao cinema, potencializando aspectos críticos e de autorreflexão, uma vez que colocam em cena as subjetividades da realizadora e de seus entrevistados como parte integrante dos saberes construídos em torno da questão da produção de alimentos e suas implicações no contexto de desigualdade socio econômica. Ainda em relação a linguagem ensaística, destaca-se a opção pela montagem fílmica atravessada pelos achados e a referenciação a história do cinema e da própria cineasta enfatizando o pensamento em ato.

Dessa forma, podemos aferir que, a exemplo de "Os catadores e eu", o cinema de arquivo, enquanto acervo cultural da humanidade bem como suas propriedades de natureza técnica e estética aliadas ao seu poder de comunicação em termos qualitativos e quantitativos, são indícios da sua vocação para a formulação de saberes e assim, favorecem as pesquisas que problematizam as formas e disseminação do conhecimento na contemporaneidade.

Referências

AUMONT, Jacques et al. **Estética del cine**. Paidós, 1991.

ALTER, Nora M. **Translating the essay into film and installation**. Journal of Visual Culture, v. 6, n. 1, p. 44-57, 2007

ALTER, Nora M. The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's" Images of the World and the Inscription of War". New German Critique, n. 68, p. 165-192, 1996.

ARTHUR, Paul. Essay questions. Film Comment, v. 39, n. 1, p. 58-62, 2003.

ARTHUR, Paul. **The status of found footage**. Spectator – The University of Southern California Journal of Film and Television, v. 20, n. 1. P.57-69,1999.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

BERGALA, Alain. ***qu'est-ce qu'un film-essai?*** In: Sylvie Astric (org). Le film-essai: identification d'um genre, cit., p.14.

BORGES, C.; JÉSUS, S. de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **ARS (São Paulo)**, *[S. l.]*, v. 8, n. 16, p. 65-72, 2010. DOI: 10.1590/S1678-53202010000200005. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075. Acesso em: 19 set. 2023.

BRESSON, Roberto. **Notas sobre o cinematógrafo**. Revisão de livros de Nova York, 2016.

BURKE, Peter. **Montaigne**. Edicoes Loyola, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. **L'Île Désert et Autres Textes: Textes et Entretiens** 1953–1974, ed. David Lapoujade, Paris: Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, p. 1972-1990, 1985.

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

GRUZINSKI, Serge. **Por uma história das sensibilidades**. In: PESAVENTO, Sandra J.;LANGUE, Frédérique. (Orgs.). Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

LEYDA, Jay. **Films beget films**. (No Title), 1964.

MACHADO, Patricia. "A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda". In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (Orgs.). **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Tempos Acadêmicos**, Criciúma, Santa Catarina, n. 3, p. 127-134, 2005.

RANCIÈRE, Jacque. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed.; 4. reimp. São Paulo:Exo Experimental Org.; Editora 34, 2009 [2018a].

RANCIÈRE, Jacque. **O inconsciente estético**. 3. reimp. São Paulo: Editora 34, 2009 [2018b].

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema.** Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques**. La fable cinématographique.** Paris: Le Seuil, 2001.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo.** Gobierno de Navarra, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. **Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio.** In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema**. São Paulo: Hucitec, 2015.

WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Gobierno de Navarra, 2009.

YAKHNI, Sarah. Cinensaios de Varda= o documentário como escrita para além de si. 2011. Tese de Doutorado. [sn].

RIO DESBORDE. Processos de edição e montagem na forma audiovisual e no livro.

Vivian Castro Villarroel[1]

Resumo

A partir de uma reflexão sobre a investigação artística da obra *Rio desborde,* desenvolvida no contexto do doutorado, o objetivo deste texto é comentar os resultados que transitam entre o audiovisual e o livro. Elaborado com materiais de arquivo e imagens inéditas sobre os rios Tietê, em São Paulo, e Mapocho, em Santiago, o vídeo é um ensaio acerca das inundações e da crise do modelo desenvolvimentista em duas cidades latino-americanas (*Rio desborde*, HD vídeo, 15', cor, 2019). Já o livro, publicado no Chile pela editorial Écfrasis (2023), condensa a etapa de pesquisa e produção do vídeo, e incorpora um conjunto de vocês de historiadores e ensaístas de ambas cidades, abrindo o trabalho para novas leituras. O texto será desenvolvido em três partes: a primeira comenta o processo de criação do vídeo, a segunda sua circulação em exposições de arte e festivais de cinema e, por último, sua apresentação na forma de livro. Trata-se assim de pensar nos modos de produzir sentidos com imagens e seus diferentes caminhos de circulação.

Palavras-chave: Investigação artística; ensaio audiovisual; rios Tietê e Mapocho; enchentes.

1 Pesquisadora FAPESP de pós-doutorado junto ao Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas na Universidade Federal de São Paulo. Professora de Fotografia da FAPCOM. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo com período sanduíche (bolsa CNPq) na Universidade de Amsterdam. Possui mestrado pelo mesmo programa e graduação em Artes Visuais pela Universidade do Chile.

Introdução

Desde minha chegada a São Paulo, em 2014, realizo pesquisa artística e acadêmica nas intersecções entre fotografia, vídeo e escrita, procurando refletir acerca das complexidades das transformações do espaço urbano. Meu interesse tem sido como representar a cidade hoje, considerando não apenas uma visão pessoal, mas também uma expectativa crítica que coloque a atenção nos processos sociais e econômicos contidos nela. Primeiramente, no mestrado, realizado no Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, defendi o trabalho intitulado *São Paulo Iconografias Transitórias* (2016), sob orientação do Prof. Dr. Atílio Avancini. Nesse ensaio fotográfico, registrei as complexas dinâmicas do centro histórico da cidade, permeadas pela especulação imobiliária nas ocupações de edifícios abandonados, revelando as marcas de conflitos e de contradições que, de certo modo, são pouco visíveis no espaço urbano. O ensaio fotográfico incluiu a elaboração de um caderno de campo, composto por anotações e mapas, pensado para ser lido como uma memória visual da dissertação. Além disso, para a produção editorial, convidei historiadores que puderam escrever e assim problematizar as imagens selecionadas. A pesquisa poética foi realizada mediante intervenções gráficas acerca das fotografias, propondo uma reflexão a respeito das transformações sofridas pela visualidade do centro antigo de São Paulo. O trabalho foi selecionado para participar do projeto expositivo *Imagen Intermedia*[2], no Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, entre agosto e novembro de 2016, bem como foi publicado na Revista de Antropologia Gesto, Imagem, Som (GIS).

Já na tese de doutorado *Rio Desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual* (2021) (PPGMPA-ECA-USP), articulei um processo de reflexão teórica e criação audiovisual para tratar das relações entre arte e documentário, discutindo o ensaio audiovisual. Com materiais de arquivo e imagens inéditas sobre os rios Tietê, em São Paulo, e Mapocho, em Santiago, realizei o vídeo *Rio Desborde* (HD vídeo, 15', cor, 2019), uma reflexão acerca das inundações e da crise do modelo desenvolvimentista em duas cidades latino-americanas. Ao buscar relacionar essas duas cidades muito diferentes, percebi como as cheias dos rios e os desastres ambientais decorrentes são sinais expressivos da ilusão moderna de controle do homem sobre a natureza e de progresso constante (BERMAN, 1986; KURTZ, 1999). Este fenômeno ocorre em São Paulo e Santiago. O discurso oficial da modernização, presente nas duas cidades, contrasta com cenários brutalmente alterados, poluídos e interferidos por pistas expressas de automóveis. O rio Tietê e o Mapocho vêm sendo alvo de grandes e intermináveis obras públicas – "Despoluição do rio Tietê" e "Mapocho urbano limpio" –, que sempre prometem um futuro brilhante para duas das maiores metrópoles da América Latina. Minha hipótese de trabalho no audiovisual *Rio desborde* foi ler as enchentes como metáforas do fracasso social e urbano da modernização de São Paulo e Santiago.

À procura de material iconográfico, visitei o Arquivo Público do Estado de São Paulo, o Acervo da Secretaria Municipal de Cultura, o acervo digital do jornal O Estado de S. Paulo e a Cinemateca Brasileira. Em Santiago, visitei a Biblioteca Nacional, o Acervo do Museo Histórico Nacional e a Cineteca Nacional. O curta-metragem, de 15 minutos, foi realizado com a colaboração do cineasta Lucas Eskinazi e do músico Sebastián Vergara. Contou com o apoio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realizei a montagem; a bolsa de doutorado sanduiche do CNPq que me permitiu realizar a pós-produção; e a bolsa da Fundação Sasakawa que me possibilitou a escrita da tese. O filme teve sua estreia em 2020 na mostra paralela "A Vida das Coisas", do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, de lá pra cá participou de 4 festivais internacionais e da exposição *Un giro sin tornillo: imaginaciones urbanas* da BIENALSUR, em Buenos Aires. Por último, o livro, do mesmo nome, foi publicado no Chile pela editorial Écfrasis (2023), com o apoio

2 *A exposição Imagen Intermedia propunha evidenciar o estado atual da fotografia chilena contemporânea a partir do diálogo entre um grupo de fotógrafos de longa trajetória (Antonio Quintana, Domingo Ulloa, Bob Borowicz e Enrique Zamudio) e o trabalho de 16 jovens fotógrafos.*

do *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile* por meio de um fundo regional de difusão. Assim, o objetivo deste texto é refletir sobre os processos de edição e montagem na forma audiovisual e no livro, articulando diversos materiais e um conjunto de vozes sobre estes rios.

Processo de criação

A realização do audiovisual de *Rio Desborde* foi desenvolvida em três etapas: a pesquisa histórica, o trabalho de campo (registro), e o processo de montagem. A primeira etapa consistiu em uma pesquisa histórica e de arquivo das grandes enchentes do começo dos Séculos XX e XXI. Em São Paulo, considerei a grande enchente de 1929, fruto da ocupação das várzeas do rio, reflexo do grande crescimento promovido pela industrialização, e a enchente do final de 2009, que durou mais de 50 dias. Em Santiago, estudei a enchente de 1912, logo após a conclusão das obras de canalização para controlar as cheias da corrente na época de inverno; e a última enchente em abril de 2016. Essa pesquisa histórica centrou-se nas causas dos transbordamentos do rio considerando fatores físicos, como as condições meteorológicas e topográficas, e fatores humanos na irracionalidade da ocupação do espaço (o a racionalidade especifica do capitalismo dependente), e um acelerado processo de urbanização (LARRAÍN, 1990).

Nessa primeira etapa, realizei também a pesquisa e seleção dos filmes acerca dos rios nas duas cidades. Trata-se de filmes documentários atuais e sobre o passado de cada rio, centrados em dois eixos: as ideias de natureza e progresso em contraste à cidade oculta e marginalizada. O objetivo desse estudo foi pesquisar como esses rios têm sido observados, representados e pensados pelo cinema, bem como utilizar parte desse material para desenvolver os argumentos do *Rio Desborde*. Os filmes são: *Retificação do Tietê* (1940) de Benedito Junqueira Duarte; *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, no Brasil; e *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez; *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, no Chile. Essa análise fílmica permitiu mapear os contextos e particularidades dos rios nas duas cidades[3].

A segunda etapa consistiu no trabalho de campo nas duas cidades, o qual foi realizado de setembro de 2017 a julho de 2018. Foi um tempo longo de filmagem com a liberdade de explorar os territórios. De entrada, sabia que meu interesse era documentar o cotidiano dos moradores e comerciantes afetados pelas enchentes. Em São Paulo, trata-se dos moradores do bairro Jardim Romano, que vivem na várzea do rio Tietê enfrentando as enchentes de forma contínua. Em Santiago, os comércios no bairro de Providencia, afetados pela última enchente, em 2016. Também documentei as obras em construção em ambos os rios: em São Paulo, estruturas de contenção das enchentes, e em Santiago, projetos de recuperação da margem sul do rio, a mais afetada. Nas saídas em São Paulo, tive a companhia da historiadora Edsonia Lopez e da liderança comunitária da Vila Itaim Anderson Migri.

Para se ter uma visão dos rios, é preciso se deslocar na cidade por meio de ônibus, carros ou trens, já que seu alcance foge a um passageiro comum. Quer dizer, necessitamos de outra escala de percepção da cidade, aquela que é acessível a partir do movimento. Um percurso de carro pela marginal Tietê permite perceber uma cidade de costas para o seu rio principal. É difícil encontrar um lugar, deixar de mover-se e olhar. Também é curioso como, saindo do centro em direção à periferia, São Paulo é outra cidade, baixa e sem prédios, até o Tietê é diferente, porque nessa altura ainda não foi retificado. Do mesmo modo, um passeio de carro pelas margens do rio Mapocho permite ver as diferenças existentes entre a zona leste e oeste da capital. São evidentes os níveis de desigualdade social desde o centro financeiro da cidade, conhecido coloquialmente como "Sanhattan", em alusão à ilha de Manhattan em Nova Iorque pela moderna verticalização, e a margem oeste que abriga pequenas casas e aterros.

3 Escrevi um artigo sobre a pesquisa histórica e análise de filmes referentes publicado na revista Dixit Castro Villarroel, V. J. (2022).

Para documentar as enchentes, procurei afastar-me de uma narrativa da mídia jornalística que, na maioria das vezes, provoca um consumo exclusivo da imagem do desastre e do choque. Nesse sentido, interessava-me uma imagem do cotidiano dos lugares afetados pelas cheias. O que significa chegar depois da enchente? Para registrar o que, quando aparentemente tudo já voltou à normalidade? Significou, em São Paulo, filmar signos visíveis de enchentes passadas e moradias preparadas para recebê-las. Em Santiago, filmar os comércios atingidos pela última cheia e acompanhar as questões jurídicas contra a empresa responsável.

Por último, aconteceu a etapa de montagem do vídeo. *Rio Desborde* (2019) articula duas narrativas: a primeira, sobre o passado de estas cidades pela experiência comum dos projetos de modernização e retificação de seus principais rios. A segunda, se refere ao presente, a partir das inundações e dos projetos econômicos neoliberais inspirados no Chile. Neste trabalho, que selecionei fenômenos semelhantes, mas em cidades diferentes, assumi diferentes perspectivas de análise. Não se trataria de um diálogo equilibrado, mas especular dado no discurso. Em São Paulo, uma visão mais social, de conhecer a cidade e o rio Tietê, de entender seus modos de funcionamento, a dinâmica das enchentes e de visitar pessoas e lugares afetados pelas águas. Em Santiago, uma visão mais pessoal, associada às memórias e ao desejo de voltar a filmar Santiago, minha cidade natal, depois de 10 anos morando no exterior. Quanto da minha experiência deveria aparecer no filme? Como criar uma relação entre o espaço/rio de São Paulo com o espaço/rio de Santiago? É uma consideração que não está dada, mas que foi aparecendo na medida em que filmava. No decorrer da pesquisa, surgiram também outras perguntas: como trabalhar imageticamente com um processo que as cidades não conseguem controlar? Como mostrar o colapso ambiental produzido pelo capitalismo? Como referir o estado de crise constante, fruto do neoliberalismo? Como mostrar a normalização do colapso? É aqui que entra o ensaio audiovisual como forma estética.

O ensaio, no campo do audiovisual, é um conceito complexo. Por um lado, ha certa "inflação" do termo em âmbito mundial (ARAUJO, 2013, p. 113), como se a palavra ensaio por si só fizesse um trabalho mais interessante, ou poderia ser a culminação do cinema documentário (WEINRICHTER, 2007, p. 23), uma espécie de trabalho maduro de um cineasta. Também parecia uma definição tão ampla com o risco do se tornar uma noção demasiadamente polivalente a ponto de descaracterizar suas particularidades (TEIXEIRA, 2015, p. 18). Porém, ao mesmo tempo, os artistas que eu estudava há algum tempo como Allan Sekula, Martha Rosler e Ursula Biemann usaram a palavra ensaio para descrever seus trabalhos, ou foram posteriormente lidos pelos teóricos como trabalhos ensaísticos, como uma forma de assumir uma prática documental na arte, quer dizer, uma relação com a realidade. Por esta razão, como artista visual interessada no documentário, decidi pesquisar o conceito e usá-lo como método de montagem de *Rio Desborde*.

O ensaio audiovisual *grosso modo,* articula uma reflexão teórica, de carácter argumentativo e uma experimentação estética (MACHADO, 2009; ALTER, 2018; ARAUJO, 2013; BIEMANN, 2017). Particularmente no meu trabalho o ensaio permitiu uma reflexão sobre questões relacionadas aos processos históricos e sociais que estão impressos nas transformações da paisagem urbana. Assim como experimentar com uma narração que vai e volta do passado ao presente. Vale ressaltar que o ensaio audiovisual retoma a função argumentativa do ensaio literário, utilizando materiais audiovisuais heterogêneos para reforçar uma ideia e sustentar um ponto de vista.

O filme foi realizado na experimentação da montagem, sem roteiro, mas considero uma primeira estrutura os textos escritos e as sequências de imagens elaboradas a partir da experiência de campo com a seleção de imagens de arquivo. Tiziana Panizza (2018, p. 132) refere-se ao "roteiro expandido" como procedimento para procurar um sistema de relações dentro de um filme. Seguindo o método de trabalho do cineasta Ignacio Agüero, Panizza propõe que imagens ou zonas, diagramas, intersecções, mapas mentais, anotações, listas e flechas ajudariam a visualizar melhor o filme do que o *storyboard*

ou a escaleta[4]. Nesse modelo, o filme encontra-se no próprio percurso, incorporando também as derivas.

> Talvez a primeira coisa a fazer para propor um roteiro expandido seja pensar num território e, portanto, na cartografia pela qual o filme irá circular. Se as imagens fossem pontos em um plano, a linha que as une desenharia possíveis trajetórias, como nos mapas de rotas áreas[5] (PANIZZA, 2018, p. 132).

Nesse sentido, com as trajetórias pelos rios já definidas, procurei centrar-me nas imagens do filme. Minha imagem central foram as águas dos rios e as máquinas. A partir dessa referência, comecei a estabelecer relações com os interiores das casas e as marcas das enchentes, com as estruturas de contenção, com os *travelling* pelas rodovias que margeiam ambos os rios, com as fotografias da retificação e com os trechos de outros filmes que falam desses rios. Logo, pensei na relação imagem-texto, como num ensaio fotográfico. Depois de cada saída, procurei chegar a revisar o material filmado e a escrever as primeiras impressões a que o lugar me suscitava e notas descritivas. Escrevi em espanhol e decidi deixar no idioma original para acentuar minha aproximação diferente com cada cidade. Em Santiago, o olhar mais familiar e em São Paulo o olhar estrangeiro. Deixei entrar também algumas derivas, pensamentos soltos que, embora não estejam no argumento central do filme, pertencem a esse universo que tentei construir do passado e presente desses rios.

Como recursos estéticos, utilizei o que Català (2014, n.p) define como "coincidências visuais no uso de material de arquivo", assim como a fusão a negro e a repetição de imagens. O som também foi fundamental. Tive a felicidade de trabalhar com o músico chileno Sebastian Vergara que compôs a música do filme. Nós trabalhamos com duas ideias principais: o som da água e o som da construção. Queria esses dois ruídos presentes durante todo o filme. O som da água relacionado às memórias e o som da construção como um contínuo murmúrio do rio que vai e volta.



Figura 1: Sequencia de fotografias da canalização do rio Mapocho, autor desconhecido.
Fonte: Rio Desborde (Vivian Castro, 2019) com autorização do Museu Histórico Nacional

4 Escaleta é o resumo ordenado, em escala rigorosa, das cenas e/ou sequências do documentário, que serve de guia para o roteiro ou texto final. Ver: Guzmán, Patrício. Filmar o que não se vê. São Paulo: Sesc, 2017, p. 95.

5 No original: tal vez lo primero para plantear un guion expandido sea pensar en un territorio y, por lo tanto, la cartografía por la que circulará la película. Si las imágenes fueran puntos en un plano, la línea que las une dibujaría trayectorias posibles, como en los mapas de rutas áreas.



Figura 2: *Frame* da sequência na casa de Carol, Jardim Romano.
Fonte: Rio Desborde (Vivian Castro, 2019)



Figura 3: Rio Mapocho
Fonte: Rio Desborde (Vivian Castro, 2019)

Circulação

O vídeo teve estreia na mostra *A vida das coisas* (2020) do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, curada por Fabio Rodrigues Filho e Felipe Carnevalli. Segundo os curadores, a mostra propunha "como o cinema é capaz de revelar as agências do fora, de um extracampo da modernidade que hoje, mais do que nunca, sabemos estar no centro das discussões" (2020, p.53). Filmes nacionais e internacionais refletiam, num contexto pandêmico, sobre "os perigos da ideia de soberania do homem sobre a natureza, ou sobre as coisas do mundo" (Idem.). Logo, o vídeo participou da mostra *Colors and Horizons* (2020) do Festival Alternative Film-Video, curada por Isidora Ilic e Bosko Prostran, centrada no gênero de paisagem. Segundo os curadores: "eles se movem pelas paisagens, sempre conquistando-as, às vezes abandonando e esquecendo, apontando para a fatídica conexão com a natureza como uma unidade mítica do homem e do mundo"[6]. Por último, em 2020, participou da seleção do Visions du Réel Media Library do Festival Internacional de cinema Nyon, com curadoria de Emilie Bujes, Gudula Meinzolt e Violeta Bava.

Em 2021, participou da mostra *Limites Naturales* do Festival Oftálmica Cine, curada por Omar Mejía, que propunha uma contemplação da natureza para apreciar seus contrastes. Também participou da exposição *Um giro sin tornillo: imaginaciones urbanas* da *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur*. Exposição que surge do diálogo entre o acervo do Museo Benito Quinquela Martín, localizado no bairro La Boca, em Buenos Aires, e obras de artistas contemporâneos. A partir dos problemas habitacionais e a poluição do Riachuelo do próprio bairro onde está o Museu, a exposição propunha pensar utopias e fracassos da modernidade.

Em 2022, o vídeo foi convidado a participar da mostra "Ecos de territórios propios" do Festival Internacional de Cine de No Ficción Frontera Sur, curada por Mónica Delgado. A mostra propunha a criação de "cartografias emocionais" para pensar os territórios latino-americanos, onde aparecem questões em torno as modernidades, grandes narrativas, depredação, injustiça e exclusão. Vale destacar que a circulação de ensaios audiovisuais, devido a sua linguagem experimental, acontece entre festivais de cinema e espaços dentro da esfera da arte contemporânea, como museus, galerias, centros culturais e espaços autogeridos.

O livro

O livro foi realizado junto ao editor chileno Sebastián Valenzuela-Valdivia, pensando em uma publicação de caráter investigativo e de criação dividida em três capítulos. O primeiro "Naciente" apresenta a pesquisa desenvolvida para a realização do vídeo *Rio Desborde*, em que analiso os materiais da pesquisa audiovisual e de arquivo, e comento o processo de montagem. Particularmente, refiro-me a como esses materiais de arquivo: fotografias da canalização do rio Tietê e Mapocho, trecho do curta-metragem *Retificação do Tietê* (1940) de B. J. Duarte e trecho do documentário *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez, se inserem no filme. Destacando a noção de ensaio audiovisual como forma de organizar e montar os materiais. O capitulo termina com uma sequência de frames do vídeo, acompanhado por textos intermitentes, que formam parte da voz em *off*.

O segundo capitulo "Afluencias culturales" traz os ensaios dos historiadores Janes Jorge (São Paulo) e Simón Castillo (Santiago). Autores que desde distintas localidades nos situam histórica e culturalmente entre o Mapocho e o Tietê. Janes Jorge resgata o parque inaugurado em 2018 no extremo leste da cidade, onde se encontra o "Núcleo de Lazer, Cultura e Esporte Itaim Biacica". Localizado

6 *No original: They move through landscapes, always conquering them, sometimes abandoning and forgetting, pointing to the fateful connection with nature as a mythical unity of man and the world. Disponível em: https://2020.alternativefilmvideo.rs/en/competition-2/*

na beira do rio Tietê, é um dos poucos lugares na cidade de São Paulo que preservou a várzea do rio. Já o artigo de Simon Castillo examina a relação entre a cidade de Santiago e o rio Mapocho no século XIX, e as relações entre a várzea norte e sul do rio, dando conta de problemas sociais, políticos e urbanísticos.

Por último, no terceiro capítulo, "Lecturas del desborde", Camila Estrella e Rubens Machado Junior trazem novos olhares para *Rio Desborde*. Camila Estrella, destaca o formato do vídeo ensaio a partir de sua relação com a tentativa e o erro, apostando que o conhecimento é obtido por meio da experimentação. Por outro lado, Rubens Machado Junior faz uma revisão completa da condição fílmica do rio Tietê, fazendo uma analogia dessas produções audiovisuais com a proposta de *Rio Desborde*.

Assim, o livro propõe a imagem do rio como um ponto de encontro entre olhares, saberes e poéticas. Tal como aponta o editor Sebastián Valenzuela-Valdivia: "O rio, considerado símbolo da vida e do movimento perpétuo, é transformado em um espelho que reflete as múltiplas identidades e memórias coletivas das duas cidades" (2023, p.11).

Considerações finais

A obra *Rio Desborde* se desenvolveu ao longo de 7 anos, entre a pesquisa, realização audiovisual, circulação e o livro. O trabalho de montagem com material de arquivo e registro, junto com os comentários em voz *over* permitiram relacionar um variado e complexo cenário, onde as favelas nas margens, a criação de uma cidade periférica, os lixões, pertencem também ao discurso da modernização. As enchentes são apenas um dos sinais da crise do modelo de desenvolvimento nessas duas cidades.

A estratégia de recolher outros olhares sobre o rio em filmes, notícias e fotos antigas deu sustento à minha argumentação, permitindo trazer parte da história e memória desses rios. Por outro lado, os comentários em voz *over* permitiram uma ancoragem para as imagens ora de maneira direta ou indireta. Nesse sentido, o ensaio audiovisual mais do que um estilo aparece como um método de trabalho que permite indagar a realidade. Uma realidade complexa frente da qual o ensaio não procura uma explicação, mas expor essa complexidade. Ou seja, um lugar em que o autor questiona sua produção de imagens ao mesmo tempo em que discute a realidade social. A narrativa especulativa do ensaio permite que essa construção apareça no filme.

Já o livro assume uma proposta de edição similar ao articular materiais diversos, no intuito de estabelecer diálogos entre artistas e acadêmicos de ambos países para propor uma reflexão sobre nosso cotidiano nas metrópoles latino-americanas e os problemas socioambientais que vivemos hoje, como as enchentes.

Referências

Alter, N. (2018). *The Essay Film After Fact and Fiction.* Nueva York, NY: Columbia University Press.

Araujo, M. (2013). Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires*, *10*(1), 108-137.

Berman, M. (1986). *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das letras.

Biemann, U. (2017). Performing borders. Transnational video. En Alter & Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 261-268). Nueva York, NY: Columbia University Press.

Castro Villarroel, V. J. (2022). Investigación audiovisual para el documental Rio desborde (2019): visiones del río y la ciudad en São Paulo, Brasil y Santiago, Chile. Dixit, 36(2), dez 2022, p.56-69. https://doi.org/10.22235/d.v36i2.3035

Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, España: Universidad de Valencia.

Kurz, R. (1999). *O colapso da modernização.* São Paulo: Paz e Terra.

Larraín, P. (1990). Las inundaciones en la ciudad de Santiago: Un ensayo de geografia aplicada. *Revista de Historia e Geografía*, (7), 14-20.

Machado, A. (2009). O filme ensaio. En F. Cesar, & R. Sampaio, (orgs.), *Chris Marker. Bricoleur multimídia (*pp. 20-33). São Paulo, Brasil: CCBB.

Panizza, T. (2018). Procedimientos visuales para la creación de un "guion expandido" a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero. *Conexión,* (9), 125-141.

Rodrigues Filho, F.;Carnevalli, F. (2020). Reconhecer a vida nas coisas. In: Siqueira, A. (org.). *22 Festival Internacional de Belo Horizonte* (pp.53-56). Belo Horizonte: Clóvis Salgado.

Teixeira, F. (2015). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo, Brasil: Huitec.

Valenzuela-Valdivia, S. (2023). Prólogo de las aguas. In: Castro Villarroel, V. *Rio desborde*. Santiago: Écfrasis, p.9-11.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, España: Publicaciones del Gobierno de Navarra.

PROCESSOS CRIATIVOS NA CONCEPÇÃO DE PERSONAGENS ILUSTRADOS

Carlos F. Vicente[1],
Grace Kishimoto[2],
Luís Alexandre Fernandes Ogasawara[3],
e Marcos Aurélio Castanha Junior[4]

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Curso de Design, Rua Itambé 143, Brasil

Resumo: Este artigo documenta o processo de trabalho dos alunos, cujos objetivos eram aprender como criar personagens ilustrados, sendo usados para animação, jogos e histórias em quadrinhos, entre outros Possibilidades. O foco principal seria o processo metodológico, apoiado por diversos autores, e seu desenvolvimento dadas as etapas sugeridas na atividade.

Palavras-chave: Design, Design de Personagens, Arte Conceitual, Ilustração, Personalidade

Abstract: This article documents the working process of students, whose goals were to learn how to create illustrated characters, being used for animation, games, and comic books, among other possibilities. The main focus would be the methodological process, supported by many authors, and its development given the stages suggested in the activity.

Keywords: Design, Character Design, Concept Art, Illustration, Personality

1 Fundação Armando Álvares Penteado, Comunicação, São Paulo, Brasil - cfvicente@faap.br

2 Universidade Presbiteriana Mackenzie, FAU, Design, São Paulo, Brasil - grace.kishimoto@mackenzie.br

3 Universidade Presbiteriana Mackenzie, FAU, Design, São Paulo, Brasil - luis.alexandre@mackenzie.br

4 Universidade Presbiteriana Mackenzie, FAU, Design, São Paulo, Brasil - marcosaurelio.castanha@mackenzie.br

1 Introdução

O artigo aqui pretende documentar e fazer refletir sobre a prática de ensino na criação de personagens ilustrados desenvolvida à alunos do Curso de Design da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que por ora fazem parte do rol de componentes oferecidos pelo curso. A atividade descrita, faz parte das atividades extracurriculares dos alunos no curso de design, que optam por esse componente como uma aula denominada Tópico Especial.

O aluno interessado em cursar disciplinas eletivas deve atentar para as exigências e pré-requisito onde exista compatibilidade de horário ao solicitar sua participação. É importante salientar que os componentes curriculares eletivos cursados, tem suas cargas horárias computadas para efeito de integralização curricular do curso de design como atividade complementar, não substituindo nenhum componente curricular ou atividade obrigatória ou optativa.

Tais componentes podem ser frequentados livremente na quantidade desejada pelo aluno matriculado na faculdade. Sua estrutura é definida a partir de encontros semanais com atividade expositiva e na sequência, aplicado exercício prático, ao final de cada encontro é proposto uma reflexão geral do grupo e dos desenhos produzidos no dia e um convite a autopercepção do desenvolvimento do aluno, que prestam à discussão e desenvolvimento de técnica e metodologia para criar personagens ilustrados, em tradução livre para nominação *Character design*.

Essa atividade organizada e iniciada na UPM, hoje também é desenvolvida com professores parceiros em outras instituições de ensino e também em algumas ocasiões em cursos livres particulares.

O objetivo da atividade é produzir uma prática consistente entre os participantes, produzindo uma melhoria perceptível no processo geral de criação e desenho, também a conscientização das suas etapas de desenvolvimento, melhorando as associações de ideias e contextos para seus personagens, os tornando coerentes e expressivos, que possam se conectar com o público de maneira eficaz.

2 Começando em etapas

A estrutura de trabalho metodológico proposto nesta atividade é dividida em sete etapas, segundo foi apresentada inicialmente ao grupo de alunos organizando suas ideias em um pequeno mapa mental inicial que progressivamente é atualizado a cada encontro. Segundo o autor SCOTT McCLOUD, em seu livro Desvendando os Quadrinhos [$_1$], propõe uma metodologia para a criação de personagens de quadrinhos, que pode ser adaptada para a criação de personagens em outras mídias, como filmes, séries, jogos, entre outros. Como dito essa metodologia consiste em sete etapas:

I) Forma básica: a primeira etapa é definir a forma básica do personagem, que pode ser um quadrado, um triângulo, um círculo, ou uma combinação dessas formas. Essa forma básica deve ser escolhida com base nas características do personagem, como sua personalidade, idade, sexo, entre outras.

II) Estrutura: em seguida, é preciso definir a estrutura do personagem, ou seja, sua anatomia básica, como os membros, as articulações e os músculos. Essa estrutura deve ser coerente com a forma básica escolhida na etapa anterior.

III) Detalhes: a terceira etapa é adicionar os detalhes ao personagem, como os cabelos, os olhos, as roupas e os acessórios. Esses detalhes devem ser escolhidos com base nas características do personagem e devem ser coerentes com a sua estrutura.

IV) Expressões: em seguida, é preciso definir as expressões faciais do personagem, que devem ser variadas e expressivas. As expressões devem ser coerentes com as características do personagem e com a situação em que ele se encontra.

V) Movimento: a quinta etapa é definir os movimentos do personagem, que devem ser coerentes com sua anatomia e expressões faciais. Os movimentos podem ser simples, como andar e correr, ou mais complexos, como dançar e saltar obstáculos, por exemplo.

VI) Personalidade: em seguida, é preciso definir a personalidade do personagem, que deve ser coerente com suas características físicas e com suas expressões faciais e movimentos. A personalidade pode ser definida por meio de suas ações, falas e reações a diferentes situações.

VII) História: por fim, é preciso criar uma história para o personagem, que deve ser coerente com suas características físicas e sua personalidade. A história pode incluir eventos importantes da vida do personagem, seus relacionamentos com outros personagens e suas motivações.

Essa metodologia proposta por McCLOUD [1] é uma forma de criar personagens coerentes e expressivos, que possam se conectar com o público de maneira eficaz. No entanto, foi subvertida parcialmente a ordem proposta pelo autor e iniciada a atividade pela personalidade do personagem e suas características e em seguida sua história, documentadas com um exercício de mapa mental.

Os alunos continuam a desenvolver suas criações com base nos elementos discutidos em seus mapas mentais e inspirados com a ajuda de algumas perguntas apresentadas no texto do autor SEEGMILLER, D. [5], para orientar a exploração de seus personagens e aprofundar em sua história.

> A história do personagem auxiliará você, o designer, a realmente conhecer o que você irá desenhar. Possuindo uma história para seu personagem ajudará a compreender as pequenas questões que possibilitarão uma visão necessária para a criação de um design bem-sucedido. [5]

2.1 Mapas mentais

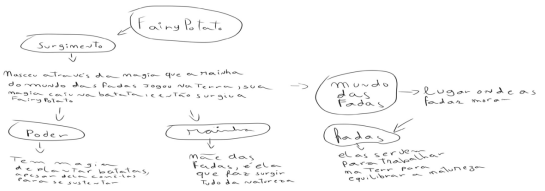


Fig. 1. (Esboço preliminar de mapa mental) exercício de elaboração primária em sala, imagem documentada pelo autor.

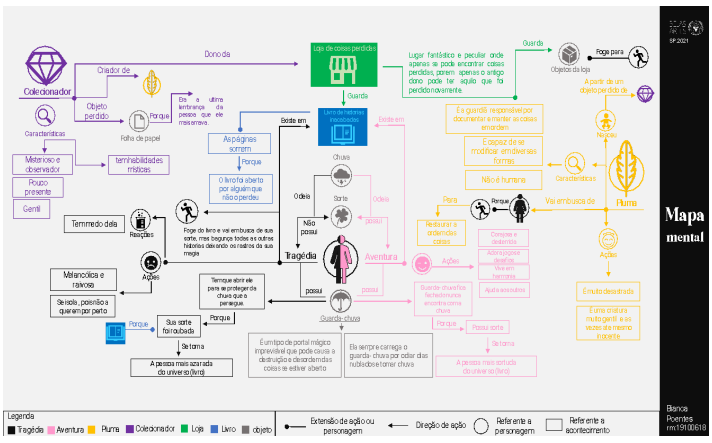


Fig. 2. (Mapa mental finalizado) Agora com todas as conexões possíveis com seu desenvolvimento finalizado, imagem documentada pelo autor.

Percebe-se nas duas figuras apresentadas anteriormente, as fases de aprofundamento dos mapas mentais, iniciando com poucas conexões e informações básicas (figura 1) e em uma segunda fase, os

alunos organizaram seus mapas novamente, dando novo tratamento às informações para o seu personagem, percebe-se nesta segunda figura um maior detalhamento nas informações gerais, as ideias são questionadas entre os alunos participantes gerando troca de opiniões na aula e assim, promovendo novas conexões para a formulação do personagem, levando em conta aspectos emocionais, fatos cotidianos, relações pessoais e características particulares e até mesmo poderes sobrenaturais caso o personagem os tenha, esse processo tem a finalidade de alimentar o máximo de informações para produzir alguns moodboards, uma nova etapa de pesquisa.

2.2 Moodboard

Antes mesmo dos primeiros esboços também exercitamos outra ferramenta, conseguindo novas abordagens criativas, assim, envolvemos outras teorias que somadas a de SCOTT Mc CLOUD [$_1$], contribui para o melhor andamento da criação, como a construção de painéis semânticos utilizadas por MIKE BAXTER[$_4$].

Em seu livro, Projeto de Produto: guia prático para o design de novos produtos (2011)[$_4$], BAXTER propõe a utilização de painéis semânticos como uma ferramenta para a construção de significados e conceitos para os projetos de design. Essa técnica/ferramenta consiste em criar um painel visual que representa o conceito ou ideia que se deseja transmitir. Desta forma adaptamos essa teoria para a criação de personagens gerando *moodboards* que ajudam no detalhamento e refinamento estético dos personagens, para iniciarmos os estudos preliminares de forma.



Fig. 3. (Moodboard finalizado) Sensações e ideias representadas em figuras, desenvolvido em sala, imagem documentada pelo autor.

A utilização de painéis semânticos na aula foi uma ferramenta muito bem vinda e os alunos aderiram com facilidade e rapidez a construção das imagens gerando e comunicando de forma visual mais clara e objetiva suas ideias e conceitos. Em alguns casos, os painéis foram criados através de tentativa e erro, com os alunos experimentando diferentes combinações de imagens até encontrarem a proposição ideal.

A construção dos painéis em geral envolveram as seguintes etapas proposto por BAXTER[$_4$]:

I) Definição do conceito: o primeiro passo foi definir algumas ideias retiradas do mapa mental que se desejava transmitir.

II) Coleta de referências: em seguida, foi preciso coletar referências visuais que representem o conceito. Essas referências poderiam ser imagens, textos, gráficos ou qualquer outro elemento que

o aluno entendesse ser bom para o estudo do personagem, e estivesse associado às características de imagem que se pretende ter como resultado.

III) Edição das referências: após a coleta das referências, é preciso selecionar aquelas que melhor representam o conceito e que possam ser utilizadas para dar início aos desenhos preliminares, esboços. E assim iniciamos a prática com os desenhos.

2.3 Desenhando

Foi importante coletar referências visuais de objetos, roupas, cenários, poses e expressões que possam ser usadas como base para a criação do personagem.

Diante deste arcabouço de ideias e referências os alunos já estão desenhando seus personagens com maior clareza e em alguns casos já partindo para um detalhamento e aprofundamento gráfico como estilo de roupa, adereços e corte de cabelo. Faz-se necessário um retorno à metodologia, relembrando as fases de trabalho que McCLOUD [1] apresenta anteriormente, entende-se desta maneira que é preciso ainda dar novos passos e cumprir as etapas construtivas para garantir mais consistência para essa ação.

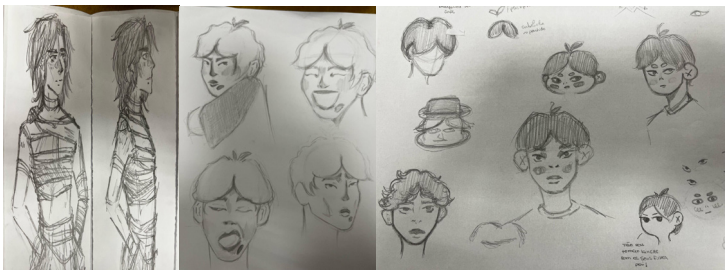


Fig. 4. (Estudos preliminares) 3 fases de desenho de um dos participantes da aula, busca da melhora da personalidade e suas características visuais, imagem documentada pelo autor.

Os alunos, de forma geral, absorvem essa prerrogativa e assumem que o desenho de um personagem é um processo que envolve diversas etapas. Inicialmente se define sua forma básica, que pode ser desde um quadrado, triângulo, círculo, ou uma combinação dessas formas gerando possibilidades inovadoras e não usuais. A escolha dessa forma deve levar em consideração as características do personagem, como sua personalidade, idade, sexo e outras particularidades. Como a autora DONIS A DONDIS (2007) [2] reforça em seu texto que as formas geométricas têm uma força visual inerente que pode ser usada para criar uma variedade de efeitos emocionais e psicológicos. Por exemplo, ela sugere que o círculo pode evocar a ideia de unidade ou totalidade, enquanto o triângulo pode sugerir conflito ou tensão.

A autora também destaca a importância de combinar formas geométricas para criar uma composição visual equilibrada e interessante. Ela afirma que a escolha e o uso das formas devem ser guiados pelas necessidades específicas do projeto e pelos objetivos da comunicação visual.

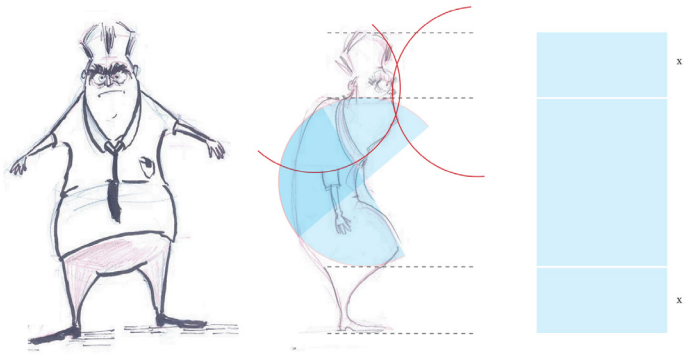


Fig. 5. (Desenvolvimento) busca por uso de formas mais adequadas para o personagem, imagem documentada pelo autor.

Em seguida, é preciso definir a estrutura do personagem, ou seja, sua anatomia básica, como membros, articulações e músculos. É importante que essa estrutura seja coerente com a forma básica escolhida anteriormente.

Posteriormente, são acrescidos detalhes ao personagem, como cabelos, olhos, roupas e acessórios. Esses detalhes devem ser selecionados com base nas características do personagem e devem estar em harmonia com sua estrutura.

As expressões faciais são definidas na próxima etapa, a fim de tornar o personagem mais expressivo e variado. As expressões devem ser coerentes com as características do personagem e com a situação em que ele se encontra.



Fig. 6. (Desenvolvimento) teste de expressões para o personagem, imagem documentada pelo autor.

Por fim, na etapa seguinte, todos os alunos definiram os movimentos do personagem, levando em consideração sua anatomia e expressões faciais. Esses movimentos podem ser simples, como andar e correr, ou mais complexos, como saltar ou dançar, por exemplo. Em todos os casos, é fundamental que os movimentos sejam coerentes com a proporção definida do personagem e com o contexto em que ele foi inserido.

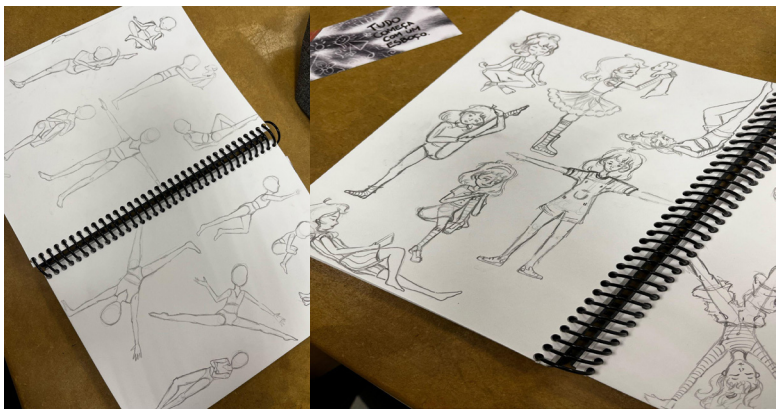


Fig. 7. (Desenvolvimento) movimento e ação para o personagem, imagem documentada pelo autor.

Quando concluída essa última etapa, vira-se o personagem em 5 ou 6 faces, referenciando a vista frontal inicialmente e partindo para outras vistas à medida que avança sua criação.

Depois de concluídas as imagens, os alunos organizam em um alinhamento em uma mesma prancha como auxílio de uma régua ou linhas horizontais organizadas para mapear os pontos correspondentes na cabeça e no corpo esse processo é conhecido como *Turnaround,* uma rotação completa ou quase completa revelando as vistas do personagem.



Fig. 8. (Desenvolvimento) movimento e ação para o personagem, imagem documentada pelo autor.

3 Considerações finais

Com essa etapa em ciclos de aprofundamento no projeto de criação de personagens, existe uma abertura para diferentes possibilidades e novos insights, que incentiva a reflexão sobre como se pode criar um personagem com mais profundidade e determinar de forma mais exata suas características para uso próprio ou seguindo um determinado briefing, os alunos que ingressam nesta atividade notaram clareamento a diferença do seu processo anterior e da organização de etapas proposta por Mc CLOUD [$_1$], e acrescida de outras ferramentas descritas aqui anteriormente, existente no componente curricular.

É relevante dizer que também foram modificadas a ordem de algumas etapas, proporcionando a inclusão de outros métodos complementares como a construção de painéis semânticos emprestados da metodologia de MIKE BAXTER [$_4$] e o uso de questionários de apoio sugeridos por SEEGMILLER, D. [$_5$].

O objetivo da atividade produziu resultados exitosos, mostrando-se uma prática consistente entre os participantes, produzindo uma melhoria perceptível no processo geral de criação e desenho, também a conscientização das suas etapas de desenvolvimento, melhorando as associações de ideias e contextos para seus personagens, os tornando coerentes e expressivos como dito pelo aluno Gustavo Leite dos Santos (Participante de cursos livre de criação de personagens).

> A Metodologia utilizada foi um verdadeiro divisor de águas para mim. Antes dos estudos minha criação de personagens era sem organização, muito aberto, o que não me levava a lugar algum, desenvolvia alguns pontos importantes do personagem e deixava outros em pendência, assim fazia minhas criações não serem concisas.
>
> Após os aprendizados e a prática em aula consigo perceber que meu personagem é muito mais elaborado, a metodologia nos ajuda a organizar as ideias permitindo elas terem nexo, e assim ela se desenvolve em sua amplitude, personalidade, background, cores, estrutura, enfim, tudo. Com isso a personagem não fica com tópicos em aberto, e sim completo. Por isso acredito que essa metodologia é fortemente eficiente. (SANTOS, depoimento concedida ao autor em abril de 2023)

Muitas outras possibilidades a partir deste amadurecimento e tomada de consciência no ato criativo podem suceder, e é natural que isso aconteça, mas com esses primeiros passos mais estruturados os alunos se empoderam e assumem na sua prática em projetar maior rigor, análises mais profundas, com maior confiança e também sentindo-se habilmente preparados.

Referências

1. McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. 2005. São Paulo. M.Books.

2. DONDIS, D. **Sintaxe da Linguagem Visual.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

3. EISNER, W. **Narrativas gráficas**: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. 3. ed. São Paulo: Devir, 2013.

4. BAXTER, Mike. **Projeto de produto**: guia prático para o design de novos produtos. 3ª ed. São Paulo: Blucher, 2011.

5. SEEGMILLER, D. **Digital character painting using photoshop CS3**. Boston: Charles River, 2008.

Letras, Vozes e Oralidades no Escrito

03

A VOZ OVIDIANA EM LEMINSKI: narrativa labiríntica em uma reatualização mítica

Elaine Cristina Prado dos Santos, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)[1]
Eixo temático: Letras, Linhas e Verbos

Resumo: Este trabalho tem como proposta verificar como se estabelecem as relações dialógicas entre as obras, *Metamorfoses* de Ovídio, I a. C, e *Metaformose*, de Leminski, (1987), e procurar demonstrar de que forma se realiza a transposição dos mitos da obra ovidiana para a obra do poeta curitibano em uma estrutura narrativa que se projeta a partir de um jogo com palavras e significados, em um caminho, que nomeamos, ousadamente, metaformósico. Sob uma ótica de estrutura labiríntica e por meio da transposição em uma reatualização mítica, propomos dialogar com o texto latino a fim de encontrar a voz ovidiana na voz de Leminski. Por meio de uma releitura, Leminski empreende uma transmutação nas *Metamorfoses*, de Ovídio, temática e estrutural da narrativa, atribuindo novos sentidos e valores à sua obra. Para se alcançar nossa proposta, o trabalho terá como alicerce os estudos de Dialogismo de Bakhtin (2010).
Palavras- chave: Metamorfoses; Metaformose; Ovídio; Leminski; narrativa

Introdução

Este trabalho tem como proposta verificar como se estabelecem as relações dialógicas entre as obras, *Metamorfoses* de Ovídio, I a. C, e *Metaformose*, de Leminski, (1987), e procurar demonstrar de que forma se realiza a transposição dos mitos do poema latino para a obra do poeta curitibano em uma estrutura narrativa que se projeta a partir de um jogo com palavras e significados, em um caminho, que podemos nomear, ousadamente, metaformósico. Por meio de uma releitura, Leminski empreende uma transformação nas *Metamorfoses*, de Ovídio, ao fazer uma transmutação temática e estrutural da narrativa, atribuindo novos sentidos e valores à sua obra.

Para se alcançar nossa proposta, o trabalho terá como alicerce os estudos de Dialogismo de Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. É notável perceber que, em Leminski, não há uma simples narrativa mítica, mas uma mutação das estruturas narrativas e temáticas empreendidas pelo poeta. Sob uma ótica de estrutura labiríntica e sob uma leitura da transposição em uma reatualização mítica, propomos dialogar com o texto latino a fim de encontrar a voz ovidiana na voz de Leminski a qual atribui um efeito de sentido por meio dessa construção metaformósica que ressignifica o mundo clássico das *Metamorfoses*.

1 Possui graduação em Letras Português Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1983), graduação em Letras Clássicas Latim pela Universidade de São Paulo (1985), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2005). Cumpriu o estágio pós-doutorado na Universidade da Madeira. Atualmente é professor adjunto II - PPI (período integral) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Latina, Estudos Clássicos, atuando principalmente nos seguintes temas: Ovídio, Metamorfoses, mito de Orfeu, reescrita dos mitos clássicos.

A obra, *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.), escrita em quinze cantos de diversos mitos gregos e romanos sobre transformações de diversos seres em uma linha temporal, se apresenta sob um critério de abordagem a respeito da metamorfose.

Em *Metaformose* de Leminski, releitura da obra ovidiana, os olhos de Narciso se tornam um fio condutor, por meio de um espelho d'água a "uma viagem pelo imaginário grego", e captam esse imaginário, transformando-o e remetendo o leitor ao universo de Sísifo. Narciso encontra-se imerso nos mitos gregos, dos quais também faz parte, por meio de um rio infindável que proporciona novos caminhos e novos desvios para as narrativas já conhecidas do leitor. Tudo transcorre, sob o foco do olhar. A metaformose é mudança da forma, pela qual Leminski transforma os mitos – desarticulando-os e rearticulando-os em uma nova ordem, pois tudo é transformação, segundo palavras de Régis Bonvicino (1998, p. 10).

Desenvolvimento

Nas *Metamorfoses*, encontramos uma rede de correspondências[2] com outras obras anteriores ao poeta latino, segundo um princípio chamado *imitatio*[3]. Ao desenhar uma construção por empréstimos tanto de aspectos narrativos quanto de procedimentos estilísticos de fontes latinas e gregas, o poema estabelece uma unidade na longa exposição de lendas.

Este procedimento de uma rede de correspondências com outras obras, adotado por Ovídio, acontece como se o poeta respondesse à solicitação de seus antecedentes, estabelecendo entre o poeta latino e seus antecessores um verdadeiro diálogo. Torna-se um tanto provocador estudar as *Metamorfoses*, de Ovídio, em um entrelaçar com a releitura feita por Leminski, como um jogo especular de *mutatas formas,* expressão utilizada por Ovídio ao definir metamorfose, e que, agora empregamos em forma lúdica, ao se entrelaçar com *Metaformose.*

O poeta da Antiguidade, Ovídio, inicia seu poema da seguinte forma:

> A alma me leva a narrar sobre formas transformadas em corpos novos. Vós, deuses, pois fostes também vós, que as transformastes, inspirai-me no meu começo e conduzi o meu poema sem interrupção desde a mais longínqua origem do mundo até o meu[4] tempo.[5]

A narrativa, em *Metaformose*, se corporifica por meio do olhar, Narciso se deita de bruços e se olha trêmulo no espelho da fonte, o jovem não se mata diante da fonte e não se metamorfoseia em uma flor narciso, como acontece no mito da obra latina, mas no final, após ter olhado e visto tudo, ele morre de sede, ao beber sua imagem.

Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, em seu pesar, Narciso bate no peito muito forte e quando ele vê a flagelação na imagem refletida, sente, segundo palavras de Galinsky (1975, p. 59), um colapso de paroxismo auto-erótico (Ov. *Met.* III, p. 480-487). E assim ele enfraquece, se desmancha, consome-se por dentro até chegar o momento da morte, quando ele simplesmente desaparece, pois *nec corpus remanet* (Ov. *Met*. III, p. 493).

---

2 Este item se inspira em afirmações de Tronchet (1998: 33-94), no capítulo la programmation d`un ensemble narratif.

3 Conforme Tronchet (1998: 37) Que l`auteur des Métamorphoses soit allé puiser maintes idées dans les fonds commun de la poésie latine et grecque n`a certainement rien qui doive étonner, tant la pratique de l`imitatio était familière aux écrivains antiques.

4 Todas as traduções em latim foram feitas por esta pesquisadora.

5 (Ov. *Met*. I, 1-4) *In noua fert animus mutatas dicere formas*
Corpora; di, coeptis, nam uos mutastis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Entretanto, em Leminski, o olhar de Narciso cai na fonte, que, em uma metáfora, se torna uma faca das águas. A partir do olhar para a água da fonte e de seu reflexo, a refração se faz, pois "repete o rosto de Narciso ... nos ecos da ninfa". O termo "ecos" nos remete imediatamente ao duplo de Narciso: a ninfa Eco.

Para Ovídio, a ninfa Eco é um duplo ou um reflexo de Narciso; a maneira como ela repete, mutilando as palavras que ouve, é análoga à maneira como lhe chega a imagem de Narciso, incompleta porque sem realidade, refletida pela superfície espelhada da água. Apesar de toda impossibilidade da fala, Eco, com a ajuda de Ovídio, consegue estabelecer um diálogo completo com Narciso.

> Por acaso, o jovem, separado do grupo fiel dos companheiros, dissera: 'Aqui está presente alguém?' 'Alguém', respondera Eco. Ele se admira e olha por todas as partes à sua volta. Ele clama com alta voz: 'Vem!' Eco repete o mesmo convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém se aproximar, pergunta: 'Por que foges de mim?' E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste, e, iludido pela voz que parece alternar com a sua, convida: 'Aqui, unamo--nos!' Não houve palavra à qual Eco pôde responder com muito prazer: 'Unamo-nos' Ela repete e ajunta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. Ele foge, e diz, ao fugir: 'Afasta-te de mim, retira estas mãos que me enlaçam! Antes eu morrer que me entregar a ti!' Eco somente repetiu: 'Me entregar a ti". [6]

Em *Metaformose*, em um processo similar, a narrativa se estrutura por meio dos ecos da ninfa, surgindo, a seguir, a lenda da pedra de Sísifo: "tu és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão". É interessante a referência ao mito de Sísifo, o que leva a pensar imediatamente no mito do eterno retorno: tudo vai e volta. Em um processo discursivo dialógico, se faz a transposição de mitos em uma reatualização em uma linguagem poética.

Nesta construção arquitetônica de lendas, nesta metamorfose metaformósica de mitos, estabelece-se o diálogo entre o contemporâneo e a Antiguidade, um jogo de transformação e forma, como diz Alice Ruiz (1988, p. 08), metaformose, outra forma transformada por uma leitura.

O poeta da antiguidade latina, nas *Metamorfoses*, vai dizer:

> As pedras – quem acreditaria nisso, se os tempos antigos não o atestassem? - começam a perder a dureza e a rigidez; pouco a pouco amolecem e, amolecidas, assumem forma.[7]

Nesses versos, Ovídio estabelece um elo de semelhança, um parentesco, entre o homem e a pedra, que amolece no momento da transformação, no momento de modelar o homem. Entre os versos 407 - 409 do livro I das *Metamorfoses*, observa-se que os traços comuns entre pedras e homens permanecem imutáveis, pois, no processo de transformação, as novas formas recuperam, tanto quanto

---

6 (Ov. *Met.* III, 379-392) *Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,*
Dixerat: "Ecquis adest?" et "adest" responderat Echo.
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,
Voce "Veni" magna clamat; uocat illa uocantem.
Respicit et rursus nullo ueniente: "Quid" inquit
"Me fugis?" et totidem, quot dixit, uerba recepit.
Perstat et alternae deceptus imagine uocis:
"Huc coeamus" ait nullique libentius umquam
Responsura sono "coeamus" rettulit Echo;
Et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
Ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
Ille fugit fugiensque "manus complexibus aufer;
Ante" ait "emoriar quam sit tibi copia nostri."
Rettulit illa nihil nisi "sit tibi copia nostri."

7 (Ov. *Met.* I, 400-402) *Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste uetustas?)*
Ponere duritiem coepere suumque rigorem
Mollirique mora mollitaque ducere formam.

possível, os materiais das velhas. As partes duras das pedras, impossíveis de serem dobradas, servem de ossos para os homens que nascem; as partes macias e as da terra, por suas vezes, servem de corpo.

Todavia o homem, *genus durum* (Ov. *Met.* I, 414), não é pedra, da mesma maneira que a pedra não é homem, mas são preservados traços da antiga imagem. Sob esta perspectiva ovidiana, portanto, tanto homem quanto pedra são formados de elementos comuns; porém, em uma combinatória diversa que resulta ora em pedra, ora em homem.

Seguindo o poema ovidiano e tendo por parâmetro o raciocínio de Octávio Paz, podemos dizer que, ao constituir-se em uma "outridade", como resultado metamórfico, o ser homem preserva, em seu corpo, alguns traços pétreos de sua origem, resultado de ser ele uma *mutata forma*. Para o poeta latino, a metamorfose é um processo de continuidade, pois, na transformação do ser em um "outro", algo ainda permanece, de alguma maneira, em uma "outridade": *mens manet*. O termo "outridade" é empregado por Octavio Paz[8], em *O arco e a lira*.

> Esse outro é também eu. A fascinação seria inexplicável se o horror ante a "outridade" não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio[9].

Ratificando as palavras de Octavio Paz, "esse outro é também eu", estabelece-se imediatamente um elo com *Metaformose*, quando Narciso vê Teseu entrar no labirinto e avançar sem medo: *o herói sedento de sangue, que entra no labirinto, a espada de bronze numa mão, na outra, o fio de Ariadne*. O herói avança em direção ao centro de seu coração numa encruzilhada de caminhos, hesita. Depois se põe em combate, avança, coração sem medo, mas quando pela primeira vez olha e vê o Minotauro, percebe que ele tem o seu rosto, confirmando-se o embate do eu e do outro e, conforme Leminski, *O Minotauro tem sua cara. Teseu e o Minotauro são uma só pessoa*.

Podemos, neste momento, fazer uma referência aos estudos de Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, quanto ao herói, pois ele não é um "ele" nem um eu, mas um outro um "tu" plenivalente, isto é, o "eu" de um outro (um tu és). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente simulado ou literalmente convencional. E esse diálogo que se estabelece, nesse momento, entre Teseu e o Minotauro, se torna o "grande diálogo" em sua totalidade e se realiza no presente artístico, na construção da narrativa de Leminski, pois o herói Teseu se faz presente nesta relação dialógica e mítica, ao se presentificar e se tornar plenivalente em Teseu e Minotauro.

Esse grande diálogo é artisticamente organizado como o todo não fechado da própria vida situada em um limiar. Teseu, ao entrar sem medo no labirinto e avançar, se pondo em combate, é o herói em seu limiar, é o momento de tensão, pois, conforme Bakhtin (2010, p. 72), é a autoconsciência como dominante da construção da imagem do herói... de tal forma que as crises (2010, p. 83) e reviravoltas dos heróis representam suas vidas no limiar. É o momento em que as personagens se constroem a partir de um posicionamento que assumem diante do outro; seu modo de pensar e de agir que são respostas aos discursos do outro.

A provocação e o embate de ideias, segundo Bakhtin, têm raízes no diálogo socrático. O traço fundamental desse gênero é "a concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano" (BAKHTIN, 2010, p. 125), ou seja, do princípio do "conhece-te a ti mesmo", cujas bases firmam-se no entendimento de que a autoconsciência nasce da interação com o outro.

A figura do Minotauro, por ter uma natureza híbrida, metade corpo de homem e cabeça de touro, está interligado ao "tema do eu e do outro". Como um ser híbrido, o Minotauro projeta a fusão do eu e o outro, por isso ao entrar no labirinto, Teseu se reconhece no próprio Minotauro, em uma interação com o outro: metade homem, metade monstro.

8 *O. PAZ. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.*

9 *Idem, p.160.*

Segundo Chevalier (1994, p. 611), o Minotauro simboliza um estado psíquico, isto é, a dominação perversa de Minos. O monstro é filho de Pasífae, o que implica que nela também está a origem da perversidade de Minos, ao simbolizar o amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro e, por fim, tudo isso fica enclausurado no inconsciente do labirinto. Os sacrifícios oferecidos ao monstro são mentiras e subterfúgios para alimentá-lo com novas faltas cumuladas. O fio de Ariadne, que permite a Teseu retornar à luz, representa o auxílio espiritual necessário para vencer o monstro.

O Minotauro, na voz de Leminski, nasce da paixão da rainha Pasífae por um touro branco, saído dos oceanos por ordem de Poseidon. Em torno do monstro, construiu-se o labirinto: a casa monstruosa para um ser monstruoso. É interessante que o olhar de Narciso, nesse momento, em que se registra o nascimento do Minotauro e posteriormente sua clausura, volta, tonto de tanta beleza, pois havia acabado de mencionar o voo de Ícaro e sua queda, pois o mito se insere no vai e vem da pedra de Sísifo.

Neste turbilhão de Beleza e de visões, a água se tinge de vermelha, do sangue derramado pelo parricídio primordial, e das espumas do mar, nasce Afrodite: a Beleza. Eco chama Narciso, o eco se faz, a voz ecoa e repercute a profecia de Tirésias: "feliz enquanto não enxergar a sua imagem", ou seja, feliz enquanto não se ver, feliz enquanto não souber a verdade. Interessante o valor semântico que se estabelece e a gradação que se impõe, ao demonstrar este mundo imaginário, por meio de três verbos de sentido: olhar, ver, enxergar.

Mas o olhar de Narciso vê Teseu, herói sedento de sangue, que entra no labirinto com uma espada de bronze em uma das mãos e na outra, o fio de Ariadne. No mito, Teseu é filho de Poseidon, deus dos mares e, o Minotauro é filho do touro, saído dos mares de Poseidon, ou seja, também é filho de Poseidon. O pai humano de Teseu é Egeu, que lhe deixou uma espada, sua arma de herói, para empreender sua jornada como um guerreiro do espírito. O Labirinto é um lugar subterrâneo, construído por Dédalo. Conforme Paul Diel (1991, p. 176), Teseu, por ser filho de Poseidon, carregava dentro de si uma tendência monstruosa.

O próprio nome Minotauro já significa touro de Minos, o que remete a dominação perversa de Minos. Não se pode esquecer de que Minos era conhecido por sua sabedoria, na Antiguidade, mas a narrativa mítica relata que o rei de Creta venceu os atenienses com a ajuda de Zeus, o que revela justiça de sua causa. Porém, depois da vitória, Minos impõe condições tirânicas aos atenienses, pois estes deveriam mandar como tributo anual sete rapazes e sete moças para serem jogados como alimento para o Minotauro. Minos, conduzido pela perversidade de Pasífae, se esquece de sua sabedoria. Poseidon, pai de Minotauro, sob a forma de um touro, simboliza a perversão sob a forma da dominação tirânica, que inspira Pasífae a gerar um filho, configurando-se a injustiça despótica de Minos.

Minotauro, encerrado no Labirinto, evidencia o esconder a verdade monstruosa do subconsciente, por isso quando Teseu, ao entrar no labirinto, em *Metaformose*, é um herói sedento de sangue, que percorre os indeslindáveis meandros da construção de Dédalo, *sob uma treva espessa e um cheiro de esterco muito forte*, pois representa a verdade monstruosa escondida do subconsciente.

Quando Teseu resolve combater o Minotauro, ele quer romper com a imposição tirânica de Minos. Como afirma Diel (1991, p. 180), o Labirinto é o lugar habitado pelo monstro simbólico, o subconsciente de Minos, ou seja, a representação do próprio homem, que carrega, dentro de si, uma tendência perversa à dominação. Conforme Bakhtin, o núcleo do diálogo está sempre fora do enredo, por maior que seja a sua tensão no enredo.

O esquema básico do diálogo em Dostoievski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do eu ao outro. Diante do Minotauro, no Labirinto espaço subterrâneo que divide o espaço subterrâneo e o exterior, ou seja, o dentro e o fora, desenvolve-se todo o drama do herói Teseu que se vê na fronteira entre a sua consciência e a consciência do outro, convocada pela perspectiva do olhar, ao se defrontar com o monstro Minotauro em um jogo especular. E diante do confronto do olhar e do embate, no diálogo no limiar, é o confronto entre duas consciências, entre dois modos de ver e de pensar o mundo. Essa situação de excepcional tensão *empurra* o protagonista da narrativa a elucidar os fatos e a conhecer-se.

Desse enfoque, a linguagem é instrumento de conhecimento do *outro*, de discussão das dúvidas ontológicas do sujeito e de expressão de si mesmo: "O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos ou com os olhos do outro"* (BAKHTIN, 2010, p. 323, grifos do autor).

Em *Metaformose*, Teseu olha, então, olha pela primeira vez, e o vê. ... e se concretiza em Teseu a profecia de Tirésias em forma de eco: "feliz enquanto não enxergar a sua imagem", mas para constatação de Teseu, Minotauro tem sua cara. Teseu e o Minotauro - eu e o outro, em uma relação especular, Teseu o olha e se vê.. ...O minotauro, ao atirar-se sobre Teseu, a espada afunda em sua garganta e o monstro desaba aos pés do herói. E Teseu levanta a espada e a mergulha no coração do Minotauro.

A imagem da morte pintada por Leminski é carregada de toda força artística poética, pois ao morrer, o Minotauro chora como uma criança, por fim se enrosca como um feto, e se aquieta no definitivo da morte. E Teseu sai com uma morte na alma do tamanho da noite.

Teseu deveria combater o monstro, ou seja, a dominação de Minos, e deveria encontrar o caminho para sair do Labirinto, pois quando entrou no Labirinto, teve ajuda de Ariadne, que lhe deu um novelo de linha para não se perder. Ariadne representa a purificação do Amor, que auxilia o herói na luta, evitando que ele se perca nos meandros labirínticos da mentira e da intriga em uma linguagem mítica e simbólica.

Entretanto, seguindo a linha de raciocínio mítica de Paul Diel (1991, p. 183), Teseu não deixa Creta na condição de herói, ele se desvia, ele se perde e isso lhe trará consequências por ter raptado Ariadne, a filha de Minos, infligindo ao rei o sofrimento que ele próprio infligia aos atenienses. No caminho, abandona a mulher que tanto o ajudou, de tal forma que a vitória que empreendeu sobre o touro de Minos converteu-se em derrota essencial. Triste com a perda de Ariadne, ou castigado por havê-la abandonado, conforme Brandão (1997, p. 164), ao aproximar-se das costas da Ática o herói se esqueceu de trocar as velas de seu navio, sinal de luto, pelas brancas, sinal de vitória. Seu pai Egeu, ao ver de longe o navio com as velas negras, precipitou-se do penhasco e morreu.

Teseu e o Minotauro expressam uma interação do eu e do outro tanto em uma relação dialógica especular quanto mítica. Segundo Diel (1991, p. 181), o combate contra o Minotauro é o combate espiritual contra o recalcamento, contra a perversidade dominadora. É a luta entre almas, um combate do eu, que se constrói a partir do outro, Teseu lutando com o outro, que se desvela, demonstrando o monstro e a luta. Ariadne se torna o apoio moral, a linha que serve de guia.

Teseu, graças ao fio de Ariadne, encontra o caminho que o conduz para fora do Dédalo do subconsciente, pois o fio deveria conduzi-lo não apenas para fora do dédalo inconsciente de Minos, mas igualmente para fora do labirinto e seu próprio inconsciente, conforme Brandão (1997, p. 165). Vence o Minotauro, ou seja, a dominação, graças à força do amor; entretanto no mito não há uma união do casal. Se houvesse a união, haveria a ligação entre os dois povos - Creta e Atenas - pelos laços de amizade e Teseu venceria, por completo, a perversidade pela ação dos laços do amor e da união, segundo uma leitura interpretativa mítica e simbólica.

Embora Teseu tenha saído do Labirinto com uma morte na alma do tamanho da noite, o que pode configurar o que, de fato, é o ser humano, com medos, angústias, com monstros mortos dentro de si. No universo metaformósico da palavra, a pedra rola mais uma vez, pois não para de rolar, expressão da própria vida, de tal forma que sempre haverá transformação: Teseu se transforma, agora habita as profundezas do labirinto, ele é a fera sem deus. Será que poderíamos confirmar que se configura, efetivamente, uma catábase para Teseu e uma transformação em novo ser, uma vez que tudo é transmutação?

Considerações Finais

Segundo Leminski, em *Metaformose*, nesta forma transformada por uma nova abordagem de leitura, *em algum lugar da Ásia, a noite gera um novo Teseu*. Em sendo assim, podemos fazer a seguinte leitura, tendo por parâmetro os estudos de Bakthin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, que o processo de autoconsciência do protagonista segue duas direções: move-se para o exterior e fala do outro, e simultaneamente, orienta-se para o interior e fala de si. O olhar lançado para fora da centralidade do *eu* obedece à memória que fornece material imprescindível para o conhecimento do interior.

Esse desvio de rota para atingir o ponto axial do conflito, o autoconhecimento, resgata o mito de Medusa, que vem a seguir nas palavras de Leminski: *a sombra da Medusa escorre pelas escadarias do palácio de Minos, transformando todos os deuses em estátuas de pedra*. Neste entrelaçar dialógico e mítico, em uma releitura que se faz por meio de Leminski, resgata-se o direcionamento de Teseu que se expressa em um supremo rito iniciático conforme Junito Brrandão (1998, p. 114), ao falar da descida aos infernos, a catábase, como uma morte simbólica, indispensável para uma anábase, uma escalada definitiva na busca da anagnórisis, da transformação do que resta do homem velho no homem novo.

Poderíamos, ousadamente, dizer que, em *Metaformose*, há esses três momentos: a descida de Teseu ao Labirinto e o enfrentamento com o Minotauro registra-se sua morte simbólica; sua transformação em um novo Minotauro, e por fim, a noite gera uma nova concepção de Teseu. Poder-se-ia dizer que se registra-se em Teseu, o próprio percurso do homem, em sua luta, em sua jornada, na busca incessante de vencer seus monstros internos para se tornar um herói novo diante do mundo.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BONVICINO, Régis. Notas sobre *Metaformose* de Paulo Leminski. In: *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego.* Iluminuras: São Paulo, 1998.

BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. Vozes: Petrópolis, 1997.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar Editorial, 1991.

GALINSKY, G. K. *Ovid´s Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose.* Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OVID. *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d.édition Les Belles Lettres, 1994.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

RUIZ, Alice. Águas para um olhar. In: *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego.* Iluminuras: São Paulo, 1998.

TIBULE. *Elégies.* Texte **établi** et traduit par Max Ponchont. Paris: Société d' **Édition** Les Belles Lettres, 1931.

TRONCHET, G. *La Métamorphose à l'oeuvre – recherches sur la poètique d'Ovide dans les Métamorphoses.* Paris: Éditions Peeters Louvain, 1998.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte **établi** et traduit par Eugène de Saint-Denis. Paris: Société d' **Édition** Les Belles Lettres, 1997.

O DESNUDAMENTO DO OLHAR: uma tradução intersemiótica da composição buarquiana "Olhos nos olhos"

Janaina Santos Silva Soggia[1]
GT: Letras, Linhas e Verbos

Resumo: O presente estudo desenvolve uma análise intersemiótica e intermidiática da composição buarquiana “Olhos nos olhos” (1976) a partir da recriação literária “Olhos nus: olhos”, do escritor moçambicano Mia Couto, presente no livro “Essa história está diferente: “Dez contos para canções de Chico Buarque” (2010), organizado por Ronaldo Bressane. O objetivo desta análise é traçar o caminho da transmutação do olhar das personagens centrais, João Rosa e Clarice, em decorrência de seu desenlace afetivo-amoroso, bem como estabelecer um paralelo entre a canção (texto de partida) e a narrativa literária (texto de chegada), evidenciando os mecanismos utilizados pelo autor moçambicano na elaboração da recriação literária. Nossa pesquisa debruçou-se sobre os postulados do semioticista russo Roman Jakobson (1969), na conceituação acerca da tradução intersemiótica de Marcel Álvaro de Amorim (2013), e no percurso da transposição da obra musical para a mídia literária, com base nos estudos de Leila Darin (2015), Leyla Perrone-Moysés (1990) e Robert Stam (2008 e 2006).

Palavras-chave: Chico Buarque, Mia Couto, Tradução Intersemiótica, Intermidialidade, Recriação Literária.

Introdução: “Olhos nus: olhos” - Uma tradução intersemiótica

O conto selecionado para análise foi extraído da obra *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*, organizada por Ronaldo Bressane, cujo objetivo foi o de estabelecer uma recriação literária a partir das letras do compositor carioca. O organizador atesta “o desafio proposto aos dez autores de *Essa história está diferente*: olhar para as canções de Chico Buarque como inspiração e delírio, como uma cama armada para a ficção deitar e rolar”. (BRESSANE, 2010, contracapa). A partir dessa premissa, argumentamos, neste trabalho, que a recriação literária realizada pelo escritor moçambicano, Mia Couto, em “Olhos nus: olhos” pode ser vista como uma tradução intersemiótica da composição buarquiana “Olhos nos olhos”, valendo-nos para tal do conceito de tradução intersemiótica primeiramente postulado pelo linguista e semioticista russo, Roman Jakobson, em *Aspectos linguísticos da tradução*: “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65).

1 SOGGIA, Janaina Santos Silva. Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestra em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Professora de Língua Portuguesa e Literatura na Escola Concept. E-mail: profa.janasoggia@gmail.com.

Esse conceito foi posteriormente expandido por Julio Plaza (1987) para incluir processos também na direção oposta: de sistemas não verbais para verbais.

A transmutação ou tradução intersemiótica será evidenciada na recriação literária de Mia Couto logo na inusitada transformação do título: de "Olhos nos olhos" (no original buarquiano), para "Olhos nus: olhos". Abrindo, com isso, uma série de novas ressignificações. A simples troca da contração "nos" para o adjetivo "nus" demonstra que "qualquer signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato" (JAKOBSON, 1969, p. 66-67). Mia Couto, ao transmutar a perspectiva inicial da letra buarquiana, propõe uma entrada em seu texto que acompanhará o desenho de todo o enredo recriado. O dilema do olhar será uma peça-chave na elaboração sígnica da tradução literária. No decorrer da trama, os olhos das personagens sofrem expressivas mudanças que culminam no desnude do olhar, olhos que quase cegam diante da perda e da frustração amorosa. O trocadilho existente na apresentação do texto de chegada ("Olhos nus: olhos") recapitula uma discussão levantada por Jakobson, quando atesta a impossibilidade de se traduzir a poesia, devendo-se, portanto, transpô-la criativamente, transmutando-a para o novo sistema de signos:

> O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra -, a transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 1969, p. 72).

No que diz respeito ao processo de recriação literária, termo cunhado pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (1970), Mia Couto (re)codifica o texto de partida "Olhos nos olhos", composição musical carregada de lirismo e poesia e transforma-o em uma narrativa literária, mantendo a grafia do português moçambicano e extrapolando a história original. A esse respeito, Marcel Amorim reafirma que um sistema de signos não é transportado de uma língua para outra, mas, sim, recodificado diante da mensagem a ser transmitida, em outro contexto, para outro público e outra cultura. Desse modo, a recodificação "é determinada, em grande parte, pelo sistema gramatical da língua de chegada, e, no caso da tradução intersemiótica, do sistema de signos de chegada". (AMORIM, 2013, p. 17) Sob esse mesmo prisma, Amorim retoma a análise de Júlio Plaza cujo enfoque afirma que "a tradução cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro". (AMORIM, 2013, p. 18). Com base nisso, o conto "Olhos nus: olhos" pode ser visto como uma retextualização criativa da composição de partida.

Angela Beatriz de Carvalho Faria (2010) afirma que a recriação do autor moçambicano pode ser configurada como uma nova produção ficcional porque ressignifica, em seu projeto artístico, "variações em torno da temática básica: a ruptura amorosa e a fase agônica da separação, o abandono do sujeito feminino pelo masculino, o possível encontro com um outro, o morrer de ciúmes, o triunfo da separação de corrente da perda" (FARIA, 2010, s/p).

Essas variações suscitadas por Faria serão desnudadas, no decorrer da trama, por meio do olhar. Desse modo, as perguntas presentes nas entrelinhas da canção serão respondidas pela prosa de Mia Couto "ao decifrar, poeticamente, por meio de uma estética da delicadeza, assinalada por insinuações e silêncios, o enigma do olhar e da paixão" (FARIA, 2010, s/p), como visto no trecho da canção buarquiana:

> Olhos nos olhos
> Quero ver o que você faz
> Ao sentir que sem você
> Eu passo bem demais (...)
> Olhos nos olhos
> Quero ver o que você diz

> Quero ver como suporta me ver tão feliz
> (BUARQUE, 1976, s/p)

Ao estabelecer uma base de comparação entre uma composição musical sendo recriada no suporte literário, abre-se uma nova discussão sobre a relação entre as diferentes mídias no processo de criação. O termo intermidialidade refere-se "à fusão, à sobreposição ou ao cruzamento de diferentes campos de estudo como a literatura, a música, as artes visuais, a filosofia, diversas ciências sociais, entre outros" (DARIN, 2015, p. 71). Nessa perspectiva, analisar a composição buarquiana em confronto com a recriação literária cria um dialogismo intermidiático, no qual transformações/adaptações foram necessárias ao se passar de uma mídia para outra. Daí a razão da proximidade latente entre a tradução intersemiótica e a transposição midiática. Conforme atesta Rajewsky, "O texto ou filme 'original' constitui-se a 'fonte' da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática específico a uma mídia" (RAJEWSKY, 2012 *apud* DARIN, 2015, p. 72).

A fim de criar um paralelo entre a obra de partida e a de chegada, vale ressaltar dois pressupostos de Gérard Genette (1982), o qual conceitua a obra preexistente como hipotexto e a obra que será recriada como hipertexto: "(...) hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação" (DARIN, 2015, p. 73). Na presente análise, a canção buarquiana será tida como o hipotexto em relação ao texto de chegada, o conto moçambicano, configurado, então, como hipertexto.

1 O percurso da transposição: da obra musical para a mídia literária

Tomaremos como base a fragmentação da composição buarquiana "Olhos nos olhos" (1976), em paralelo com a construção da narrativa do autor moçambicano, Mia Couto, "Olhos nus: olhos" (2010). Nesse paralelismo, duas histórias ocorrerão concomitantemente: a voz do eu-lírico feminino da canção, sendo confrontada com a narrativa das três personagens centrais do conto literário: João Rosa, Clarice e Adélia, as quais formam a tríade amorosa que norteará o enredo de "Olhos nus: olhos".

Na canção de Buarque, os dois versos iniciais situam a voz feminina sofrendo a dor da perda e aprendendo a recomeçar o viver e o caminhar sem a presença de seu amor. Nesse ponto, tem-se: "Quando você me deixou, meu bem, me disse pra ser feliz e passar bem".

Quanto à composição literária de Mia Couto, a história formulada por Chico Buarque ganha nova roupagem a partir das personagens João Rosa, sua ex-esposa Clarice e sua nova namorada Adélia (em homenagem, respectivamente, aos escritores João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Adélia Prado).

Mia Couto estabelece um dialogismo em sua recriação literária frente à composição musical, ultrapassando-a e superando-a, ao criar doze partes para narrar o enlace tríade de suas personagens já mencionadas. Desse modo, esta análise seguirá o caminho do confronto das partes do conto que dialogam com os trechos da canção, seguindo um eixo sintagmático e linear. A fim de elucidar a intersecção entre a canção e a obra literária, estabelecemos um comparativo na tabela abaixo:

TRECHO DA CANÇÃO BUARQUIANA	PARTE EQUIVALENTE DO CONTO LITERÁRIO
01 QUANDO VOCÊ ME DEIXOU, MEU BEM ME DISSE PRA SER FELIZ E PASSAR BEM	1ª) A felicidade não tem alfabeto 2ª) A adiada visita 3ª) A tribo dos caçadores
02 QUIS MORRER DE CIÚME QUASE ENLOUQUECI MAS DEPOIS COMO ERA DE COSTUME, OBEDECI	4ª) Morrer de ciúmes 5ª) A furtada lágrima 6ª) Um reflexo de mar
03 QUANDO, TALVEZ, ME QUISER REVER JÁ VAI ME ENCONTRAR REFEITA PODE CRER	7ª) O telefonema da mãe 8ª) À espera de não mais esperar 9ª) A primeira vista 10ª) Livros e colírios
04 OLHOS NOS OLHOS QUERO VER O QUE VOCÊ FAZ AO SENTIR QUE SEM VOCÊ EU PASSO BEM DEMAIS E QUE VENHO ATÉ REMOÇANDO E ME PEGO CANTANDO SEM MAIS NEM PORQUÊ	11ª) O eco da voz
05 OLHOS NOS OLHOS QUERO VER O QUE VOCÊ DIZ QUERO VER COMO SUPORTA ME VER TÃO FELIZ	12ª) Olhos nos olhos

Figura 1: Tabela elaborada pela autora.

2 Intersecção entre hipotexto e hipertexto

2.1 - Preâmbulo: Situando as personagens na narrativa

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Chico Buarque

O hipertexto literário inicia situando uma das personagens centrais, João Rosa, em sua nova vida, separado de sua ex-mulher, Clarice, e dando partida em uma nova relação amorosa com Adélia. A primeira parte, intitulada "A felicidade não tem alfabeto", se abre da seguinte forma:

> A paixão é um fio de chuva em vidro de janela. Na vida de João Rosa, janelas se sucederam, paixões escoraram sem rosto nem rastro. Mulheres escorreram como apressadas gotas e se neblinaram, aves cruzando o céu. João Rosa não se lembrava de nenhuma das mulheres que amara. Mentira, recordava Clarice (COUTO, 2010, 197).

Diferentemente da canção buarquiana, o conto literário situa o leitor nos três prismas da tríade amorosa, não apenas na voz feminina da mulher deixada. A narrativa se apresenta metaforizando "a paixão é a um fio de chuva em vidro de janela", de modo a estabelecer a relação dos olhos à janela da alma. A paixão, nesse caso, poderia ser lida como um rastro que a luminosidade traz aos olhos. João Rosa vê-se "dividido entre o desejo pela nova conquista amorosa, Adélia, e a impossibilidade de esquecer Clarice" (FARIA, 2010, s/p).

No conto, as várias mulheres que passaram pela vida de João Rosa não teriam deixado marca, nem rastro. O mesmo, porém, não teria acontecido com Clarice, sua ex-mulher. Em meio a esse preâmbulo, Adélia, o novo amor de João Rosa, apresenta sua perspectiva diante da voracidade dos olhos de seu namorado: "O que mais me fascina em si não são só os seus olhos negros, esse olhar de confiança absoluta. O que mais me encanta são as suas palavras lindas" (COUTO, 2010, p. 197).

João Rosa, nesse momento da narrativa, é tido como um homem viril, forte, arrebatador para as mulheres, articulador com as palavras e de olhos negros e confiantes.

Na segunda parte do conto, "A adiada visita", João Rosa evita o confronto com sua ex-esposa, Clarice, há dois meses evita buscar seus pertences mais necessários e imediatos: suas roupas e seus livros. Rosa, por vezes, ia até as proximidades de sua antiga casa, mas não tinha coragem de adentrá-la.

> Na janela da papelaria, as gotas de chuva escorriam espessas, primeiro, para depois desabarem subitamente sugadas pela transparência. Rosa fechou os olhos como se quisesse que a chuva escoasse para dentro das pálpebras. E, uma vez mais, voltou a adiar-se (COUTO, 2010, p. 199).

A partir desse momento da narrativa, nota-se que João Rosa não se apresenta tão forte quanto tencionava demonstrar. De modo que a personagem fecha os olhos "como se quisesse que a chuva escoasse para dentro de suas pálpebras", uma espécie de choro contido, lamento mascarado.

Na terceira parte da trama, chamada de "A tribo de caçadores", João Rosa vai ao encontro de seus amigos numa mesa de bar, com a intenção de contar seus grandes feitos, sobretudo, pelo fato de estar envolvido com Adélia. Esperava, nessa ocasião, os mesmos louros e floreios da trupe masculina: "João Rosa era um caçador triunfante repuxando brilho a bravuras. Como era de esperar, ele trazia um novo troféu. E desta vez não era inventado" (COUTO, 2010, p. 200). Nesse ponto da narrativa, algo de insólito acontece: os amigos veem em Rosa algo de estranho, uma espécie de máscara:

> Os amigos se debruçaram sobre o seu rosto. Não pretendiam apenas ouvir: procuravam em seus olhos o brilho de invejadas glórias e vitórias. (...) Desta vez, porém, os amigos notaram nele uma acabrunhada máscara. (...) A voz era a mesma. Mas havia em seus olhos um cinza tristonho, a gota já escorrida no vidro da janela (COUTO, 2010, p. 200).

Aqueles olhos vigorosos, negros e arrebatadores, começam a se desnudar transformando-se em um "cinza tristonho", nem mesmo a energia de uma nova paixão era capaz de driblar o sentimento intenso da perda "a gota já escorrida no vidro da janela" (COUTO, Ibid.)

2.2 - Entre lamentos e rumores

Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume, obedeci
Chico Buarque

A quarta parte da narrativa, intitulada "Morrer de ciúmes", retrata o novo convívio de Rosa com Adélia, quando a nova namorada, tomada de ciúmes, inquire Rosa a, definitivamente, buscar seus pertences em sua antiga casa.

João Rosa não o fazia por medo e, até, por sabedoria, pois Clarice estava visivelmente abalada com a separação e fazia questão de deixar claro a todos com quem se deparasse. Em contrapartida, exibia um olhar firme e confiante:

> Clarice estava um farrapo e queria que o mundo soubesse disso. Amigos lhe traziam relatos do seu deplorável estado. Tinham cruzado com ela na rua: estranhamente a mulher exibia um olhar firme, confiante, de estima quase masculina. (COUTO, 2010, p. 201)

Inicia-se uma inversão de papéis entre Rosa e Clarice: mesmo sofrendo intensa dor, inventando um luto por sua separação, depois, inventando loucura e difamando o ex-marido, Clarice mostrava-se fortalecida por meio de seu olhar. Olhar que sustentava resolutamente a tudo e a todos. Na canção buarquiana, a voz feminina entoa: "Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci", aspecto atentamente recuperado pelo autor moçambicano, Mia Couto, em sua recriação literária:

> Somados danos e desenganos, os vizinhos entenderam: Clarice estava ensaiando o seu próprio fim. Faltava-lhe apenas um final. Esse desfecho parecia estar chegando: ela queria morrer de ciúme. Já que não viveria de coração, morreria vítima dessa paixão às avessas que é o ciúme. Cantarolava como se rezasse: - Ó pedaço sem mim... (COUTO, 2010, 202).

Clarice como na canção buarquiana, de certa forma obedece ao mando de seu ex-marido e segue seu caminhar, tentando recuperar sua força e dignidade. Na canção "Mas depois como era de costume, odebeci". Já no conto:

> (...) há muito que já não vivia assim tanto. Viúva sem morte, louca sem insanidade, Clarice se passeava, inventada rainha, entre lamentos e rumores. Ironia sem destino: João Rosa, enquanto vigente marido, sempre a tornara inexistente; agora, a ausência dele era nela a única coisa visível (COUTO, 2010, p. 202).

Na quinta parte da narrativa, chamada "A furtada lágrima", João Rosa ministra uma palestra sobre Economia Global e, ao término, vai ter com Adélia. Toda orgulhosa, a namorada o parabeniza pelo trabalho. Adélia atesta ter visto o namorado se emocionar com a ovação dos aplausos, quase a ponto de chorar. João Rosa o nega e afirma que "tinha sido uma lágrima ilegítima, uma aguinha técnica sem história" (COUTO, 2010, p. 203).

O conflito maior se instaura quando João Rosa afirma ter ministrado a palestra com os olhos somente na namorada, e diz "Pois eu lhe digo, meu amor, a sala estava toda Clarice... Perdão, queria dizer: a sala estava toda claríssima" (COUTO, 2010. p. 204). Esse ato falho o desestabilizou por completo que, finalmente, deixou vir à tona o choro e a dor por meses contidos: "Paralisado, João Rosa notou que, em redor, as coisas perdiam o foco. Esfregou os olhos e sentiu os dedos humedecerem. Não havia dúvida: ele chorava copiosamente. Como apenas viu as mulheres fazerem" (COUTO, 2010, p. 204). João Rosa que sempre fez suas namoradas sofrerem, de repente, se viu sofrendo e chorando por amor.

Na sexta parte, "Um reflexo de mar", Rosa ao chegar em seu escritório foi interpelado por sua secretária, que cuidadosamente, relatou ver algo de diferente em seus olhos: "Não é por nada, doutor, mas os seus olhos têm uns reflexos claros, quase azuis" (COUTO, 2010, p. 204).

Os olhos de Rosa que de tão pretos e vigorosos começam a ser desnudados diante do enfrentamento de sua perda "era como se do fundo do olhar uns outros olhos espreitassem. Na verdade, flutuava em seu rosto uma aura que ele nunca dera conta antes" (COUTO, 2010, p. 205). João Rosa, paulatinamente, se transforma e o mundo externo enxerga essa mudança pelo desnudamento de seu olhar.

2.3 - O dilema do porvir

Na sétima parte, "O telefonema da mãe", João Rosa recebe um telefonema de sua mãe e relata a sua separação. Para sua surpresa, a mãe atesta que não existe separação, ele não tinha se separado, em verdade, de Clarice, assim como ela nunca havia se separado do marido, mesmo diante da morte.

Nesse ponto da narrativa, Adélia atesta que João e a mãe têm os mesmos olhos: "Os mesmos olhos, escuros, profundos, determinados" (COUTO, 2010, p. 206). No entanto, era Clarice quem o conhecia em profundidade e enxergava além da superfície de João: "A ex-mulher reconhecia semelhanças bem mais profundas entre mãe e filho: afinal, nenhum deles aprendera a amar" (COUTO, 2010, p. 207). Nesse entremeio, João dialoga com Adélia que continua a questioná-lo quanto a buscar suas coisas, em caso contrário, ela mesma o faria. É quando João Rosa começa a anunciar o real motivo de seu medo - o de Clarice vislumbrar a verdadeira face da dor do ex-marido:

> Mas Adélia não entende, insiste o homem. Clarice quer desfechar nele um remorso como quem dedica um impossível beijo. O prazer dela é vê-lo convertido em gota de chuva, cicatriz de luz e sentir que ele escoa em lágrima e deságua no nada (COUTO, 2010, p. 206-207).

Na oitava parte, "À espera de não mais esperar", Clarice vive sozinha o auge de sua dor: ter de arrumar os pertences do ex-marido, concretizando o fim de sua relação. A esperança última aniquilada. Para aliviar sua dor, pensa em beber "Por um simples gargalo de garrafa podem escoar rios de angústia. Há quem busque na bebida ser um outro. Ela não. Na embriaguez, quem sabe, talvez ela pudesse simplesmente deixar de ser" (COUTO, 2010, p. 208). Nesse momento, Clarice fica às voltas com a garrafa e relembra João:

> No fundo, ela não queria beber. Ela queria ser bebida. Queria ser tragada até a última gota. Ela queria que a ausência de Rosa lhe viesse molhar a boca, devorar-lhe os beijos que foram dele, lamber-lhe nos seios as marcas que João Rosa semear. (COUTO, 2010, p. 208).

Após uma noite de sono entrecortado, Clarice vive um momento epifânico, quando vai até o espelho e se depara com outro eu: "Adormece para acordar de madrugada com a noite pegada às pálpebras. Olha-se no espelho e, espanto dos espantos, não reconhece os olhos que a contemplam, escuros e frios como um lago morto. 'João?'" (COUTO, 2010, p. 208). Nesse momento de alteridade, Clarice estranha-se ao ver em si o olhar enegrecido e frio de João. Estabelece-se, nesse ponto da narrativa, a troca efetiva de papéis. De um lado, João enfraquecendo-se e desnudando-se diante da dor. De outro lado, Clarice, fortalecendo-se e recriando-se a partir da experiência da perda irresoluta.

2.4 - O enfrentamento iminente

Quando talvez me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais
Chico Buarque

Na nona parte da narrativa, intitulada "A primeira visita", ocorre o primeiro enfrentamento de João e Clarice. João tenta mascarar sua demora, mas Clarice o desarticula deixando claro saber que ele rondava a casa sem coragem de entrar. Nesse diálogo rígido e inóspito, Clarice exige que João não a chame mais pelo nome e, sim, de "ex-amor". Faz isso porque "O nome é uma luz que um coração acende. E Clarice queria ficar no escuro, desluada, para não enxergar a sua própria existência" (COUTO, 2010. p. 209). Clarice atesta, assim como sua ex-sogra, que o sentimento de João não havia terminado, uma vez que não existe a possibilidade de um ex-amor, posto que amar é infinito. Nesse confronto, uma única coisa inquieta João, a firmeza fria do olhar de Clarice. Por fora, ela aparecia em

frangalhos, entretanto, seu olhar era imponente: "João Rosa não acreditava no que escutava. Menos ainda no que enxergava: os olhos dela não espelham tristeza nem saudade" (COUTO, 2010, p. 210).

Caminhando para o fim da trama, na décima parte, "Livros e Colírios", João Rosa ao voltar desolado de seu encontro com Clarice, é questionado pela namorada, enciumada por ter ele ter trazido somente suas roupas, deixando o principal, seus livros. Adélia fita-o e vê em seus olhos um vermelho alarmante:

> - Os seus olhos...
>
> - O que é que há com eles?
>
> - Vá passar um colírio. Nunca os vi tão vermelhos. (...) Era nos livros onde ele mais tinha vivido, onde deixara o olhar enrolado, os dedos passeados, a alma gravada (COUTO, 2010, p. 211).

O fato de João Rosa ter deixado seus livros para um enfrentamento final remete à prerrogativa de que nem ele, nem Clarice estariam efetivamente prontos para o desenlace total.

2.5 - Momento epifânico: a transformação de Clarice

> E que venho até remoçando
>
> Me pego cantando
>
> Sem mais nem porque
>
> E tantas águas rolaram
>
> Quantos homens me amaram
>
> Bem mais e melhor que você
>
> Quando talvez precisar de mim
>
> 'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
>
> **Chico Buarque**

Na penúltima parte da narrativa, "O eco da voz", Clarice vive um momento de epifania ao rememorar a voz de seu pai contando uma antiga história que falava sobre uma mulher que só tinha começado a ter filhos depois de morta. No relato, o pai de Clarice contava que, a cada nove meses, o coveiro ouvia um choro vindo sempre de uma mesma campa, e ao escavar o túmulo, não obstante, encontrava um recém-nascido. Assim o coveiro o fez dezenas de vezes. Acolhia a cada novo rebento e afundava-se em pobreza para poder criá-los. Até que um dia, o homem decide pavimentar a campa para pôr fim àquele sofrimento. Sua mulher, no entanto, o alerta "o ventre dessa mulher não falece porque esse ventre é a própria Terra, toda inteira" (COUTO, 2010, p. 213). A lembrança dessa narrativa lendária, ecoada pela memória de seu pai, traz uma revelação à Clarice: "Ela teria que nascer de si mesma, superar a cinza, rasgar na parede da angústia a janela de um novo dia" (COUTO, 2010, p. 213). E assim o fez, superou a dor da perda de João, e inventou-se a partir de Adélia. "Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher" (COUTO, 2010, p. 213).

Ocorre, aqui, um dialogismo evidente entre canção e narrativa literária, no qual as duas personagens femininas, tal como uma fênix, renascem das cinzas e recomeçam o caminhar.

2.6 - Desfecho: O desnude do olhar

Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz
Chico Buarque

Na última parte do conto, que remonta ao título da canção buarquiana, "Olhos nos olhos", ocorre o enfrentamento fatídico entre João Rosa e Clarice, bem como uma evidente inversão de papéis, traduzida na troca, literal, de seus olhares. No conto, João Rosa, chega à casa de Clarice para, enfim, buscar seus mais preciosos pertences, seus livros, e a vê sair "adolescente e dona de si mesma como se a rua fosse seu natural território" (COUTO, 2010, p. 214).

João até tenta demovê-la, mas Clarice sente uma urgência que "só pode ter quem se esqueceu de viver". Nesse momento, hipotexto e hipertexto se cruzam, a canção buarquiana, de um lado, questiona: "Olhos nos olhos quero ver o que você diz? Quero ver como suporta me ver tão feliz" (BUARQUE, 1976). De outro lado, a recriação literária responde: "Então, olhos nos olhos, se deu o impensável. João Rosa encartado caçador de mulheres, não foi capaz de enfrentar Clarice. Rosto baixo, pálpebras tremeluzentes, em véspera de lágrima" (COUTO, 2010, p. 214). João Rosa não suporta a dor de ver a superação de Clarice frente ao desenlace, ele a encontra como entoa a canção buarquiana: "Quando talvez me quiser rever, já vai me encontrar refeita, pode crer". Em meio ao desespero da perda da amada, vendo-a abrir-se para uma nova vida, João Rosa momentaneamente cega: 'Clarice, volte... Volte, eu não estou a ver'. O tom era de desespero. Ela parou, deu meia-volta e atravessou, de volta, a estrada. 'Eu estou cego, Clarice!'" (COUTO, 2010, p. 214).

E é na fala final de Clarice que o leitor é capaz de vislumbrar o desnudamento completo dos olhos de João frente à sua perda:

> - Você apenas está chorando, meu querido.
>
> - Chorando, eu?
>
> - Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos. E lágrimas que não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela (COUTO, 2010, p. 214-215)

Aqueles olhos "negros, de confiança absoluta", apresentados no início da narrativa, haviam sido desnudados e enfraquecidos, a paixão finalmente havia escoado feito "um fio de chuva em vidro de janela" (COUTO, 2010, p. 197).

Considerações finais

A canção que serviu de base para o *corpus* desta análise, Olhos nos olhos (1976), foi composta por Chico Buarque e presenteada à cantora Maria Bethânia, por meio de quem disparou nas rádios e tornou-se amplamente conhecida. A interpretação singular de Bethânia transmite todo o apelo emotivo da voz feminina que sofre a dor da perda de seu grande amor. Tanto na letra, como na interpretação de Bethânia, é possível vislumbrar o caminhar de recomeço desta voz que renasceu mulher, dona de

si e fortalecida. Esse mesmo percurso é retomado pelo escritor moçambicano, Mia Couto, ao transpor para a literatura a conhecida canção brasileira. No conto, o autor se apropria de outros recursos para elaborar um novo original perante o passado. Situa uma tríade amorosa, nomeia as personagens e cria uma trama de enlace e desenlace entre João Rosa, Clarice e Adélia.

Em função do jogo textual presentificado no próprio título de ambas as mídias (de "Olhos nos olhos" para "Olhos nus: olhos"), o leitor já entra no texto sob uma perspectiva diferente. A transposição midiática propõe uma nova chave ao apresentar o adjetivo "nus" em lugar da contração "nos". De modo que além do enfrentamento, há o prenúncio do desnudamento do olhar.

Evidencia-se, na análise da obra literária, que esse desnudamento se dá pela transformação dos olhos das duas personagens centrais, João Rosa e Clarice. De um lado, o vigoroso João enfraquece paulatinamente à medida que seus olhos vão se desnudando/despindo: de um negro vibrante, passando pelo cinza, azul, vermelho, até cegar momentaneamente. Em contrapartida, Clarice, mesmo em frangalhos, louca de ciúme, fragmentada, perdida e só, fortalece-se e renasce de si mesma.

A obra literária não apenas dialoga com a canção, mas supera-a e recria-se a partir dela, podendo, com isso, ser reconfigurada como uma tradução intersemiótica da composição buarquiana.

Referências

AMORIM, Marcel Álvaro de. *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural*: estado de arte e perspectivas futuras. Itinerários. Araraquara: UNESP, n. 36, jan/jun. 2013

BRESSANE, Ronaldo (org). *Olhos nus: olhos.* Essa história está diferente: Dez contos para canções de Chico Buarque. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

DARIN, Leila. *As múltiplas faces de um roteiro:* O piano. Tradução em Revista, 19, 2015.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *"A paixão é um fio de chuva em vidro de janela:*

'Olhos nus: olhos', de Mia Couto e 'Olhos nos olhos', de Chico Buarque". Mulemba, nº 3, UFRJ. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em:

http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_3_4.php. Acesso em 22 de maio de 2016.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Meu caro amigo*. 1976© Marola Edições Musicais.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Literatura comparada. Intertexto e Antropofagia*. Flores da escrivaninha. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer. UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação*: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p. 019-053, jul/dez. 2006

CRIAÇÃO DE CONTOS CUMULATIVOS COM JOVENS COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL: um estudo de caso

Marcelo Jucá[1]
GT 2 - Letras, linhas e verbos

Resumo: O artigo apresenta a experiência de oficina literária realizada com onze jovens com deficiência intelectual e/ou autismo, participantes do Instituto Simbora, uma Organização Não Governamental, em parceria com a editora e clube de assinatura Leiturinha. A experiência didática descreve e analisa a série de encontros, com o objetivo de discutir, por meio das estratégias escolhidas, a literatura como instrumento auxiliar na formação plural dos envolvidos e o diálogo com o multiculturalismo, tema transversal da Base Nacional Comum Curricular - BNCC. Os resultados sugerem que os participantes, além de compreenderem a proposta e cumprirem com o planejado (o desenvolvimento de uma história literária no formato conto cumulativo), motivaram-se a cada novo encontro e descobriram habilidades próprias no que diz respeito à criação e imaginação, ampliando seus repertórios de protagonismo e autonomia.

Palavras-chave: BNCC- Multiculturalismo; Literatura; Oficina literária; Conto cumulativo.

Abstract: The article presents the experience of a literary workshop conducted with eleven young people with intellectual disabilities and/or autism, participants of Simbora Institute, an Non Governmental Organization, in partnership with the publisher and signature club Leiturinha. The didactic experience describes and analyzes the series of meetings, with the objective of discussing, through the chosen strategies, literature as an auxiliary instrument in the plural formation of those involved and the dialogue with multiculturalism, a cross-cutting theme of the National Common Curricular Base - BNCC. The results suggest that the participants, in addition to understanding the proposal and complying with the plan (the development of a literary story in the cumulative story format), were motivated at each new meeting and discovered their own abilities in terms of creation and imagination, expanding their repertoires of protagonism and autonomy.

Keywords: BNCC - Multiculturalism; Literature; literary workshop; Cumulative story.

1 Escritor, jornalista e pesquisador. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutorando em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Introdução

O conto cumulativo é o nome para o gênero textual que se caracteriza pela repetição de uma palavra ou sentença, e que a cada nova ação o elemento introduzido é integrado à sentença inicial e assim por diante. A resolução, por sua vez, sai da estrutura da repetição e, geralmente, com uma sentença simples apresenta um final surpreendente e sempre bem humorado.

"O riso é uma língua composta por uma imensa variedade de dialetos", como bem define Terry Eagleton (2020). Não por acaso, essa multiplicidade humorística é característica fundamental no tipo de narrativa, com base toda oral e associada ao absurdo e nonsense.

Os contos cumulativos e suas histórias não possuem uma origem geográfica e de data definida. Sua fórmula, de forma geral, aparece na oralidade de diferentes povos ao longo da história, presentes entre os africanos, orientais e europeus. Esse tipo de história diz respeito à trinca *repetição*, *memória* e *identidade*.

O conto cumulativo, por vezes também descrito como "acumulativo" (expressão também correta) ou em menor uso de "encadeamento"e "repetição", está dentro do que pode-se nomear de contos populares. "De todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e mais expressivo. É, também, o menos examinado, reunido e divulgado" (CASCUDO, 2004).

Dos contos recolhidos e classificados pelo pesquisador Luís Câmara Cascudo no livro "Contos Tradicionais do Brasil", dois são cumulativos: "O Menino e a Avó Gulosa" e "O Macaco Perdeu a Banana". Vale ressaltar que, em notas de rodapé, Cascudo indica que ambos são contos vindos da europa, gênero que recebeu no passado atenção e pesquisas, aliás, e que na chegada para as Américas também fez muito sucesso.

Por outro lado, são outros dois aparentemente mais populares na atualidade. O conto "A Velha a Fiar" e o da "Sopa de Pedra". A forma como são contados, inclusive, ajuda a exemplificar um ponto importante na questão estrutural.

Enquanto em "Sopa de Pedra" acompanhamos o desenvolvimento natural do gênero conto, sendo pontuado pelos momentos em que novos ingredientes são adicionados à sopa, como se fosse um refrão musical, já em "A Velha a Fiar" o conto somente se usa das ações, as expressões objetivas que vão repetir e apresentar o novo elemento à história. Eis o exemplo:

> Estava a velha em seu lugar
> veio a mosca lhe fazer mal
> A mosca na velha e a velha a fiar.
>
> Estava a mosca em seu lugar
> veio a aranha lhe fazer mal
> A aranha na mosca, a mosca na velha
> E a velha a fiar.
>
> Estava a aranha em seu lugar
> veio o rato lhe fazer mal
> O rato na aranha, a aranha na mosca
> a mosca na velha e a velha a fiar… (Conto popular, sem data)

Pelo uso de expressões curtas, repetições, a possibilidade de utilizar rimas, números e uma fórmula que dialoga com a memória e humor, este modelo acabou por se fortalecer e é o que mais aparece nas produções atuais, na literatura oral, registrada em livros impressos e que chegam às salas de aula e utilizados em processos de alfabetização e letramento.

Multiculturalismo e BNCC

De acordo com o MEC, "os temas transversais (TCTs) buscam uma contextualização do que é ensinado, trazendo temas que sejam do interesse dos estudantes e de relevância para seu desenvolvimento como cidadão" (2019, p.7)

O multiculturalismo, tema escolhido para embasar o artigo, aparece no relato duplamente. No conteúdo em si, descrito a seguir, mas também implicitamente a partir dos alunos participantes e suas autorias.

A oficina literária em questão ocorre em um espaço que não é escola, numa sala que não é a de aula e não com crianças do fundamental I ou II, e sim com pessoas com deficiência intelectual e/ ou autismo em um espaço pensado para o acolhimento, fortalecimento e empoderamento dos jovens.

> Atualmente, o mais importante documento que trata dos interesses das pessoas com deficiência é a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. A Convenção versa sobre os direitos dos cidadãos com deficiência e, em seu primeiro artigo, traz a definição de pessoa com deficiência: aquela que tem impedimentos de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade com as demais pessoas. Em relação à educação, a Convenção defende um sistema inclusivo em todos os níveis, sendo a educação inclusiva o conjunto de princípios e procedimentos implementados pelos sistemas de ensino para adequar a realidade das escolas à do aluno que, por sua vez, deve representar a diversidade humana. Assim, um dos objetivos desse modelo é a participação efetiva das pessoas com deficiência em uma sociedade livre, o que exige a construção de escolas capazes de garantir o desenvolvimento integral de todos os alunos, sem exceção (Garghetti, F. C., Medeiros, J. G., Nuernberg, A. H. REID, 10, pp. 101-116)

A pessoa com deficiência intelectual, em função às necessidades específicas, enfrenta certo grau de dificuldades ao lidar com situações do cotidiano decorrentes de disfunções do sistema nervoso:

> São, portanto, condições crônicas que compartilham distúrbios qualitativos, quantitativos ou ambos no desenvolvimento de um ou mais dos seguintes domínios: motricidade, fala e linguagem, cognição, domínio pessoal-social e atividades de vida diária (...) Embora as dificuldades resultem dos prejuízos cognitivos, é evidente que são fortemente influenciadas por fatores ambientais, como precocidade do diagnóstico, preconceitos, qualidade dos serviços de apoio, inclusão familiar, entre outros. (SCHWARTZMAN; LEDERMAN, 2017, p.18).

O contexto social é obviamente plural. Em qualquer espaço, convivemos com a diversidade, seja ela referente à cultura, à identidade ou a modos de vida, o que nos leva a possíveis conflitos ligados a tais diferenças. (SANTOS; LOPES, 2008; MOREIRA, 2005; CANEN, 2015).

Quando olha-se na esfera de ensino, refere-se a qualquer prática, abordagem ou propósito que busque reverter as lacunas que os espaços educativos apresentam em relação à diversidade de culturas, identidades ou a qualquer forma de diferença (CABRAL; JORDÃO, 2020).

No presente relato dos encontros da oficina literária, os temas transversais aparecem de diversas formas, mas foca principalmente no eixo Multiculturalismo, com o recorte de destacar a recepção e a produção dos jovens especiais por meio da literatura e da cultura, melhor exemplificados e compreendidos a partir do relato em si.

Exatamente por todas as diferenças, o relato a seguir possa servir de apoio e gerar novos meios para a construção múltipla de ideias em desenvolvimentos semelhantes, seja em sala de aula, seja com jovens com deficiências intelectual e/ou autismo ou em contato com os demais temas transversais na hipótese de que os alunos, lançados ao posto de protagonistas e autores, são capazes de articular-se com a sociedade quando corretamente estimuladas.

Pois, no fim das contas, é uma forma de prática educativa que leva a múltiplas possibilidades de conhecimentos, e como define Paulo Freire, conhecer é tarefa de sujeitos, não de objetos. E é

como sujeito e somente enquanto sujeito, que o homem pode realmente conhecer (VASCONCELOS; BRITO, 2014).

Caracterização do Simbora e da Leiturinha

O Instituto Simbora Gente nasceu em 2019 e tem como objetivo "favorecer o desenvolvimento de crianças, jovens e adultos com deficiência intelectual. "Construir o protagonismo através do autoconhecimento e reflexões sobre o convívio social e a interação com o outro. Instigar uma vida com autonomia, onde cada um possa escrever a sua história e ocupar o seu espaço" (SIMBORA, 2023).

Entre os inúmeros programas, orientações e consultorias, há o Grupo de Autodefensores, que debate pautas e estimula o pensamento crítico e o seu lugar de estar no mundo. Formado por 11 participantes à época, além da responsável por coordenar os encontros, esse grupo foi convidado a escrever uma história coletiva, resultando num livro a ser publicado como um Original Leiturinha.

A Leiturinha é o maior clube de assinatura de livros infantis do Brasil. Surgiu em 2014 a partir de conversas de três amigos engenheiros sobre paternidade e sua sede é em Poços de Caldas, Minas Gerais. Nos primeiros meses, os kits eram levados aos correios em carrinhos de supermercado. Atualmente, são em média dez mil kits por dia.

Entre livros, brindes, surpresas, cadernos de atividades e biblioteca digital, o clube de assinatura passou por diferentes experiências de mercado e busca manter-se atual e em evolução. Com o rápido desenvolvimento, passou a chamar atenção das grandes editoras, que ainda olhavam com certo receio para a experiência. Até que em 2020, a empresa já estabelecida e com uma marca de valor, além de clube de assinatura, lança o selo próprio, chamado Originais Leiturinha.

Os Originais Leiturinhas têm um olhar diferenciado da equipe de Curadoria, pois, seguindo os princípios amplamente divulgados em suas mídias sociais e por seus profissionais, busca por histórias que contemplem a diversidade, que tragam narrativas conectadas com a sociedade e os eventos pautados na contemporaneidade.

Foi então no final de 2021 que começaram as conversas para desenvolver oficinas literárias para um grupo de jovens com deficiência intelectual, entre eles, pessoas com Síndrome de Down e autismo, com o objetivo de criarem um livro coletivo.

A escolha prévia do gênero, antes de as oficinas se iniciarem, foi combinada entre editora e oficineiro, levando em conta um coletivo de autores grande, a inexperiência literária dos participantes e o pouco tempo para realização. Ao mesmo tempo, a estrutura do conto cumulativo é extremamente eficiente para pensar no letramento literário. Dentro de uma fórmula narrativa segura, pode possibilitar que o autor (no caso, os autores) dê mais atenção à imaginação e consiga desenvolver uma história de seu agrado.

Descrição da experiência

A experiência a seguir constata 12 encontros, de uma hora e meia de duração, uma vez por semana com o grupo de jovens e a mediadora do grupo. Acontecendo no primeiro semestre de 2022, por parte de todos os envolvidos havia ainda o cuidado na reta final da pandemia da covid 19, e assim a oficina ocorreu de forma híbrida. A maioria, entre sete e oito jovens, estava geralmente presente presencialmente, enquanto os outros acompanhavam de casa. Três deles estiveram online em 100% das oficinas.

Os jovens são participantes com deficiência intelectual e/ou autismo, na faixa dos 25 e 35 anos, cada um com suas facilidades e dificuldades, como qualquer outra pessoa. Por já estarem inseridos no grupo em questão, os Autodefensores, e participarem de muitos eventos e serem estimulados a serem protagonistas da própria história, apresentaram de imediato um interessante poder de comunicação,

curiosidade e vontade de fazer. Portanto, o primeiro encontro serviu exatamente para começar um mapeamento do grupo e entender de saída suas demais habilidades.

Antes, porém, metade do encontro foi para tirar suas dúvidas. O que era a Leiturinha, quem trabalhava na Leiturinha, como era fazer um livro, quem iria ilustrar, se ia ter lançamento, e assim por diante. A curiosidade do coletivo é uma característica marcante e foi utilizada como um propulsor extra para o encadeamento do projeto, o que vai ao encontro do que Freire defende:

> Antes de qualquer tentativa de discussão de técnicas, de materiais, de métodos para uma aula dinâmica assim, é preciso, indispensável mesmo, que o professor se ache 'repousado' no saber de que a pedra fundamental é a curiosidade do ser humano. É ela que me faz perguntar, conhecer, atuar, mais perguntar, re-conhecer (FREIRE, 2014, p.68)

A partir das potências questionadoras e suas não apassivadas formas de iniciar aquela narrativa, foi apresentada a ideia do que estava sendo feito ali, explicando o que era um conto cumulativo e o que precisávamos fazer.

Para deixar o exemplo mais preciso, foi apresentado o vídeo de um quadro do programa Rá-tim-bum, em que o ator faz uma mímica para cada novo personagem. Após assistirem a primeira vez, o grupo foi convidado (inclusive os de casa) a dançar junto com a contação. Em seguida, foi mostrado o curta-metragem[2] da mesma história, de 1964, de Humberto Mauro, que também apresenta as imagens de cada personagem. O encontro encerrou com a retomada de que no conto cumulativo uma ação puxa a outra.

No encontro seguinte, o conto "A Velha a Fiar" foi relembrado mais uma vez para abrir os trabalhos. Foram lidos dois livros de conto cumulativo, "O Grande Rabanete" (2002), de Tatiana Belinky e "E o Dente Ainda Doía" (2013), de Ana Terra. Após cada leitura, o grupo foi convidado a conversar sobre a história, a perceber as diferenças, destacando cada personagem, cada ação e como tudo se entrelaçava. Neste momento, já saiu uma importante observação. Que no conto de Ana Terra, a ação era acompanhada de um número (grifo meu).

> Um jacaré parado, com cara de coitado, não parava de reclamar:
> Ai, ui, ui, ai, será que vou aguentar?
> Dois coelhos ligeiros, disputaram para ver quem iria perguntar (…)
> Três mais entraram na conversa, a coruja e filhotes… (TERRA, 2013)

Após a análise interpretativa e estrutural, o grupo demonstrou ganhar um novo fôlego a partir da confiança conquistada ao compreender os modelos, ao que pode-se associar à descrição de Freire sobre autonomia. Antes da aprendizagem, da real apropriação do modelo literário, o coletivo, porém, vivenciou a autonomia, o amadurecimento e o entendimento da capacidade de estar ali e desenvolver uma história.

> O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros (...) [A autonomia…] enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que numa pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade (FREIRE, 2014, apud VASCONCELOS; BRITO, 2014, p.49).

O coletivo, em seguida, foi provocado sobre o tema. Como escolher o tema e sobre o que eles gostariam de contar uma história? Um de cada vez, respeitando a fala do colega, democraticamente, todo mundo contribuiu e as ideias anotadas num quadro. As abordagens eram em sua totalidade de mostrar que eles também eram pessoas, tinham sentimentos e eram capazes de realizar as coisas.

---

2 O curta-metragem é considerado por alguns críticos como um dos primeiros videoclipes do mundo, e tem o conto em forma de música entoada pelo Trio Irakitan.

Como a proposta era de um livro literário, e não uma obra pedagógica de formação (para isso, eles já realizam os seus encontros para exatamente comunicar e dialogar a respeito).

Apesar da escuta freud-freiriana, as sugestões foram levantadas e com os argumentos da produção literária e os modos outros de chegar ao mesmo lugar, foi posto em prática um exercício de criação de um conto cumulativo em conjunto como experimento e ainda parte do mapeamento, até no sentido de incentivar a transformação da teoria em realidade.

Primeiro levantou-se um cenário, um espaço que todos estivessem familiarizados. Foi escolhido o cenário "feira" (e aqui, facilmente pode-se dialogar com a psicanálise de Freud para sugerir metáforas de diversidade e vozes). Posto o cenário em suas imaginações, foi curioso notar como o "real" puxava os participantes, no sentido de eles se colocarem na história e imaginarem diálogos talvez vivenciados por eles ou pelos colegas. Nesta margem, a questão do tema transversal, o multiculturalismo, já tem espaço preparado para entrar indiretamente, a partir da sugestão, quando necessária, para a ampliação e mistura de possibilidades.

Nesse sentido, eles foram estimulados a escolher, ao invés disso, um animal. Um animal que só de imaginar ficasse engraçado entre as frutas, ao que escolheram uma Girafa. A girafa, em seguida, ganhou o nome de Gigi.

Combinamos que, para a estrutura do conto, cada um adicionaria um elemento, e assim por diante. Todos concordaram e começou a rodada.

Por volta do terceiro item da feira que a girafa Gigi comprava, eles foram provocados a soltar mais a imaginação. No caso, trocar um cacho de bananas por um cacho de bananas recheadas de chocolate, por exemplo. Outro ponto, foi perguntado se alguma outra característica presente em algumas das histórias lidas anteriormente, poderia ser incorporada na que estavam criando. Rapidamente associaram aos numerais e a história tomou mais corpo.

A girafa Gigi que morava com seus amigos ia à feira e perguntou se seus amigos queriam algo. Ela montou uma lista de coisas nonsense para cozinhar o almoço. A turma criou o conto cumulativo, até chegar a dúvida do final. Como terminá-lo? Uma participante rapidamente falou:

> A Gigi chegou em casa, botou tudo dentro da panela de pressão. Mas ela não fechou a tampa direito e a panela explodiu sujando todas as paredes da cozinha.

A turma toda riu e a ideia foi aceita na hora. Em um encontro eles produziram um conto cumulativo, com possibilidade de fazer outros e aperfeiçoar ainda mais.

Os encontros seguiram iniciando com leituras de outras obras, tais como A "Baleia na Banheira" (2020), "Bem Lá no Alto" (2016), "Uma Casa Sonolenta" (2019), "A Casa que Pedro Construiu" (vídeo) e "Uma Girafa e Tanto" (2017).

Importante ressaltar que o processo todo serviu como mapeamento. Mas, diante das possibilidades levantadas, uma que vale ser mencionada diz respeito à escrita. Em um exercício, foi pedido que cada um na sua folha copiasse a frase padrão e todos terem seus registros. O diagnóstico apontou tempos e habilidades diferentes para a tarefa, o que inclusive prejudicava a atenção para a continuidade da história. Portanto, a partir disso, a criação do conto cumulativo ocorreu de modo oral, sendo a anotação colocada em quadro pelo oficineiro.

Depois das leituras eles eram instigados a encontrar um cenário e uma ação para iniciar a história. Das possibilidades, o votado e escolhido pelo grupo foi que no um pato tocava seu trompete e ele sonhava em formar um banda (mais uma vez, a referência psicanalítica na diversidade de personagens), dialogando naturalmente com o multiculturalismo.

O processo coletivo foi de cada um escolher um animal e um instrumento. Livres, eles diversificaram as escolhas, de cachorro a águia. Para os instrumentos, também colocaram o que acharam mais engraçado na composição. No caso do atabaque e de algum outro instrumento, procuramos imagens e sons no buscador Google para que todos se aproximassem dele.

> Um pato que toca clarinete
> O cachorro pianista
> A águia guitarrista
> Um cisne com sua bateria
> Um elefante saxofonista
> O pavão com seu tambor
> A raposa com seu violino
> Um gato e sua flauta doce
> E a vaca harpista
> Tocam alegres e sonham formar uma banda. (SIMBORA, 2022, p.18)

Aqui foi outro ponto interessante de se explorar e que pode ser utilizado. A partir dos instrumentos, tecer novos conhecimentos informais, mesmo que não apareçam diretamente no texto. Mas, como cidadãos, passam a carregar a informação.

O final do conto foi um grande exercício. Muitas ideias boas surgiram. As anotações ficavam no quadro e eliminávamos as menos votadas. No fim do processo, quatro finais agradavam a todos e não saía do desempate. Decidimos jogar a decisão para a Leiturinha, concordando que o que fosse escolhido, todos aceitariam sem pestanejar. Proposta aceita e encerrado o ciclo.

Havia ainda cerca de quatro encontros para finalizar o processo e a turma já havia conseguido seu objetivo. O objetivo era continuar e ver se alguma nova história surgia, aproveitar a oportunidade para ampliar as leituras de mundo. Até que o imprevisto surgiu e virou atividade.

Parte da turma estava voltando do almoço, enquanto outros dois estavam no Instituto Simbora (estavam sozinhos, como em outras vezes, pois conquistaram a autonomia e aguardavam o pessoal chegar com a chave), que além da porta tradicional (aberta), contava com um portão de ferro (trancado).

Quando foram abrir, o miolo da tranca estragou. Entre tentarem abrir, chamar chaveiro que também não conseguia arrumar, a espera virou uma verdadeira festa para eles. Nisso, um chegou perto e disse “isso bem dava uma história”. Pouco depois, outro chamou e disse praticamente a mesma coisa, o que logo ocorreu com um terceiro.

Diante da ideia, foi comunicado que aquela história estava rondando a imaginação deles, e que logo abrissem o portão, valia a pena contá-la. Todos concordaram e ficaram muito animados. Vale chamar atenção para o fato, que pode ser associado ao que Freire chama de *pensamento mágico*, algo que não é solto e sem coesão, pelo contrário, um pensamento organizado pela lógica interna de cada um.

> Este modo de pensar, como qualquer outro, está indiscutivelmente ligado a uma linguagem e a uma estrutura como a uma forma de atuar (...) A captação dos nexos que prendem um fato a outro, não podendo dar-se de forma verdadeira, embora objetiva, provoca uma compreensão também não verdadeira dos fatos, que, por sua vez, está associada à ação mágica (FREIRE, apud VASCONCELOS; BRITO, 2014, p.153).

O portão enfim foi aberto e assim que possível, sentaram e começaram a desenvolver o conto. No intuito de diferenciar o tipo de personagens, foram questionados se seria legal trazer outros personagens, que não os animais já utilizados anteriormente.

No jogo de ideias anotadas, apareceu o termo folclore, que foi o mais votado. Ao longo de dois a três encontros, a história foi criada seguindo o modelo anterior: a escolha se um personagem e uma ação, no caso para abrir o portão.

O texto ficou pronto, faltando apenas a conclusão. Algumas ideias foram levantadas, mas nada unânime. Pareceu em alguns momentos que os jovens estavam cansados, quase desinteressados por já terem compreendido a fórmula.

A partir da observação de suas falas e conversas, a estratégia para animá-los e puxá-los de volta para a oficina foi necessário uma mudança, um chacoalhão para trazê-los de volta, convidando-os a incrementar o conto com rimas.

Os que já tinham familiaridade com o termo falaram rimas na hora, enquanto os outros foram se apropriando aos poucos. Novo gás para a turma, feita a votação, escolheram em reescrever o conto, agora rimado.

A rima, muito simplesmente definindo, é um tipo de jogo gramatical. E que, de forma surpreendente, articula muitas possibilidades. Um efeito da linguagem capaz de demonstrar amor, tirar sarro, provocar, socializar, enfim, surpreender pelo modo em que com sua sonoridade articula uma ideia, que funciona no ciclo da alfabetização, mas também no campo social dos adultos. A rima é uma brincadeira, é o lúdico, é o que Octávio Paz (1996, p.17), inserido no poema, define "a rima regula a fantasia, é um dique contra a enchente verbal, uma canalização do ritmo."

No encontro seguinte, os jovens escutaram diferentes rimas, com exercício de escuta para identificar, prever e como inseri-las no conto. Também conheceram fontes para pesquisa, como o Dicionário de Rimas (1999), assim como dois sites com o mesmo propósito.

A reescrita do conto focava em pegar o verbo ou o substantivo da ação e buscar rimas principalmente no dicionário online por sua praticidade. As palavras eram lidas em voz alta e as preferidas anotadas no quadro. Em seguida, cada uma era testada na frase base até ser escolhida.

O processo foi muito animado, com as rimas vibrando pelos corpos, com eles arriscando fazer piadas, trocadilhos e rimas com palavras fora da história. Ocorreu uma verdadeira aprendizagem, que nas palavras de Freire (2014, p.193), "transforma os educandos em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo." (grifos meus)

> A caipora e o coelho não
> conseguiram abrir a porta
> emperrada e pediram ajuda.
>
> A Emília veio esnobe
> com uma ideia:
> Isso resolvo fácil.
>
> Com meu pó de pirlimpimpim
> nessa porta darei um fim!
>
> Mas a boneca afobada escorregou e o pó caiu
> nela mesma... e agora? Quem agora está presa?
>
> A caipora, o coelho e a Emília
> não conseguiram abrir a porta
> emperrada e pediram ajuda. (SIMBORA, 2022, p.12-14)

Reescrito todo o conto, faltava ainda a conclusão. As opções antigas foram retomadas e novas adicionadas. Escolheram entre duas opções que foram encaminhadas à editora.

Resultados e possibilidades

As oficinas literárias visavam a produção de um conto cumulativo coletivo, que seria ilustrado, publicado e enviado aos assinantes da Leiturinha.

Ao término dos encontros, foram entregues à editora duas histórias, ambas com algumas possibilidades de finais. A opção por não escolher o final é que nas tentativas, a turma não chegou a um acordo, e por conta do tempo e imparcialidade, a editora topou tomar a decisão.

Reforçando que, em outras situações com outros autores e editores, sejam originais infantis ou adultos, é comum intervenções das editoras no original da obra, em maior ou menor grau. Portanto, o caso não fugiu à regra.

Para a surpresa de todos os envolvidos, a Leiturinha aprovou e decidiu publicar as duas histórias (e não somente uma como o combinado). A atitude pode ser interpretada como um gesto positivo de qualidade e confiança no trabalho desenvolvido pelos jovens.

"Vamos Montar uma Banda" recebeu as ilustrações de Guilherme Lira, enquanto "Simbora, Tá na Hora", de Cris Eich.

Tão equilibrados estavam os finais de "Vamos Montar uma Banda", que a editora resolveu manter as três opções (apenas uma foi cortada), criando um jogo divertido com as possibilidades.

> Enquanto a banda toca, tudo pode acontecer.
> Se for uma chuva, siga para a próxima página.
> Se for um vento, vá para as páginas depois da chuva.
> Se for um sol quente, você o encontrará depois das páginas
> em que há a ventania. (SIMBORA, 2022, p.22)

Já para "Simbora, tá na hora!", optaram pelo final mais próximo dos eventos descritos.

> Resolveram festejar, mas antes
> a Caipora, o Coelho, a Emília, o Saci, a Cuca,
> o Sapo, o Visconde de Sabugosa, o Pica-Pau e o
> Mapinguari precisaram ir ao banheiro. (SIMBORA, 2022, p.31)

Apesar de não fazer parte da cultura da Leiturinha, um clube de assinatura, foi feito um evento de lançamento posteriormente, no próprio Instituto Simbora, onde os jovens autores realizaram falas sobre o processo, distribuíram autógrafos e fizeram uma grande festa.

Considerações finais

A partir da apresentação teórica de diferentes contos cumulativos e exercícios práticos, relacionados à escuta e observação dos jovens participantes, o coletivo soube sair do lugar de leitor (não abandoná-lo) para tornar-se escritor, sentindo-se seguros e confortáveis em participar, imaginar e criar histórias juntos.

Com base na observação do caso, é seguro afirmar por diferentes pontos de vista, que a sequência didática, o amplo diálogo e a confiança dos envolvidos foi proveitosa e bem aceita.

Além de criarem três histórias, sendo duas publicadas, num espaço curto de tempo, ainda mais para jovens sem experiência, a escolha do gênero conto cumulativo se mostrou acertada, já que suas características convidam rapidamente os participantes a serem autores também.

A inserção de um novo elemento linguístico, a rima no caso, também demonstrou ser um signo de profunda importância e plasticidade para situações de alfabetização, letramento e letramento literário.

Neste sentido, a oficina realizada é um exemplo atestado de como, por meio da literatura, é possível dialogar com temas transversais da BNCC, e mais do que isso, como a literatura pode contribuir na formação de cidadãos.

A multiplicidade, portanto, aparece como elemento das histórias, na recorrência de diferentes personagens, podendo sempre ampliar esse universo; e aparece também no fato de os próprios jovens conseguirem se inserir no universo educativo-literário, ultrapassarem os limites que se imaginavam e almejar novos projetos. A oficina de conto cumulativo chegou ao fim. O coletivo já topou realizar uma oficina poética.

O relato de experiência de oficina registrada almeja servir como ponto de partida para demais educadores, podendo ser aplicada para turmas de diferentes idades, englobando múltiplos temas e podendo sempre ser acolhedora e potente.

Referências

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/a-base. Acesso em: 23 abril 2023.

BRASIL. Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [1996]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 23 abril 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica. Brasília: MEC; SEB; DICEI, 2013. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13448-diretrizes-curiculares-nacionais-2013-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 23 abril 2023.

CABRAL, Lucas Munhoz; JORDAO, Rosana dos Santos. BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR: CIÊNCIAS E MULTICULTURALISMO. e-Curriculum, São Paulo , v. 18, n. 1, p. 111-136, jan. 2020 . Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-38762020000100111&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 abr. 2023. Epub 30-Set-2020. https://doi.org/10.23925/1809-3876.2020v18i1p111-136.

CANEN, Ana. Educação multicultural, identidade nacional e pluralidade cultural: tensões e implicações curriculares. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 111, p. 135-149, dez. 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. Contos tradicionais do Brasil. Prefácio de Luís da Câmara Cascudo. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

EAGLETON, Terry. Humor: o papel fundamental do riso na cultura. São Paulo: Editora Record, 2020.

Garghetti, F. C., Medeiros, J. G., Nuernberg, *Revista Electrónica de Investigación y Docencia (REID), 10*, Julio, 2013, 101-116. Disponível em: https://nedef.paginas.ufsc.br/files/2017/10/Breve-história-da-deficiência-intelectual.-1.pdf. Acesso em 29 maio 2023.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. Indagações sobre o currículo: currículo, conhecimento e cultura. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica, 2007. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/indag3.pdf. Acesso em: 22 abril 2023.

POSSAMAI, J. M. B.; DE GASPARI, S. Os temas transversais contemporâneos da BNCC através do olhar da Literatura. Revista Húmus, *[S. l.]*, v. 12, n. 36, 2022. DOI: 10.18764/2236-4358v12n36.2022.39. Disponível em: http://cajapio.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/19626. Acesso em: 23 abr. 2023.

SANTOS, Jose Luiz dos. O que é cultura. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SCHWARTZMAN, J. S.; LEDERMAN, V. R. G. Deficiência intelectual: causas e importância do diagnóstico e intervenção precoces. Inclusão Social, *[S. l.]*, v. 10, n. 2, 2017. Disponível em: https://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4028. Acesso em: 22 abr. 2023.

VASCONCELOS, M. L. M. C.; BRITO, R. H. P. Conceitos de educação em Paulo Freire: glossário. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes: São Paulo, SP, 2014.

A MESTIÇAGEM EM CAMADAS

Amálio Pinheiro[1]

Resumo

O texto "Vozes do Barroco" explora a formação cultural latino-americana destacando a importância das oralidades e sua interação com as linguagens escritas. Ele identifica três níveis de linguagem que compõem um "Barroco de partida", uma poética do simultâneo enraizada na natureza e cultura, refletida nas metáforas do xaxim, da trepadeira e do arquipélago. A primeira camada aborda a diversidade de repertórios vocais ameríndio-afro-arábigo-imigrantes que desafia a linearidade e a homogeneização linguística, propondo uma poética que valoriza a sonoridade e a corporeidade da língua. A segunda camada destaca a influência das línguas indígenas e africanas, que inserem elementos onomatopaicos e melismáticos nas palavras, criando uma relação íntima entre significante e significado, desafiando a tradição logocêntrica ocidental. A terceira camada explora a capacidade da linguagem de incorporar e refletir os sons da natureza e da cultura, criando um cenário onde signos e significados se misturam com o ambiente sonoro. O texto também explora as ideias de Paul Zumthor sobre a interferência da voz na escrita e sua relação com instituições como a igreja e a escola. Zumthor argumenta que a voz tem uma materialidade produtiva que desafia o signo escrito, propondo uma análise das interações entre voz, escrita e cultura na literatura, especialmente na poesia latino-americana, onde a oralidade e a escrita se entrelaçam para criar novas expressões culturais.

Palavras-chave: Barroco latino-americano. Oralidade. Interculturalidade. Poética do simultâneo. Vocalidade e escritura.

1 Amálio Pinheiro é poeta, tradutor e professor no Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP. Coordena o Grupo de Pesquisa "Barroco e Mestiçagem", onde se investigam as relações entre as áreas de literatura, comunicação e cultura na América Latina, ao mesmo tempo em que se experimentam modos de conhecimento não dualistas para o continente. Tem produzido ensaios e traduções comentadas de autores da Espanha, da América Latina e do Caribe. Desenvolve pesquisas sobre as relações entre a memória cultural, as artes e as ciências não clássicas, com ênfase nas conexões e ramificações entre voz, poema, corpo, séries culturais e paisagem urbana, que se desdobram aquém das dicotomias entre sociedade e natureza. Publicou, entre outros, "César Vallejo: o abalo corpográfico", "César Vallejo a dedo" (tradução) "Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça", "Nicolás Guillén: Motivos de son", e "Rafael Alberti: Sobre os anjos" (tradução), "América Latina: barroco, cidade, jornal", "Tempo Solto" (poemas).

Vozes do Barroco

A formação cultural do continente latino-americano não pode deixar de ressaltar, em todos os graus e variantes, a presença da voz e das oralidades, combinadas ou não às inúmeras séries e gêneros escritos. É necessário desdobrar, pelo menos, três níveis de linguagem em interação, constitutivas, desde antes e, também, após a chegada de Colombo, dos processos criativos e culturais do Brasil, América Latina e Caribe. É o entrelaçamento das três camadas, exigindo análises micro e macroestruturais, que fundamenta o que aqui chamaremos de um Barroco *de partida*, isto é, enxertado à natureza, plural e intercomplementar, não determinado pela oposição ao clássico ou ao prolongamento de esquemas composicionais renascentistas.

Os materiais botânicos nos ajudam e ensinam. Este Barroco *de partida*, que se configura ao modo de xaxim, trepadeira e arquipélago, fundamenta o que podemos chamar de uma *poética do simultâneo* inscrita na cultura. O xaxim dá a matéria adligante; a trepadeira fornece a sinuosidade helicoidal em espiral de filamentos e molas enroscantes; o arquipélago configura o conjunto de grandes e pequenas entidades, sejam ilhas ou plânctons, como pluralidades simultâneas exigindo múltiplas aptidões. Enumeremos tais camadas sucintamente.

A primeira camada se constitui do excesso de repertórios vocais ameríndio-afro-arábigo-imigrantes, entrecruzados desde os tempos da Colônia, em contínuo e ininterrupto crisol mestiço. Este nível, por si só, dada a sua variação e multiplicidade, perturbaria a noção de identidade e a inteireza de um *logos* abstrato e racional, conteudista e platonizante, visto que a própria deriva abundante de significados impõe a presença dos significantes como corporeidade da língua. Exemplo: menino, garoto, moleque, infante, guri, piá, bacuri, curumim etc. Isto se dá também dentro das mesmas variantes internas ao nheengatu (provenientes, como enxertos ornamentais da voz, das inúmeras combinatórias das famílias idiomáticas em estado de mescla permanente) que o dicionário, à saciedade, nos fornece: chauã, chauá, jauá, acamatanga, acamutanga, acumutanga, camatanga, camutanga, cumatanga. Trata-se de um almoxarifado de poesia em estado de dicionário. Uma bateria de vozes em bumerangue ou palíndromo na grafia que, quando pronunciadas, fazem emergir as placas tectônicas dos vozerios ocultos da paisagem sonora. Os exemplos poderiam vir também do quimbundo ou do banto: munganga, quizumba, macumba, quiabo, quitanda. Já aqui estão presentes, sob forma de distribuição larval, em contínuo processo de morfose metamórfica, os elementos de composição e os procedimentos de construção, já constantes da fala ordinária, que serão usados na música popular, no cinema, na poesia etc.: diagramas gráfico-sonoros e visuais, aliterações e rimas em palíndromo, paronomásias (para dizer pouco). Já aqui a unidimensionalidade dos idiomas flexionais é deslocada e parodiada pelo caráter aglutinante do tupi ou do quimbundo, de tal modo que a linearidade sequencial é desviada pela potência progressivo-regressiva, não digital, da performance rítmico-sonora. Nesse caso, as sonoridades da voz/ambiente/natureza têm valor poético-político, visto que dispersam os conteúdos lineares e rígidos que todo sistema de poder homogeneíza para dominar, através da repetição conformadora do mesmo, os descuidados falantes.

A segunda camada é formada pela abundância de palavras em que a junção onomatopaica e melismática é dominante com relação ao significado, tendo em vista a contribuição do nheengatu, do banto e do quimbundo, que invade não só o dicionário, mas toda a prosódia e sintaxe. O conteúdo abstrato dos vocábulos é abalroado pelo significante vocal e rítmico-musical: as onomatopeias se aproximam sonoramente das coisas da paisagem e os melismas marchetam as sílabas com dobras e sinuosidades ornamentais (jururu, murundu, tiririca etc.). Isto mostra, junto à presença do corpo na voz, a relação entre as entranhas da fala (boca, garganta, pulmão, todo o sistema nervoso e muscular do aparelho de fonação) e o ambiente onde sujeitos e paisagem cultural se situam. Esses fonogramas embebidos de natureza/cultura não permitem a elevação logocêntrica do significado, isolado abstrata e digitalmente do significante, nem a separação entre signos e "referentes" estabelecida conforme a tradição ocidental de Platão a Saussure. Não se trata, desnecessário dizê-lo, da

exclusão dos conteúdos: mas de libertá-los da doxa das oposições pela variação do múltiplo. Como o fez Guimarães Rosa no título luso-tupi "Sagarana", ou como nas expressões populares, recriadas em todas as épocas e lugares, tais como "sanduba" "traíra", "piaba" e tantas outras em que a vinculação oral/corporal entre voz e vogal dissemina e confere potência rítmica ao conteúdo, que passa a ser acossado pela força vocal. O processo pode ser levado às maiores consequências na poesia, como nos "fonemas negroides" de Nicolás Guillén em "Sóngoro Cosongo", onde os fonogramas captam, via o arredondamento sinuoso e sensual das vogais, os requebros físicos da dança e canto do "son" cubano e do bongô afroarábigoantilhano.

A terceira camada refere-se à potência acústica na natureza/cultura que se encadeia, se incrusta e se enxerta nas linguagens com todos os rumores da paisagem cultural. Esta capacidade nunca é apenas geral ou panorâmica, mas tem de ver com os modos específicos a partir dos quais os códigos universais são trabalhados, miudamente, na relação com a paisagem e com os objetos de um determinado ambiente, e estes na relação com suas séries e arredores da cultura. Visto que "as línguas têm uma sensibilidade em relação à experiência acústica do ambiente" (Cavarero, 2011: 177), isto se dá em muito maior grau naquelas em que o elemento onomatopaico e melismático, *que represa a natureza*, predomina sobre o flexional/digital. A mesma Adriana Cavarero, citando o poeta *criollo*-caribenho Edward Kamau Brathwaite, mostra como se interligam as camadas aqui mencionadas: "Esse fenômeno, observa Brathwaite, não diz respeito apenas à contaminação dinâmica de línguas diversas, mas também ao problema que as vincula aos diferentes universos sonoros do ambiente natural em que nascem e se desenvolvem" (Cavarero, 2011: 177). A exuberância do magnífico problema nesses casos é que os signos são, digamos, nessas circunstâncias culturais, de um lado forçados para baixo, de outro a natureza invade os signos com suas espirais em trepadeira, o *logos* se dessemantiza e as linguagens adquirem um vasto âmbito de práticas e ressonâncias rítmicas e prosódicas do escutar -- aquém dos, apesar dos e em conjunto com os signos.

Algo de Paul Zumthor: a voz na letra

Tal é a densidade e extensão com que Paul Zumthor elabora conexões — entre os campos de interferência da voz e da escritura; os campos de interferência da voz e certas séries institucionais como a igreja e a escola; os mesmos campos e séries mais amplas e difusas como o costume, o cotidiano, a vida cultural (agregando-se aí a mútua interferência, desde o mais pontual ao mais generalizável, entre todos esses campos) — que somos obrigados a fazer um recuo estratégico e escolher, com o risco de incorrer em imprecisões e esquecimentos, certas relações de maior pertinência para a nossa situação de produção.

Avulta em todo o *La Lettre et la Voix,* em contrações e expansões, conforme as relações de aproximação e recusa do "universo da voz" com o mundo escolar, eclesiástico e da imprensa, a complexidade e variabilidade microssemiótica e microcultural dos contatos entre voz e escritura, de uma parte, e voz, escritura e imagem visual, de outra. Por exemplo: "Daí a fragilidade do equilíbrio entre os valores que traz a voz e os que tendem a impor a escritura: situação que deriva das 'longas durações' históricas, e cujas últimas sequelas só serão liquidadas com a revolução industrial" (ZUMTHOR, 1987: 141).

O reconhecimento que Zumthor faz da materialidade produtiva da voz (com seus atributos intercorrentes que abalroam o signo: performance, nomadismo radical, intervocalidade, erotismo, "movência", dissipação da autoria) dentro da palavra poética, parece propor, entre outras, a investigação mais cuidadosa de três situações de linguagem reciprocamente encadeadas. Resumo-as a seguir.

Voz na poesia

Muitas obras poéticas escritas talvez devessem ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura, a par da importância significante concedida às

interações entre os níveis prosódico (acentos, entonações, tonalidades), oral (vocal, coloquial) sonoro, gráfico e visual. Isso vale especialmente para certas obras poéticas não deliberadamente oralizantes, mas compostas de refugos vocais/coloquiais crioulizados, mestiços e migrantes que, inseridas e remontadas dentro de metros e estrofes tradicionais ou vocabulário hermético próprio da escritura, dão nova inflexão, senão dispersam, aquelas dicotomias, habilmente criticadas por Zumthor (1987: 132), entre o "popular" e o "erudito", entre *litteratus* e *illitteratus ("Oral* não significa nunca *popular,* assim como *escrito* não significa *erudito").* Colhamos um pequeno exemplo em César Vallejo:

> Quién hace tanta bulla, y ni deja
>
> testar las islas que van quedando.

O recorte e a fricção, entre o primeiro verso, que contém uma interrogação cotidiana dentro de um espaço performático, e o segundo, que se dificulta num tecnicismo jurídico ("*testar"* = legar) configurando uma imagem com alto grau de ambiguidade, aceleram-se em vaivém pelo fato de o primeiro ser um decassílabo meticulosamente construído com cesura (que escancara, para quem sabe ouvir vendo, a presença da boca) na sexta sílaba. (Fica visível aí, diga-se de passagem, a importância do reconhecimento dos índices de vocalidade para qualquer operação tradutória, que deverá tentar refazer aquela fricção entre os versos (sempre carregada de conflitos e modulações culturais e históricas) dentro de uma nova conjunção de intertextualidade como *intervocalidade*. Talvez, por exemplo: "Quem faz tanto barulho, e nem deixa / legar as ilhas que vão restando" (PINHEIRO, 1988: 38-39), em que a *impressão* da voz e o escandir das sílabas não podem deixar de ter um itinerário tradutório, de um a outro idioma, que busque recolocar, revisitado, como última instância, o *tom* do texto de partida.

Voz na cultura

As marchas e contra-marchas da maior ou menor presença dos elementos vocais na escritura têm que ver com uma lenta e longa disputa, dentro dos territórios "de uma pequena quase-ilha no extremo da Eurásia"(ZUMTHOR, 1987: 23), em que a série dos componentes performáticos já citados que a voz congrega, pela ação de uma leitura cada vez mais apta a dividir as palavras em "entidades separadas", foi sendo paulatinamente afastada, reprimida, ou assimilada por mecanismos oficiais de diluição. Nada melhor do que citar aqui certas passagens do próprio Zumthor:

> O sermo vulgaris, os clercs sabem-no e repetem-no desde séculos, é raiz e fruto de uma cultura selvagem, inoficial, embora onipresente, feita de sedimentações obscuras acumuladas desde o neolítico, poderosa mistura 'camponesa' (quer dizer, 'pagã') de lembranças ibéricas, celtas, germânicas, de crenças, de práticas, uma arte com a qual a tradição latina, eclesiástica e escolar está obrigada a compor, na impossibilidade de poder extirpá-la com a acusação de paganismo ou heresia. Ora, a partir dos séculos XI, XII e XIII, conforme os lugares, esta cultura popular, até então recalcada nos bastidores do teatro da Ordem (política, social, moral), entra ruidosamente em cena e força os letrados a um prodigioso esforço de invenção para tentar racionalizá-la nem que seja um pouco e de se conferir assim algum poder sobre ela. Seu mais poderoso instrumento, nessa tarefa, é a escritura; e esta cedo ou tarde se libera do seu mais pesado constrangimento vocal: o verso (ZUMTHOR, 1987: 136).

(Nesse sentido, o próprio Mallarmé, conforme mostrou Barthes (1988: 244-246), ao comprometer o leitor com uma leitura em vaivém constelar e reverberante, pretende, mais do que realçar a "autonomia" do verso, liberar para o olho e o ouvido, através de golpes sintáticos, na palavra escrita, o que tinha sido e vinha sendo negado, pela imposição do conteúdo, à voz: presença física, escuta móbil, visualidade estrutural, erotismo sonoro.)

Não podemos, neste ponto, deixar de nos perguntar como atua esse conjunto de situações sígnicas instauradas pela voz nos espaços culturais, por exemplo, o latino-americano e antilhano, em que

não houve essa gradativa penetração dos valores que a subdivisão do ato de ler em signos discretos implica,

> comprometendo cada vez menos a realidade do corpo" (ZUMTHOR, 1987: 136),[7] mas sim, já indiciava o poeta e cronista cubano José Martí, a irrupção relacional de superabundâncias provenientes das colisões linguísticas e repertoriais entre o próximo e o distante, o conhecido e o desconhecido, o simétrico e o assimétrico. Não é à toa que disse Severo Sarduy, no seu *Barroco,* a respeito da profusão de vocalidades nômades convergentes: "Quando o falar cubano se agita, há várias línguas (várias civilizações) que se expõem, e o centro não está em parte alguma" (SARDUY, 1989: 11). Lezama Lima caminha em direção semelhante quando reconta a história do continente a partir de sobras e perdas produtivas, das vivência de um *ethos* oblíquo, de um "eros relacionável", que se atualiza na modulação diferencial de uma voz em filigrana de ourives, postada na confluência entre uma nova dimensão geográfica e as configurações simbólicas: "Sentado dentro de mi boca asisto al paisaje (LEZAMA, 1985: 183-184).

Proliferação vocal e paisagem multicolorida e helicoidal recriam um outro barroco.

As chamadas vanguardas parecem ter sido, num continente pluribarroco, um momento de tomada mais ou menos conjunta dessa aguda necessidade de dar mobilidade formal ao confronto das técnicas, vindas de outro processo evolutivo, com um material (em grande parte vocal) em estado ebuliente de fermentação, dentro de um cenário de ordem/desordem no qual as leis de separação abstrata do mundo em dígitos sucessivos são sempre reviradas do avesso ou desmembradas pela invasão de múltiplas forças de metacomunicação analógicas. Essas forças, por analógicas, não podem partir da vontade triste de poder, sempre opositiva e digital, mas sim da alegria lúdica da corporeidade vocal que canta e dança.

Parêntese para Nicolás Guillén

Os poemas do também cubano Nicolás Guillén às vezes quase parecem não aceitar, feitos para o canto soletrado muscularmente para dançar, o suporte do livro. No poema *Sóngoro Cosongo*, é importante ver como a inscrição dos ritmos da voz no que é fragilmente escrito (que exponencia, no limite das fronteiras dos gêneros, a marca, também, da escritura) acarreta uma tradução, no plano da forma, que lhe é simultânea: o triângulo amoroso, esboçado como recalque na primeira estrofe, se transforma em *festa* gráfico-corpóreo-vocal na segunda, e em chamamento gregário na terceira (ao mesmo tempo em que o palíndromo/palimpsesto *Sóngoro Cosongo* força os neurônios na direção de uma quase língua (hispano-afro-taína?) costurada pela grafia operativa das síncopes orais e pelos refrões em coral coletivo (GUILLÉN, 1991):

> Ay, negra,
>
> si tú supiera!
>
> Anoche te bi pasá
>
> y no quise que me biera.
>
> *A é tu le* hará como a mí,
>
> que cuando no tube plata
>
> te corrite de bachata,
>
> sin acoddate de mí.

Sóngoro cosongo,

songo be;

sóngoro cosongo

de mamey;

sóngoro, la negra

baila bien;

sóngoro de uno

sóngoro de tre.

Aé,

bengan a be;

aé,

bamo pa be;

bengan,

sóngoro cosongo,

sóngoro cosongo

de mamey*!*

Há muito o que fazer nesse setor. A concretização e a ação do olho/ boca/ouvido em novas regiões de espaço/tempo exigem que, a partir de diferentes e mutáveis situações lingüístico-culturais, ensaiemos o cérebro para outras noções, de generalidade, por sua vez, provisória.

E vale a pena não perder de vista a demarcação do próprio Zumthor:

> Permanece o fato de que a civilização do Ocidente medieval foi a das populações de uma pequena quase-ilha do extremo da Eurásia que, durante um milênio, e de todas as maneiras, em todos os domínios, e em todos os níveis, consagraram o essencial das suas energias a interiorizar suas contradições (ZUMTHOR, 1987: 23).

Não é por acaso que a palavra "recalcar", "reprimir" (*refouler*), aparece tanto, sob várias formas, na obra do autor de "Introdução à poesia oral".

Voz e conhecimento

Zumthor mostra-nos como aos modos de se usar os órgãos dos sentidos correspondem sutilezas do conhecimento:

> Da imagem ao escrito e inversamente, a referência não é unívoca. Um ***só é o*** par do outro por exceção. Opõem-se menos em virtude da sua significância respectiva do que do tipo de correlação que une seus elementos: associação por contiguidade de percepções sensoriais, de um lado; e, de outro, codificação implicando uma hierarquização, de caráter, ao menos tendencialmente, abstrato (ZUMTHOR, 1987: 140).

Quando a voz invade a letra abala-se o tipo lógico fundado em oposições abstratas, que necessita, para *imprimir* suas generalizações (sim ou não, ser ou não-ser, dentro ou fora, centro ou periferia,

clássico ou popular etc.), ele também, dicotomizar-se frente às movediças relações contextuais, sempre *diferentes* com relação ao esquema previamente proposto. Por isso é tão valioso que Zumthor vá reiteradamente mapeando como o processo elocutório dos mais diversos tipos de jogral, por exemplo, é indissociável da cena em que se atualiza a performance, que inclui essa vagabundagem ativa, essa errância erótica (que estão para o signo vocal assim como o som para a grafia) mais ou menos na fronteira do oficial e do inoficial, da página e da vida (Ramón Ramírez, o Mourisco, inventava e recriava suas falas fingindo ler folhas em branco...).

Resta-nos repensar como essa virada epistemológica (essa palpabilidade vocal/táctil dos saberes) se coloca para as sociedades (como a nossa: formada de agregados de contigüidades descentradas no tempo e no espaço, debaixo de uma película de ordenação consensual) cujos suportes míticos se retalharam, se mesclaram, pluralizaram ou sexualizaram, deixando na *voz* (e na letra, na imagem e no gesto que dela se impregnem), a desconfiança festiva e risonha, agudamente criteriosa, de que não há retorno ao lar de uma unicidade possível, de que tudo é montagem tradutória, transversal e provisória. O modo ibero-americano e caribenho de ser universal...

Referências

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais** – filosofia da expressão verbal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BARTHES, Roland. A face barroca. In: **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

GUILLÉN, Nicolás. **Motivos de son** (Organização, introdução e tradução de Amálio Pinheiro) São Paulo: Pau Brasil, 1991.

PINHEIRO, Amálio. **César Vallejo a dedo**. São Paulo: Pau-Brasil, 1988.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix.** Paris: Seuil, 1987.

FEIRA LIVRE NA RUA CAIUBI COM AIMBERÊ – OLHA AÍ, PEGA AÊ!: Upcycling - Consumo e Produção Responsáveis

Gislaine Nascimento da Silva Perez[1]
José Amálio de Branco Pinheiro[2]
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP
Gt. 4 - A voz e as oralidades no escrito

Resumo: O presente trabalho constitui parte do projeto de pesquisa de doutorado da autora. O objeto de estudo do projeto é o *Upcycling* – Processo de Reutilização Criativa e a feira livre da rua Caiubi com Aimberê, no ano de 2022, se revelou um grande campo de aplicação da pesquisa bibliográfica, empírica, participante e experimental. Trata-se de um trabalho pluridisciplinar que tem em seu escopo teórico metodológico os conceitos de semiosfera, imprevisibilidade e explosão de LOTMAN; barroco, oralidade e mestiçagem de PINHEIRO. Tem como objetivo o consumo e produção responsáveis (ODS 12).

Palavras-Chaves: Consumo e Produção Responsável. Feira Livre. ODS 12. Processo de Reutilização Criativa. *Upcycling.*

1 Integrante do grupo de pesquisa Barroco, Oralidade e Mestiçagem (DGP/CNPq). Doutoranda e Mestra em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Graduada em Design de Interiores no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, SP. Atua como Microempreendedora Individual – Artista Visual desde 2009, ressignificando materiais e produtos pós-consumo por meio do Upcycling, objeto de estudo do doutorado, e de práticas barrocas modais, ou seja, por meio do modo latino-americano e caribenho de produzir arte e cultura a partir dos códigos universais, ressaltando em seu trabalho o ODS 12: consumo e produção responsáveis. E-mail: giginsperez@gmail.com

2 Amálio Pinheiro é poeta, tradutor e professor no Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC SP. Coordena o Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidade e Mestiçagem" (DGP CNPq/Lattes), onde se investigam as relações entre as áreas de literatura, comunicação e cultura na América Latina, ao mesmo tempo em que se experimentam modos de conhecimento não dualistas para o continente. Tem produzido ensaios e traduções comentadas de autores da Espanha, da América Latina e do Caribe. Desenvolve pesquisas sobre relações entre memória cultural, as artes e as ciências não clássicas, com ênfase nas conexões e ramificações entre voz, poema, corpo, séries culturais e paisagem urbana, que se desdobram aquém das dicotomias entre sociedade e natureza. Publicou, entre outros, "César Vallejo: o abalo corpográfico", "César Vallejo a dedo" (tradução), "Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça", "Nicolás Guillén: Motivos de son", Rafael Alberti: Sobre os anjos" (tradução), "América Latina: barroco, cidade, jornal", "Tempo Solto" (poemas). E-mail: amaliopucsp@gmail.com

FREE FAIR ON STREET CAIUBI WITH AIMBERÊ – LOOK AT IT, GET IT!
Upcycling - Responsible Consumption and Production

Abstract: This work is part of the author's doctoral research project. The object of study of the project is Upcycling – Creative Reuse Process and the free fair on Rua Caiubi with Aimberê, in the year 2022, proved to be a great field of application for bibliographic, empirical, participatory and experimental research. It is a multidisciplinary work that has in its methodological theoretical scope the concepts of semiosphere, unpredictability and explosion of LOTMAN; baroque, orality and miscegenation of PINHEIRO. It aims at responsible consumption and production (SDG 12).

Keywords: Responsible Consumption and Production. Free Fair. SDG 12. Creative Reuse Process. Upcycling.

Introdução

O presente artigo constitui parte do projeto de pesquisa de doutorado da autora, em andamento, no curso de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo SP, que tem como **objeto de estudo o processo criativo denominado *Upcycling***. O termo *Upcycling* foi utilizado como título de um livro de edição alemã, publicado pela primeira vez em inglês, por *Gunther Pauli* em 1998. O processo foi incorporado por *William McDonough* e *Michael Braungart* no livro *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (2002) no qual eles afirmam que o objetivo do *Upcycling* é evitar o desperdício de materiais, reduzir o uso de energia, água e diminuir o efeito estufa. É um processo pluridisciplinar utilizado por profissionais das áreas de arquitetura, arte, artesanato, culinária, design de interiores e moda. O ***Upcycling* - Consumo e Produção Responsáveis** foi iniciado a partir de doces recordações, de memórias afetivas e de experiências vividas pela autora que, passou a frequentar, às quintas-feiras, a feira livre na rua Caiubi com Aimberê, com o propósito de comprar frutas, legumes e verduras com seus talos, folhas e ramos, não apenas para alimentar a sua família, mas para transformá-los em protagonistas das suas artes visuais: fotografias de natureza morta e autorretrato; tingimento natural de tecidos, lãs e linhas; objetos decorativos e aromatizantes. O trabalho começou a ser realizado por meio de pesquisa empírica que, contribuiu com a mudança de hábitos e costumes, que se fazem tão necessários em nosso cotidiano, como o aproveitamento total dos alimentos não só na culinária, como também na arte, moda e decoração. A autora não se lembra quando, nem quem lhe presenteou com o livro "Alimente-se Bem", 12ª edição do SESI SP, mas recorda-se que, sua mamãe, às quintas-feiras trazia da feira livre, os mais variados tipos de frutas e legumes, de cores, formas e texturas que a encantavam...e que aromas! Era dia em que a casa ficava mais colorida e cheirosa, as refeições mais gostosas, dia de doce de banana e de assistir Terra dos Gigantes na Sessão da Tarde; aos sábados sua mãe fazia licor de maracujá e colocava naquela linda garrafa de vidro texturizado...a garrafa de perfume da Avon sendo reutilizada, reaproveitada, decorando a estante da sala de estar nos anos 70, sem o propósito de ser sustentável ou ecologicamente correto. Era, também, no sábado que sua mãe fazia gelatina de abacaxi com creme de leite e com suas cascas um delicioso chá; merengue de laranja...hmmm...o preferido do papai! Gelatina de abacaxi e merengue de laranja para serem servidos no almoço de domingo, quando recebíamos a visita da tia Betona e da prima Betinha. A prima, que ao avistar a tia Verinha, mãe da autora, sentar-se no sofá da sala, com o pano de prato no colo e a bacia cheia de laranjas para descascar, punha-se a falar incessantemente e repetidamente a mesma frase: "furinho tia...furinho tia...furinho..." até receber, antes mesmo que seus quatro primos, a sua laranja descascada e com um pequeno furo para ela chupar. A autora também se recorda que, sua mãe descascava a laranja de forma circular, sem que a casca quebrasse, então, a autora pegava a casca e começava a rodar, girar como uma baliza de fanfarra, girando a fita no desfile da escola: ela girava a casca da laranja falando o alfabeto, até que a casca quebrasse, a letra em que

a casca quebrasse seria a letra do nome do seu amado...sempre quebrava na letra “A”, no começo da brincadeira ou depois de já ter falado todo o alfabeto...”A” de “Agustin”, nome do marido da autora, com quem é casada há 36 anos...brincadeiras de criança...superstições, crendices...quem liga? Coisas que fazem parte da história, está na memória, fazem parte do dia a dia e nem percebemos, só notamos quando nos dispomos a observar e analisar as coisas que fazemos de modo tão remoto e despretensioso: até hoje, a autora descasca laranja da mesma forma, como sua mãe descascava, só que hoje ela faz flores com as cascas, para embelezar e perfumar a casa.

Em 2022, a autora iniciou o projeto “Feira Livre”, em parceria com o Grupo de Pesquisa “Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidade e Mestiçagem” (DGP CNPq/Lattes). Apaixonada, entusiasta e eterna estudante das artes visuais: design de interiores e moda, arquitetura, paisagismo, fotografia, pintura, escultura, modelagem, filmes, teatro, arte mista, arte de rua, frequentadora assídua de museus e galerias de arte - a autora, artista e semioticista traz na bagagem referências de tudo que estudou, conheceu, viu e aprendeu com as pessoas e lugares que frequentou: familiares, amigos e professores; no bairro onde nasceu, na escola, nas Universidades de Belas Artes e Comunicação e Semiótica; nos cursos e oficinas; nos livros e revistas que leu; nas redes sociais que pesquisou; nos filmes que assistiu; nos passeios e viagens que fez e faz... obvio! Concordo! Porém, mesmo sendo obvio, as experiencias devem ser citadas e compartilhadas de forma oral, escrita, por meio de imagens, fotografias, vídeos...de forma acadêmica ou performática a pluralidade e mestiçagem se revela a flor da pele, explodindo como um vulcão em erupção, transbordando conhecimento sem identidade nem rótulos, uma obra ou outra faz referência a uma época, movimento ou um artista, deixando de lado as cobranças: “Você não tem foco.” “Você precisa de uma identidade.” “Por que você não faz como Fulano ou Ciclano.” Hahahahahahahah...só rindo mesmo ou xingando. As pessoas não entendem como funciona o processo criativo de um artista, e que, cada artista tem o processo, procedimento e suporte que mais se adequa a situação e momento que ele está vivendo, não o planeta, o meio ambiente a política, mas o artista enquanto ser humano. Somos cientes do quanto incrível, inteligente e importante são os trabalhos de artistas que contribuem para a cultura e a história de um povo, que relatam momentos políticos e sociais, que contestam e se expressam por meio de sua arte.

FEIRA LIVRE

Arte por toda parte

Quinta-feira é dia de feira - Frutas e legumes são protagonistas nesse cenário.



Chá de laranja e doce com cascas – 2015



Bolo feito com a laranja e as cascas - 2015

Fotos feitas pela artista, fazem parte do seu acervo digital e farão parte do seu livro “Coisas de Gigi”.

• Chá e Docinho: a autora fez chá com a laranja e o doce com as cascas e cravo; ao fundo é possível avistar uma bandeja, ela foi feita a partir do reaproveitamento de uma bandeja (usada) de papelão e decoupage com sacos de papel (sacos que vieram com pão da padaria)

• Bolo: a autora fez o bolo de laranja com casca, também utilizou as cascas para decorar o bolo.





Fotos de Natureza Morta feitas pela autora/artista/semioticista em 2014, faz parte do seu acervo digital.

As obras fazem parte da série "Dia De Feira", não possuem título, nem numeração (até o momento). Foram feitas as quintas-feiras de 2014, na parte da tarde, após a autora ir a feira-livre e selecionar criteriosamente, frutas, verduras e legumes, lavar e higienizar, para depois compor os cenários juntamente com peças produzidos por ela: flores feitas com cascas de laranja, tecido tingido com café, garrafas e potes de vidro (de molho, de leite de coco e de vinho) customizados com barbante ecológico e com massa acrílica. As fotos foram feitas com câmera digital, ela chegou a imprimir duas em Canvas, em gráfica especializada: as fotos digitais impressas em Canvas, possui efeito de pintura fine art... maravilhoso!

No link abaixo, você verá as obras da série "Dia De Feira": ir à feira-livre das ruas Caiubi com Aimberê tem como propósito selecionar frutas, verduras e legumes para serem utilizados na culinária e como protagonistas nas artes visuais.

https://www.youtube.com/watch?v=IyTznwbrx-c&t=2s&ab_channel=GigiS.Perez

Em 2022, a feira livre das ruas Caiubi com Aimberê se revelou um grande campo de aplicação de **pesquisa bibliográfica, empírica, participante e experimental** acerca dos resíduos gerados por meio do descarte de cascas, caroços, folhas e talos. Local onde textos e linguagens se interagem com as séries culturais em processo: culinária, decoração e moda; arte, Caligrama, fotografia; frutas, legumes e especiarias. Trata-se de um **trabalho pluridisciplinar que tem em seu escopo teórico metodológico os conceitos de semiosfera, imprevisibilidade e explosão de LOTMAN; barroco, oralidade e mestiçagem de PINHEIRO**. A escolha da feira livre e do processo criativo *Upcycling* tem como **objetivo o consumo e produção responsáveis (ODS 12)**, **o que justifica a utilização de cascas, caroços, folhas e talos de frutas, legumes e verduras, que seriam descartados, na criação de formas artísticas de reverberações das oralidades nos processos comunicativos e socioculturais**, que resultam em obras com singularidade: objetos decorativos e utilitários, peças do vestuário e obras de arte, comidas e bebidas saborosas e nutritivas. **Quando ir à feira deixou de ser um evento previsível, e passou a dar origem a algo novo imprevisível? Quando a autora passou a pedir para levar o que outros queriam jogar.** Segundo Lotman (2021) um evento previsível não pode dar origem a algo novo, pois a novidade é resultado de situações imprevisíveis e ambas são definidas por meio de nossas observações. Logo, ir à feira na rua Caiubi com Aimberê e pedir para levar o que outros queriam jogar é algo novo e imprevisível. Foi na feira que a autora pode constatar, entre os

feirantes e seus frequentadores, bem como em casa, entre seus familiares, os mais variados sentimentos como: repulsa, incredulidade, curiosidade, desconfiança, indignação, pré-julgamentos e preconceitos, por falta de conhecimento, sobre as propriedades, benefícios e utilidades das cascas, caroços, folhas e talos dos alimentos que, são descartados pelos consumidores e feirantes. Conhecimentos obtidos por meio de visitas realizadas na ONG Banco de Alimentos; participação de oficina no ateliê da estilista e designer de moda Flavia Aranha, que trabalha com o *slow fashion* (moda lenta), matérias-primas naturais com cores de plantas e ervas brasileiras; curso de tingimento natural online e lives com Vanessa Tomazeli, fundadora da Pano da Terra, que tem como propósito unir conceitos de agroecologia e design têxtil, a fim de promover e auxiliar marcas de moda e decoração a se tornarem mais sustentáveis; a participação, como ouvinte, em congressos e lives realizados pelo Sustexmoda Each USP, formado por pesquisadores da Universidade de São Paulo, coordenados pela Profa. Dra. Francisca Dantas Mendes, que vêm desenvolvendo estudos, publicações, projetos socioambientais, eventos acadêmicos e outros similares com o objetivo de disseminar informações e buscar soluções efetivas, para os impactos causados pela cadeia têxtil e indústria da moda, na economia, sociedade e no meio ambiente.

Trabalhos que reforçam a importância dessa pesquisa acadêmica, baseada em práticas alimentares socioambientais, artísticas e culturais, fundamentadas em pesquisas bibliográficas, empíricas, participantes e experimental onde e quando colocar a mão na massa, faz parte do processo criativo e cultural dessa artista semioticista, que tem como objetivo o consumo e produção responsáveis (ODS 12), ou seja, por meio da utilização de materiais que seriam descartados, a autora cria formas artísticas de reverberações das oralidades nos processos comunicativos e socioculturais, por meio do *Upcycling* e da utilização de materiais que seriam descartados. “É importante destacar o princípio de acordo com o qual cultura é informação”, alegava Lótman (1979, p.32). Assim, a preocupação com a estruturalidade mostra-se não apenas como uma herança, mas como um ponto de partida para se pensar questões relacionais da cultura. A hierarquia dos códigos leva à tipologia das culturas (LOTMAN, 1979, p.33). Essa explicação remonta à capacidade de a Semiótica incorrer como ciência apropriada ao tratamento de diferentes objetos culturais. Na obra publicada em 2013, Lótman sustenta que à Semiótica compete ser elo de interligação entre aquilo que pareciam ser campos independentes do conhecimento, baseando-se em um modo de pensar definido como uma ciência da informação e da natureza, traçando assim uma relação entre a vida dos signos e da comunicação em sua interação. Já a semiosfera formulada por Lótman em 1984 para designar o habitat e a vida dos signos no universo da cultura, ou seja, semiosfera é o espaço da cultural habitado pelos signos, fora dele, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis (MACHADO, 2005). Logo, podemos observar que, a feira livre nas ruas Caiubi com Aimberê é um espaço de encontros culturais dialógicos, geradores da renovação dos sistemas de signos. Um local que habita os mais variados signos da cultura, presentes no vestuário, no comportamento e vocabulário dos frequentadores (fregueses), bem como dos feirantes, em suas barracas coloridas, que irão nos induzir a comprar os seus produtos (frutas, verduras, legumes, especiarias das mais variadas regiões do país), com cartazes em formas de pregões, utilizando jargões e bordões como: “Moça bonita não paga, mas também não leva.” Um local onde é compartilhado conhecimentos, experiencias e receitas passadas de geração em geração. Os encontros culturais desenham movimentos que estão na base formadora da nossa cultura, são definidos por (LOTMAN: 2021, 97) como momento de explosão, onde novas possibilidades tomam forma e criam outra realidade, um momento de deslocamento e de reinterpretação da memória. É preciso considerar que as explosões podem abranger diferentes partes do espaço cultural, algumas permanecerão como eventos locais, deixando seus rastros em processos particulares, enquanto outras irão se impor a toda uma época. São momentos de grande imprevisibilidade que levam ao florescimento de novas configurações no cenário das representações culturais. Na abordagem semiótica, trata-se da constituição de sistemas de signos, marcados pela diversidade, inter-relacionados num mesmo espaço cultural (a feira livre) mantendo entre si diferentes

diálogos geradores de novos signos, tanto para encontros de culturas e de linguagens, como para encontros entre diferentes sistemas da arte e da comunicação (MACHADO: 2005, 17).

Feira Livre Na Rua Caiubi Com Aimberê – Olha Aí, Pega Aê!

***Upcycling* - Consumo e Produção Responsáveis**

Este trabalho foi realizado para o PIPRINT - Programa De Incentivo À Internacionalização, 2º Semestre De 2021 – Edital 11915/2022 - Projeto: Vozes do Barroco - Reverberações das oralidades nos processos comunicativos/socioculturais em Angola, Brasil e Portugal. Tendo como proponente o professor e orientador da autora, Dr. José Amálio de Branco Pinheiro. O projeto pretende consolidar relações entre três centros de estudos: o Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, através do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem"; o CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, sediado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto; e o ISCED – Instituto Superior de Ciências da Educação, sediado em Luanda. Aberta e atenta às possibilidades relacionais que, dialoguem com o meu objeto de estudo, *upcycling*, também conhecido como processo de reutilização criativa, de dentro de tantas séries culturais mapeadas pela tríade migrante/mestiço/externo, venho ressaltar neste trabalho, por meio da foto-arte (Caligrama, autorretrato e natureza morta), a dupla fruta e luz: as frutas encontradas em nossas feiras livres citadas no livro "Frutas do Brasil" (Rosário,1702); o barroco enquanto lúdico, paradoxal, transformando o usual em estranho (HATHERLY, 1995), para ela toda a cultura é diálogo e não há diálogo sem confrontação; e as práticas barrocas modais latino-americana e caribenha de produzir arte e cultura a partir dos códigos universais. (PINHEIRO, 2022).

Ananás e o Rei

"As terras, segundo as influências várias do céu, assim como produzem homens de várias cores e línguas, produzem com a mesma diversidade infinitas castas de frutas." (ROSÁRIO, 1702).



Ananás e o Rei
Ananás com sua coroa;
a casca brocada em pinha;
nos espinhos sua guarda;
áspero, cheiroso e gostoso;
deleite à boca que come,
a boca na paisagem
a boca da voz.

Ananás – 09/2022 Gigi Perez

"A série Frutal (que é um exemplar de toda a extensa série vegetal) inclui a boca da voz, a boca que come e a boca na paisagem." (PINHEIRO 2013:144)



Ananás e o Rei - Autorretrato Gigi Perez 2022.

“Previsibilidade e imprevisibilidade são definidas pelo nível de nossas observações. Aquilo que parece ser fundamentalmente impossível em uma dada situação está claramente excluído da esfera da previsibilidade” LOTMAN (2021, 93).



Natureza Morta – Gigi Perez: obra de 2014 reestilizada em 2022.

“O momento de explosão não é apenas o ponto em que novas possibilidades tomam forma, mas também o momento de criação de outra realidade, de deslocamento e de reinterpretação da memória” LOTMAN (2021: 97).

Conclusão

A feira livre nas ruas Caiubi com Aimberê é um espaço de encontros culturais dialógicos, geradores da renovação dos sistemas de signos. Um local que habita os mais variados signos da cultura, presentes no vestuário, no comportamento e vocabulário dos frequentadores (fregueses), bem como dos feirantes, em suas barracas coloridas, que irão nos induzir a comprar os seus produtos (frutas, verduras, legumes, especiarias das mais variadas regiões do país), com cartazes em formas de pregões, utilizando jargões e bordões como: "Moça bonita não paga, mas também não leva." Um local onde é compartilhado conhecimentos, experiencias e receitas passadas de geração em geração. Os encontros culturais desenham movimentos que estão na base formadora da nossa cultura, são definidos por (LOTMAN: 2021, 97) como momento de explosão, onde novas possibilidades tomam forma e criam outra realidade, um momento de deslocamento e de reinterpretação da memória.

Referências

BERLIM, Lilyan. **Moda e sustentabilidade, uma reflexão necessária** – 2012 – Disponível em https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=BERLIM%2C+Lilyan.+-Moda+e+sustentabilidade%2C+uma+reflex%C3%A3o+necess%C3%A1ria+-+2012+&btnG=&lr=-lang_pt Acesso em 04/08/2020

BORGES, Adélia e PARIS, Mary Lou. **Design + Artesanato o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

CHOI, T.M., Cheng, T.C.E. (Eds.), **Sustainable Fashion Supply Chain Management**: From Sourcing to Retailing. New York: Springer, 2015

COLAPIETRO, Vincent**. Os locais da criatividade**: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. Em: PINHEIRO, A.; SALLES, C.(org.) Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

DUCHAMP, Marcel**. O Ato Criador**. Convenção da Federação Americana de Artes em Houston, Texas, 1957.

FERREIRA, Jerusa P. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

FERREIRA, Thaysa Lopes. **Criação de moda sustentável: desenvolvimento de uma coleção de roupas utilizando o conceito upcycling e a técnica de crochê**. / Thaysa Lopes Ferreira. – 2017 – Disponível em https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/31713/1/FERREIRA%2c%20Thaysa%20Lopes.pdf Acessado em 17/10/2021

FLETCHER, Kate. **Moda Lenta**: O Ecologista, 2007 – Disponível em http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/11460 Acesso em 04/08/2020

FULLER, Richard Buckminster. **Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra. Brasil**: Editora Optima, Edição 04-1998.

GUILLAUD, Jaqueline Y Maurice. **Matisse** – El Impressionismo Y Los Inicios De La Pintura Moderna. Planeta De Agostini, S.A. Barcelona. 1999

HEDENGREN, Sania. **Modern Upcycling**. Estados Unidos da América: Editora Perseus Books, 2014.

IRMÃOS, Campana. **Blog LAART** https://laart.art.br/blog/irmaos-campana/ Acesso em 29/11/2021

KRUCKEN, L. **Design e Território**: Valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LADISLAU, Amanda de Lurdes e TRINDADE, Fernanda Cota. **Biofilia e Sustentabilidade**: Relação Arquitetura – homem – natureza. AEU Período: 9ª Área de Pesquisa: Arquitetura Comercial/

Serviços. Disponível em https://www.pensaracademico.unifacig.edu.br/index.php/repositoriotcc/article/view/1670/1290 Acesso em 13/06/2023

LEOTE, Rosangela da Silva**: Arte Ciência Arte**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LIMA, Bruna Lemmertz **- Reaproveitamento de Camisas Masculinas nas Marca COMAS**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Centro Universitário Metodista IPA, 2015 – Disponível em http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/sbds15/2st603b.pdf Acesso em 04/08/2020

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Seleccion y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LUCIETTI, T. J. a TRIERWEILLER, A. C. a, RAMOS, M.S. a SORATTO, R. B.a, MACIEL, C.E. a VEFAGO, Y. a - **O Upcycling Como Alternativa Para Moda Sustentável**. Santa Catarina: 2016 Disponível em http://www.advancesincleanerproduction.net/7th/files/sessoes/6A/3/lucietti_tj_et_al_academic.pdf Acesso em 04/08/2020

MACEDO, Larissa Cristina Sampaio. **Poéticas do efêmer**o: novas temporalidades em rede a partir do Instagram Stories.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**: aproximações e distinções. Revista Galáxia, 2002

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular** – introdução a fotografia, MEC, Secretária da Cultura, Funart. 1984.

MCDONOUGH, William and BRAUNGART, Michael. **The Upcycle, Beyond Sustainability** - Designing for Abundance. New York: Edição Kindle, 2013.

MELLO, Christine Pires Nelson**. Extremidades do Vídeo**. Editora Senac, São Paulo, 2008.

MENEZES, Ebenezer Takuno de. Verbete temas transversais. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira** - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2001. Disponível em <https://www.educabrasil.com.br/temas-transversais/>. Acesso em 18 out 2021.

MORIN, Edgar. **O Método 4**: as ideias: habitat, vida, costumes, organização / Edgar Morin; tradução Juremir Machado da Silva. 5 ed. - Porto Alegre: Ed. Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **O Método 1**: a natureza da natureza / Edgar Morin; tradução IIana Heineberg – Poro Alegre: Sulina, 2016.

NISHIMURA, Maicon Douglas. Livramento - **Vestuário de Moda Sustentável**: Elementos que agregam valor ao produto, 2018 – Disponível em https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/190895 Acesso em 04/08/2020

OLIVEIRA, Jô. **Explicando a Arte**: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais / Jô Oliveira e Lucília Garcez. Rio de Janeiro: Edioruo, 2001.

PARENTE, André (org.) **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PAULI, Gunter e Johannes F. Hartkemeyer. **Upcycling**. German: Hardcover, 1999.

PEREZ, Gislaine Nascimento da Silva**. A Linguagem do Eco Design no Brasil**. Dissertação do Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: 2004.

PINHEIRO, Amálio. **Sobre Los Angeles**: forma e cultura. São Paulo: Art. Editora, 1990.

PINHEIRO. Amálio. **Aquém da Identidade e da oposição**. São Paulo: UNIMEPE, 1995.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: Barroco, Cidade, Jornal. São Paulo - SP: Editora Intermeios, 2013.

PINHEIRO, A.; SALLES, C. (org.) **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

RICART, Joan. **Henri Matisse** – Coleção Grandes Mestres da Pintura. Coordenação e organização Folha de São Paulo; tradução Martin Ernesto Russo. Barueri, SP: Editora Sol, 2007.

SAKAMOTO, Cleusa Kazue e Silveira, Isabel Orestes. **Como fazer projetos de Iniciação Científica**. - São Paulo: Paulus, 2014.

SALLES, Cecilia A. **Redes da criação**. Construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SALLES, Cecilia A. **Gesto Inacabado**. Processo de criação artística. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecilia A. Crítica dos processos de criação: interações como campo de possibilidades". Em M. CONRADO (Org). Dilemas da arte contemporânea: autoria, uso de imagem, processos de criação e outras questões. Curitiba: Ed. do Autor, 2018.

SANTOS, Bruna Fischer dos; CAVALCANTI, Anna Luiza Moraes Sá - Um olhar do design a partir da abordagem do Upcycling. Disponível em https://www.proceedings.blucher.com.br/article--details/um-olhar-do-design-a-partir-da-abordagem-do-upcycling-22480 Acesso em 05/08/2020

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Cengage, 2000.

SANTOS, Cesar Augusto Baio. **Máquinas de imagem**: São Paulo: Annablume, 2015.

SEBRAE.COM.BR - **Upcycle**: Oportunidade para agregar valor - 2018 Disponível em http://sustentabilidade.sebrae.com.br/Sustentabilidade/Para%20sua%20empresa/Publica%C3%A7%C3%B5es/2018_5_Upcycle.pdf - Acesso em 05/08/2020

SHELLTIZ, C. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: EDUSP, 1975

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno/Carol Strickland; tradução Ângela Lobo de Andrade. – Rio de Janeiro: Ediouro 1999.

THOMPSON, Jason. **Playing With Books**: The Art of Upcycling, Deconstructing and Reimagining the Book. Estados Unidos da América. Editora Quarry Books, 2010.

VASCONCELLOS, M. J. E. **Pensamento sistêmico**. O novo paradigma da ciência. 3ª ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 2002.

CRUZAMENTOS E MESTIÇAGENS NA CONSTRUÇÃO DA LÍNGUA BRASILEIRA TUPINIZANTE

Orlando Garcia[1]
SEE/PUCSP
GT 4 - A voz e as oralidades no escrito

Resumo

Esta temática trata da língua tupi, suas variações, multiplicidades e conexões com o português europeu na construção da língua brasileira mestiça. O presente estudo parte da análise da relação que os índios mantinham com a língua estrangeira desde os primeiros contatos com os colonizadores, e tem o intuito de esclarecer o quanto a língua tupi e suas misturas contribuíram para a formação de nossa língua, o quanto contribuíram para o desenvolvimento e expansão dela pelo território nacional e o quanto foi importante para a criação e ampliação dos nomes dados à fauna e à flora, às pessoas, às cidades, aos lugares e aos objetos. A língua mantém relações com a natureza, isto é, faz conexões com a terra, com as plantas, com os animais e com os cerimoniais sagrados. Os autores citados tratam principalmente de temas ligados a história, mestiçagem, antropologia, cultura indígena e linguagens, e ajudam a confirmar algumas questões hipotéticas. A relevância deste trabalho está na sua contribuição aos estudos sobre mestiçagens nas línguas índias, considerando sua relação com a língua portuguesa europeia.

Palavras-chave: Cultura Indígena, Linguagem, Oralidades, Natureza, Mestiçagem.

Introdução

A partir do final do século XV, ainda no período pré-cabralino, as culturas indígenas brasileiras começaram suas mesclas culturais com estrangeiros: os judeus chegaram no final deste século, os negros africanos vieram por volta de 1560, os franceses iniciaram sua trajetória aqui em aproximadamente 1555, e os holandeses entre 1630 e 1654. Os imigrantes alemães, por sua vez, entraram no sul do Brasil em 1824 e os muçulmanos por volta do final do século XIX. Já os italianos aportaram em 1870, os japoneses em 1908, os chineses no início de 1810 e os russos-alemães a partir de 1870,

1 Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), membro do Grupo de Pesquisa CNPQ-PUC-SP: Barroco, oralidade e mestiçagem. Pesquisa e escreve sobre a cultura das sociedades tradicionais do Brasil (Povos originários). orladohist@gmail.com Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3213593890111619

entre outros. Ou seja, a cultura brasileira se tornou mestiça, em sua relação com estrangeiros europeus, asiáticos e pretos africanos, desde o final do século XV.

A política colonial estabelecida pela Metrópole portuguesa e pelo Império católico europeu ocorreu por meio de uma interligação entre os interesses comerciais e políticos europeus no Brasil e a necessidade de evangelização rápida dos nativos brasileiros. Este cenário se iniciou com os jesuítas aprendendo a língua tupinambá, antes de ensinarem a língua portuguesa aos índios. Isto retardou a tentativa dos portugueses de impor o etnocentrismo linguístico no Brasil, que só seria realizado no século XVIII.

O grau de aceitação pelos povos índios e não índios do Brasil, de seus encontros com a cultura estrangeira, bem como das mudanças que esses encontros promoveram e promovem ainda para as línguas nativas e para a língua brasileira, tem relação com a maneira como essas culturas se articularam e se movimentaram em direção umas das outras. Esses encontros, a princípio realizados por meio de relações verticais, ou de uma imposição política e cultural por parte de Portugal sobre nossos indígenas, foram impactantes para as culturas local e também estrangeiras, mas tendendo, contudo, ao longo do processo colonizatório, a movimentos de aproximações, encaixes, articulações, complementaridades e conexões, por meio de relações políticas e culturais horizontais entre ambas as culturas, impedindo, assim, inicialmente, que se impusesse o etnocentrismo português.

Embora uma política arbitrária para impor uma identidade cultural aos índios tenha sido pensada para todas as camadas da cultura na época colonial, as mesclas culturais se fizeram acontecer e transformaram o modo de viver e de falar dos povos originários, por meio das aproximações, dos encontros e das conexões que ocorreram entre os elementos da cultura. Assim, as conexões culturais, processuais e históricas permitiram amenizar o impacto dos choques culturais nos encontros entre as diferentes culturas – e, particularmente, entre as línguas.

O desdobramento do cruzamento da língua índia brasileira com a língua portuguesa europeia começou com a escrita da língua tupinambá. Esse empreendimento teve início no século XVI, precisamente a partir de 1549, quando chegou a Companhia de Jesus ao Brasil. A língua tupinambá, nomeada também na época de língua geral brasílica (Cruz, 2011), serviu de base para que índios de várias tribos, que falavam variados dialetos oriundos do tupi antigo e pertencentes à família tupi-guarani, falassem também um dialeto que todos compreendessem.

Para Stradelli (2014), que realizou expedições na Amazônia entre os séculos XIX e XX, a língua é *"Produto espontâneo de afinidades étnicas, de aptidões psíquicas e morais dos grupos que as falam, influenciadas pelo meio, os usos, os costumes, as condições de lugar como pelo grau de civilização alcançado"*. Os dialetos são, portanto, produtos da relação da cultura com a natureza que gerou, para além das misturas das línguas e de expressões oriundas de comportamentos humano, múltiplas variações culturais na cultura geral do Brasil, ostentando riquezas naturais, culturais e patrimoniais complexas. Sendo assim, as questões tratadas neste estudo dizem respeito à mestiçagem entre línguas tupis e a língua portuguesa europeia.

A relação entre essas línguas, no Brasil, ocorreu em meio a outras relações criativas que envolviam uma natureza vasta e variada e um ambiente múltiplo e expansivo, que ofereciam e oferecem produtos e subprodutos de toda ordem, cada qual com sua complexidade específica, como frutas, raízes, vegetações, objetos em geral, ruas, cidades etc. Em primeira e em última instância, esses aspectos expressam a variação e a multiplicidade provocada pelas conexões interculturais que ocorreram em toda a América Latina.

Para analisarmos essas questões que tratam especificamente das relações entre língua e natureza, apoiamo-nos em autores que deram variadas contribuições a respeito de vários assuntos, a exemplo de conteúdos ligados às relações políticas e culturais dos colonizadores com os indígenas da América por entre os séculos XV e XVI, dos estudos da mídia e da mestiçagem, da história e dos usos sociais das línguas na Amazônia, da expressão vocal e construção da língua, da análise da fonologia

e da gramática da língua geral amazônica, das implicações das línguas tupis com outras línguas, da tradução das línguas indígenas clássicas do Brasil, da análise da semântica das línguas naturais tupis e das reflexões sociolinguísticas sobre línguas indígenas ameaçadas.

1. Etnolinguismo português

Segundo Nancy dos Santos Casagrande (2005), a imposição de uma política linguística significa a introdução junto aos índios de uma nova identidade, na medida em que envolve uma relação entre língua e política:

> Ora, se o Estado é o responsável pela imposição da língua, temos, nessa situação, a imposição de uma nova identidade, que se concretiza quando a tal língua imposta acaba por consolidar-se no processo de nacionalização de um grupo. A partir daí, temos a formação de uma sociedade que entrelaça língua e política (Casagrande, 2005, p. 39).

A relação entre língua e política, onde um Estado impõe sua política linguística, sobre outros, estará impondo, certamente, um etnocentrismo linguístico, que no caso brasileiro se manifestou arbitrariamente a partir do século XVIII, com a predominância de um 'discurso português' sobre a maneira dos índios se expressarem na época, apresentando textualmente uma suposta superioridade da língua portuguesa sobre as indígenas. Para Casagrande (2005), *"a imposição de uma língua é uma questão de Estado, dotada de uma política de invasão, de absorção e de anulação de diferenças"*. Ou seja, a imposição de um etnolinguismo com o objetivo de eliminar uma determinada língua eliminaria também toda uma cultura milenar, que abrangeria não somente as línguas indígenas, mas, especialmente, o modo de vida indígena como um todo.

Estudos baseados na filologia românica e portuguesa dão um sentido etnocêntrico à língua usada no Brasil. Na gramática, o etnocentrismo aparecia através do estabelecimento de padrões de fala e escrita para os falantes da língua, fornecendo recursos e estruturas que só permitiam o seu uso formal, fora dos costumes indígenas. A gramática normativa procura padronizar a língua, indicando, por meio de suas regras, como se deve falar e escrever corretamente. Porém, esse tipo de estrutura, privilegiando a prescrição de regras, desconsidera os fatores sociais, culturais e históricos dos povos submetidos.

Quando pensamos na normatização de uma língua para que ela se torne "legítima", estamos certamente pensando na importância que se dá à norma culta da língua: *"A arte do bem falar e do bem escrever é sinal característico de elitização da língua, pois somente os "bem nascidos", os doutos ou as autoridades são capazes de expressar-se conforme ditam as regras"* (Casagrande, 2005). Dessa maneira, conforme a autora, a norma culta institui a língua como instrumento de dominação, onde a maioria da população é excluída desse domínio.

É importante salientar que o ensino da língua aos índios estava intrinsecamente ligado à conversão à fé cristã. Para Casagrande (2005), com medidas rígidas e arbitrárias, os clérigos educavam e reeducavam. É certo que o ensino da língua se dava com o objetivo maior de fazer crescer e estruturar a instituição católica no Brasil, sendo uma usada em função da outra. É fato ainda que os índios, no processo de frequência ao colégio e igreja, perdiam, com o tempo, parte de suas identidades culturais.

O etnocentrismo se apresentou na colônia como uma política do Estado português, e foi direcionado à cultura indígena em geral e à etnolinguística indígena em particular, buscando inferiorizá-las. O padre Antônio Vieira, no "Sermão do Espírito Santo", desqualificou essas línguas ao defini-las como línguas "bárbaras", "incompreensíveis", "desarticuladas", "embrulhadas", "hórridas", "irracionais", "escuras" e com sons confusos (Bessa Freire, 2003). Imbuídos desses preceitos etnocêntricos, a cultura portuguesa, que se impôs como hegemônica, tentou criar situações para impor sua dominância, provocando mudanças na vida cultural dos nativos brasileiros. Mas, no caso particular das

línguas indígenas brasileiras, houve mesclas de elementos do português com elementos das línguas nativas – sotaques, fonemas, gestos, empostação da voz, olhares, movimento corpóreo e outras situações produzidas localmente na colônia.

A língua portuguesa, apresentada no Brasil como língua superior e hegemônica, e difundida como tal pelo território, não teve inicialmente êxito até o século XVIII, diante da expressividade massiva do etnolinguismo indígena, cujo uso corrente abrangia todo o território. Ou seja, desde a colônia até a administração do Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII, predominaram as línguas dos povos indígenas.

A expansão ultramarina, negócio da mais alta importância para Portugal da época, foi um projeto arquitetado pelo Infante D. Henrique, filho de D. João I de Portugal, que tinha como meta abranger interesses políticos e econômicos por meio das grandes navegações. Esses interesses, segundo Casagrande (2005), também se estenderam para além de questões puramente materiais, envolvendo a religião católica: *"Esse espírito empreendedor abrigava, além de interesses políticos e comerciais que beneficiassem sua pátria, o desejo de salvar almas que antes eram perdidas [...]"*. Com esses objetivos, não havia certamente outra maneira de catequizar os indígenas senão por meio da imposição da língua portuguesa, embora isso não possa ser aceito como justificativa para a imposição do etnocentrismo e do etnolinguismo sobre a cultura e a língua nativa brasileira.

2. A língua tupinambá e a língua geral

O tupi, que se constitui como o maior tronco linguístico indígena do Brasil, divide-se em várias famílias, dentre as quais as famílias linguísticas tupi-guarani, arikém, awetí, juruna, mawé, mondé, puroborá, mundurukú, ramarama e tuparí. Dessas famílias, a tupi-guarani, que por sua vez é constituída por mais de trinta línguas, foi a que deu origem à tupinambá, e desta última se originou a língua geral amazônica (Cruz, 2009). De acordo com Aline da Cruz, tupinambá é a língua falada na costa litorânea brasileira, no século XVI e início do século XVII, tendo como fontes as gramáticas de Anchieta (1595) e Figueira (1621). A língua geral brasílica era falada na província do Maranhão e no Grão Pará, do século XVII (1616) até o fim do século XVIII. Em resumo, muitos povos falavam a mesma língua (tupinambá), diferenciando-se pelos dialetos, sendo tupinambá a língua conhecida como a língua geral brasílica e que unia os povos por meio da fala: "O termo língua geral significava nesse contexto língua de grande extensão territorial" (Cruz, 2009).

Os portugueses aprenderam tupinambá e a gramaticalizaram por meio de catecismos e dicionários. O alfabeto e a gramática latina foram introduzidos durante a convivência com os índios nas aldeias:

> Nos primeiros contatos no século XVI, os poucos colonos portugueses aprendiam o Tupinambá para fins de comércio na costa. Alguns passaram a viver nas comunidades indígenas ou próximas a elas, usando o Tupinambá como segunda língua. Esses primeiros colonos tinham filhos com mulheres indígenas. As crianças mestiças adquiriam a língua materna como primeira língua, mantendo o Tupinambá praticamente inalterado (Rodrigues, 1993, in: Cruz, 2009).

Embora a língua tupinambá tenha ficado inalterada durante o período de sua expansão que ocorreu de 1616 a 1686, a convivência com os índios e a utilização da língua nativa pelos colonos foram situações que introduziram mesclas e promoveram aos poucos a mestiçagem entre as culturas e, particularmente, entre as línguas. A língua geral brasílica foi fundamental para tornar o índio selvagem em "civilizado", pois, tendo o domínio da 'língua de todos', ficava mais fácil adequá-lo ao trabalho forçado nas lavouras. Esse papel de tornar manso o índio selvagem foi exercido pelas chamadas expedições de descimentos, que retiravam os índios de suas aldeias e os levavam para aldeamentos

instituídos pelos colonos missionários (Cruz, 2009, p. 8). A língua tupinambá foi de extrema importância para fazer com que os objetivos da Coroa e da Igreja Católica obtivessem êxito, pois em função dessa língua os índios exerciam funções várias como: "guia, interprete, extrator, agricultor, remador, construtor de casa e barcos e soldados" (Cruz, 2009 p. 8).

Contradição à parte, o uso da língua geral brasílica se tornou também um problema para a Coroa portuguesa expandir e se fixar no Brasil, uma vez que deveria comprovar sua estada no território invadido para evitar perdê-lo para a Espanha. Marquês de Pombal, em 1757, proibiu o uso a língua geral nas províncias e deu início à agricultura em lugar do extrativismo para iniciar a ocupação das terras (Cruz, 2009, p. 9). A substituição da língua geral brasílica pelo nheengatu ocorreu lentamente a partir do século XIX, quando a língua geral foi desaparecendo no Brasil independente.

O uso da língua tupinambá na colônia levava em conta a percepção que os índios possuíam do tekoaporã (Viver bem), e era usada de maneira que facilitasse a comunicação entre índios e estrangeiros, como também para o entendimento sobre os significados das coisas. No século XVI, ao encontrarem os Tupinambá, os portugueses desenvolveram vocabulários a partir dos significados das palavras nativas que nomeavam objetos, animais, plantas e pessoas, moldando a língua tupinambá aos estudos dos elementos da língua, a gramática de origem latina, de maneira que houvesse a combinação dos elementos desta língua indígena com a portuguesa.

Nos discursos em língua portuguesa, os falantes misturavam tupinambá e português, indicando que os parâmetros estruturais das palavras se encontravam dentro de certas especificações que justificavam seu uso na escrita, a exemplo de palavras como paranã (que virou Paraná), í-gûasu (que virou Foz de Iguaçu), ybyatã-atã (que virou Butantã), mãdi'og (que virou mandioca), mingaú (que hoje se pronuncia mingau), pirá (que se tornou peixe), pererék (que virou perereca) etc. Por sua vez, as acentuações e sinais usados nas palavras brasileiras, antes faladas apenas por indígenas, aproximam os jeitos de falar e de escrever a língua brasileira.

Muitas das palavras indígenas indicam de imediato a qualidade do lugar e da terra, e suas capacidades para colher ou produzir determinados produtos ou para a construção de moradias: uma área grande (gûasu) era usada geralmente para o roçado, ou área de muita água, como a de Foz de Iguaçu (Í-Gûasu), propiciava atender as necessidades de muitas aldeias ao mesmo tempo, e áreas que possuíam terras muito duras (ybyatã-atã), serviam para a construção de casas para as aldeias, ou seja, a ligação dos nomes com o lugar e com o ambiente no mundo indígena já era muito importante no século XVI.

A língua geral tupinambá teve contatos com outras línguas indígenas e com o português, processo de mestiçagem pelo qual passou a língua brasileira já em formação: *"[...], há consenso sobre a existência de mudanças estruturais em curso. Essas mudanças e o contexto em que ocorreram sugere que a língua geral brasílica estava sob influência de outras línguas indígenas e, embora de forma ainda limitada, do português"* (Cruz, 2009).

Já no século XIX, a correlação de forças entre as línguas tupinambá (língua geral) e portuguesa ficou dividida: a língua indígena era falada no alto Amazonas, e o português começava a ser falado na parte baixa da Amazônia. Esse processo deve ser destacado como sendo parte do processo de construção da língua brasileira.

3. A construção da língua brasileira

Investigações sobre a língua falada no Brasil desde o início do período colonial tratavam de qual nome deveria ser dado a ela. Por esse tempo, o conjunto lexical e a fonética demandavam certa autonomia da língua usada aqui. Léxicos e fonética foram elementos que caracterizaram o modo de falar e de nomear as coisas das regiões do Brasil, levando-se em conta o desenvolvimento da língua falada

e da escrita, modificando-as. Já desde a colônia, a língua trazida pelos europeus começou a sofrer alterações, sendo estas contínuas de lá para cá, passando a receber elementos relacionados ao ambiente. No entanto, foi somente a partir do século XIX que se deram variações locais na língua falada e na escrita, como resultado das misturas. Todas as línguas e dialetos oriundos dos troncos linguísticos tupi e macro-jê, assim como das línguas de matriz africana, serviram de base complementar para a construção da língua brasileira, contribuindo com elementos ligados ao modo de falar, aos sons, aos nomes e aos significados das coisas.

A distinção entre o português europeu (PE) e a língua falada na colônia (PB) era nítida para os gramáticos durante o século XIX. Para Olga Coelho e Wellington Santos da Silva, por exemplo: *"As gramáticas mais relevantes do período registram um aparente consenso: o PE, sob novas influências naturais e sociais, alterava-se, um pouco, no Brasil. As alterações atingiram a fonética, o léxico e a gramática"* (Coelho e Silva, 2018).

Os autores nos indicam, por meio de Macedo Soares, que havia *"um processo de separação entre o PB e o PE em curso, tendo o léxico como o principal motor"*. Para Hildo do Couto (1986), segundo Coelho e Silva (2018), *"a gramática não consistia, de fato, numa sistematização do modo como o brasileiro utilizava a língua portuguesa"*. Isto é, havia diferenças entre o que ele chamou de PB em relação ao PE, pendendo essas diferenças para a morfologia. Embora a nomeação da língua falada no Brasil no século XX tenha deixado de ser o foco das atenções dos acadêmicos, sua importância não diminuiu diante do distanciamento progressivo entre o PE e a língua falada no Brasil, diferenças estas baseadas principalmente no conjunto lexical e na fonética, mas também na morfologia, isto é, na configuração que a língua vinha assumindo desde que o PE chegou na colônia brasileira.

Segundo Coelho e Silva (2018), a gramática não foi a que mais influenciou as modificações na língua. Na época, pressupunha-se que a língua brasileira era uma língua portuguesa que estava recebendo um conjunto lexical das distintas regiões do Brasil. Para cada região do país, o jeito de falar, os sotaques e os nomes das coisas eram diferentes. As nomeações dadas por pesquisadores e gramáticos à língua falada no Brasil assumiam posicionamentos políticos e ideológicos, como foi o caso dos nomes "Português do Brasil" e "Português brasileiro". O primeiro caracteriza certamente uma verticalização etnocêntrica, em que o português do Brasil fica em posição inferior ao português europeu, tratando-se o nosso português de um "português com defeitos", em relação à língua original trazida ao Brasil no início da colonização. A segunda, "Português brasileiro", embora identifique o lugar e a relação com as coisas da terra, a palavra "português" indica a origem europeizante da língua, o que a torna também inferiorizada em relação ao PE.

A língua brasileira se construiu com base na gramática latina e no alfabeto português da época colonial, com o uso de nomes, pronomes, verbos, advérbios, partículas, conjunções, preposições e interjeições (Casagrande, 2005, in: Orlandi, 1996). Porém, se adequou à fonologia, à morfologia, à sintaxe e à semântica das falas indígenas.

Após receberem acentuações da gramática portuguesa, centenas ou milhares de palavras, com o tempo, mudaram seus fonemas e pronúncias, que foram adaptadas à escrita. Foi-se, assim, agregando às falas, sons, combinando palavras indígenas e portuguesas que, quando pronunciadas por indígenas em língua nativa, revelavam sons anasalados ou fanhosos, uma vez que levava-se em conta por eles a ação específica dos sons guturais das vozes, para fazerem ressoar melismas na pronúncia de uma mesma palavra, que estão ligadas à cultura e ao ambiente do lugar – algo que na língua brasileira foi modificado a partir das mesclas.

Os jesuítas, como tradutores oficiais das línguas índias ao lado de viajantes estrangeiros, registraram os costumes e hábitos dos habitantes do Brasil durante o período colonial. Esses registros, realizados em língua portuguesa, já misturada e em processo de transformação, carregavam influências das línguas tupis, com muitos léxicos indígenas e com semânticas ligadas à natureza – a exemplo da mandioca (*mãdi'og)* – que não poderiam deixar de constar desses registros, uma vez que esse conjunto lexical inexistia no vocabulário português. Não era possível renomear coisas cujas semânticas

não poderiam ser traduzidas para o português, pois, tanto as palavras quanto os produtos, como é o caso da mandioca, não existiam na Europa. Isso tudo quer dizer que a língua portuguesa, como parte de um sistema de linguagem formal, teve de se adequar a um sistema de linguagem cujos vocábulos eram extraídos das coisas da natureza brasileira. O vocábulo indígena 'Paranã' (mar, rio), por exemplo, cuja semântica não se adequava à língua portuguesa, uma vez que a serventia e o uso que ambas as culturas fazem das águas marítimas e dos rios certamente não são totalmente semelhantes e nem totalmente distintas.

Conforme o Brasil se constituía legalmente como nação, principalmente a partir da administração de Marquês de Pombal no século XVIII, a língua brasileira em formação foi lentamente se tornando uma língua nacional. Foram reescritos e modificados muitos nomes indígenas dados a elementos da natureza, como a já exemplificada palavra Paranã (mar, rio) que passou a se chamar Paraná a partir de várias misturas, excluindo-se o som nasal (Sampaio, 1987, 5ª ed.). Modificações em nomes indígenas dados à fauna e à flora, advindas das mesclas, podem ser identificadas em animais como Jacaré, Tatu, Araponga, Ariranha, Jararaca, Piranha, Perereca, Preá, Sabiá, Seriema, Tamanduá, Tucano, e em plantas como Indaiá, Pindoba, Piripiri, Taquara, Abacate, Abacaxi e muito mais. Na culinária, as modificações apareceram em Pipoca, Pirão, Pururuca, Mandioca, Açaí, Aipim, Bauru, Cacau, Cará e muitos outros alimentos. Além da fauna, da flora e da culinária, muitas cidades receberam nomes tupis que terminaram por serem também modificadas, como Pindamonhangaba, Piracicaba, Ubatuba, Caraguatatuba, Ipanema, Guanabara, entre outras muitas. E ainda há importantes expressões mestiças de origem Tupi usadas no cotidiano como, "Chega de nhenhenhém", "Estar jururu", 'Chorar as pitangas", "Estar na pindaíba", "Ir para as cucuias" etc. Nesse contexto de misturas e transformações, a língua brasileira foi se formando.

Como podemos observar, as línguas de origem Tupi faladas nos primeiros anos da colônia, em toda a sua variedade e multiplicidade, foram mescladas com línguas estrangeiras (inicialmente portuguesa, espanhola, francesa e holandesa), com a inclusão de sotaques, fonemas e outros elementos: "A multiplicidade e a variação derivaram da contribuição de inúmeras culturas que para cá trouxeram línguas, falas e imagens que se mesclaram às ameríndias, gerando um enorme e inacabado processo de trocas e traduções entre linguagens, gestos, lendas e mitologias" (Pinheiro, 2015). Posteriormente, outras línguas tiveram contato com a língua portuguesa e as indígenas, como a africana, a árabe, a chinesa, a japonesa, a italiana, a inglesa, entre outras.

As misturas foram dando à língua brasileira uma pluralidade vinculada a fatores naturais, sociais e culturais que ultrapassaram o caráter nacionalista do português e de grande parte das línguas nacionais que se pretendem puras, entendidas estas como aquelas que se reconhecem por possuir uma variedade mais pura e superior a outras variedades linguísticas, em seu idioma, a exemplo talvez de Quebec, no Canadá, do Islandês e do Irã. É interessante notarmos que a extensão do conjunto lexical brasileiro, em grande parte cedido pelas línguas indígenas, africanas, entre outras, mantém-se aberto para a inclusão de novas palavras. A língua brasileira, ainda atualmente em processo de misturas, passou a ser falada no Brasil por índios, jesuítas, colonos, guarda nacional, viajantes, mascates e bandeirantes.

Os vocabulários da língua brasileira foram construídos levando em conta o lugar e o ambiente, de acordo com as necessidades regionais de seus usos, a religião e a ancestralidade – de acordo também com a terra, a água e as matas.

4. Palavras finais

Uma tentativa de explicar que a língua falada no Brasil não pode estar sujeita à sua inferiorização diante do nome que herdou da língua trazida pelos europeus, a língua portuguesa, passa pela análise da tentativa de se impor o etnolinguismo durante a colonização do Brasil, pela importância das línguas indígenas tupis para a comunicação imediata entre índios e estrangeiros, pela comparação entre as línguas nativa e a europeia, pela necessidade da formação da língua geral, pela impossibilidade da língua portuguesa absorver a realidade sociocultural sob as quais as línguas nativas se constituíam e pelas distinções na fala e na escrita entre as línguas nativas e a língua portuguesa.

O que ocorria na época, quanto ao objetivo dos europeus em tentar impor o etnolinguismo no Brasil, é que este não foi feito de imediato no século XVI, a despeito, inclusive, de José de Anchieta ter se apropriado, na gramaticalização da língua tupi, do som anasalado que a língua proporcionava quando a palavra era pronunciada, registrando de antemão a importância que as línguas nativas representavam para os portugueses naquele primeiro momento. Mas, dentre os muitos motivos que fizeram prorrogar a imposição do etnocentrismo (e com ele o etnolinguismo) por parte dos jesuítas portugueses, foi também a percepção que estes tiveram da necessidade de as línguas dos índios serem utilizadas na comunicação com os nativos antes da dos portugueses, uma vez que seria mais dificultoso para os índios aprenderem a língua estrangeira com a rapidez que a catequese e o comércio desejavam, do que para os jesuítas aprenderem as línguas nativas, principalmente a tupinambá, que deu origem à língua geral amazônica, (parâmetro para a comunicação com muitas etnias que falavam línguas e dialetos oriundos do tronco linguístico tupi).

Embora houvesse variação na forma de se perceber os fonemas das línguas indígenas, foi José de Anchieta quem propôs regras para a grafia indígena (Gimenes, 2000, p. 29), substituindo as letras com o intuito de aproximar o som da fala, na escrita, embora, segundo a referida autora, *"A representação dos sons indígenas foi realizada de maneira heterogênea, inclusive por autores falantes de uma mesma língua"*. Por fim, ainda que tenha havido diferenças na percepção e na maneira de estruturar as línguas indígenas, que passou a formar a língua geral, foram usados, inicialmente, os sons anasalados na escrita.

Pois, sim, no momento dos registros das línguas tupis houve a comparação das línguas indígenas com as de origem latina, no que se referia aos sons das línguas ágrafas: *"É possível afirmar que no nível da descrição dos sons, podemos perceber mais nitidamente a estratégia descritiva de tentar enquadrar a língua "exótica" em um modelo predeterminado – o quadro das letras do alfabeto latino"* (Gimenes, 2000, p. 28). A comparação possuía como objetivo a aproximação e o enquadramento das línguas indígenas ao alfabeto de origem latina.

Durante o Terceiro Concílio Limense, ocorrido entre 1582 e 1583, foi discutida a implementação de uma política em relação ao uso da língua nas colônias hispânicas, em função da diversidade linguística nativa que havia na região, e que respingou na colônia brasileira, instituindo o tupinambá como língua geral, usada tanto por indígenas como por estrangeiros. Esta política retardou o uso obrigatório da língua portuguesa no Brasil.

As línguas indígenas estavam à época associadas aos seus usos sociais e artísticos e ainda eram imbuídas de narrativas repassadas pela tradição oral, o que as tornava de difícil substituição direta para o português europeu. Tratava-se de uma dificuldade encontrada pelos jesuítas, que culminaria com a formação da língua geral.

O retardo na utilização da língua portuguesa se deu também em função de que a língua europeia não conseguia introjetar a realidade cultural e social existente na colônia, pois, o conjunto lexical e semântico da região colonial se diferia em quantidade e em qualidade – espécies da fauna e da flora –, da que a língua portuguesa trazida da Europa poderia oferecer e absorver em seu vocabulário. Mesmo que por meio de neologismos fossem criadas novas palavras para compor e ampliar o vocabulário português no Brasil, estas não substituiriam o conjunto lexical local, já que o conjunto dos vocábulos

e suas significações, que compunham as línguas indígenas, estavam enraizados no modo de vida destes, onde a natureza, completamente distinta das línguas urbanas, sobrepunha-se. Mesmo na atribuição de novos sentidos às palavras aqui existentes, a dificuldade se impunha pelo desconhecimento de produtos inexistentes na Europa, a exemplo, como já dito, da mandioca.

Portanto, a partir dos estudos de pesquisadores sobre a formação da língua brasileira, podemos concluir que, da língua geral, instituída como língua comum e de uso de todos, ocorre um abrasileiramento corrente nas pronúncias e na escrita das palavras. Esse processo tem a ver com o som, com as pronúncias, com os sotaques, com o olhar, com os gestos, com o tom de voz e com o tempo que se levava para pronunciar uma palavra ou uma frase etc., e tudo isso dentro de um emaranhado complexo de ligações com o meio natural. O conjunto lexical e semântico, ligado de maneira complexa à natureza, a exemplo da mandioca (mãdi'og), formam a LB, com particularidades locais que o afastam do PE, no que se refere ao vocabulário, entre outros elementos.

No uso comum da língua geral, como processo em devir, altera-se aos poucos o jeito de falar, a pronúncia, o som e a semântica, que vão dando à língua brasileira um caráter cultural local, regional e nacional e que dará também uma estrutura sólida à língua brasileira permanentemente em construção.

A língua geral tupinambá foi aos poucos dando lugar à língua brasileira, numa construção que teve início na época colonial e que não terminou, já que os neologismos e as misturas com outras línguas, desde a época colonial, estiveram e estão presentes na língua brasileira. Sendo assim, podemos presumir que as diferenças entre a língua brasileira e a europeia, devido à língua brasileira se aproximar mais das línguas indígenas e de outras línguas, tornam-na especial e específica do Brasil tropical, considerando as distinções na fala e na escrita. O tekoaporã (Viver bem) tem relação direta com o Nheengatu (falar bem) porque a terra e o território estão intimamente ligados com a língua.

A língua falada no Brasil, dada a sua formação imbuída de processos culturais naturais, nascida a partir da língua geral indígena, carrega em si mesma uma estrutura que privilegia um conjunto lexical e semântico da própria terra, o que a caracteriza, não de outra forma, como uma língua propriamente brasileira, com misturas em processos contínuos, e não como língua portuguesa, embora tenha inicialmente herdado desta o alfabeto e a gramática.

Referências

BESSA FREIRE, José Ribamar. **Da Língua Geral ao Português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia.** Rio de Janeiro, UERJ – Instituto de Letras, 2003. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

BESSA FREIRE, José Ribamar e CARLOTA ROSA, Maria (Organizadores). **Colóquio sobre línguas: política linguística e catequese na América do Sul no período colonial** – Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

_____.**Rio Babel: a história das línguas na Amazônia**. – Rio de Janeiro: EdUERJ. 2011.

CASAGRANDE, Nancy dos Santos. A implantação da Língua Portuguesa no Brasil do século XVI: Um percurso historiográfico. São Paulo: EDUC, 2005.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CRUZ, Aline. **Fonologia e gramática do nheegatu.** Universidade Livre de Amsterdã - Holanda. (Vrije Universiteit), 2011.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Andanças pelo Brasil Colonial: catálogo comentado (1503-1808)**. Jean Marcel Carvalho França e Ronald Raminelli. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GIMENES, Luciana. **Fontes para a historiografia linguística do Brasil quinhentista: materiais de análise**. In: BESSA FREIRE, José Ribamar e CARLOTA ROSA, Maria (Organizadores). **Colóquio sobre línguas: política linguística e catequese na América do Sul no período colonial** – Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

LAGORIO, Consuelo Alfaro. **Elementos de política linguística colonial hispânica: o Terceiro Concílio Limense**. In: BESSA FREIRE, José Ribamar e CARLOTA ROSA, Maria (Organizadores). **Colóquio sobre línguas: política linguística e catequese na América do Sul no período colonial** – Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

MONSERRAT, Ruth Maria Fonini. **Línguas Indígenas no Brasil Contemporâneo**. In: Índios no Brasil. Luís Donisete Benzi Grupioni (Org.). 3ª ed. - São Paulo: Global: Brasília: MEC, 1998.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

PINHEIRO, Amálio (Org.). **O Jornal e a cidade: um barroco de viés**. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. **Mídia e Mestiçagem**. In: PINHEIRO, Amálio (org.). Comunicação e Cultura. 1ª edição, Campo Grande – MS. Editora Uniderp, 2006. Pág. 17 a 31.

PINTO, Milton José. **Análise semântica de línguas naturais: caminhos e obstáculos**. Rio de Janeiro. Forense UNIVERSITÁRIA, 1977.

SAMPAIO, Teodoro. **O Tupi na Geografia Nacional**. (Introdução e notas de Frederico G. Edelweis). – 5ª ed. – São Paulo: Editora Nacional: Brasília, 1987.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna e CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara. **"Sobre o desenvolvimento de padrões absolutivos em famílias orientais do tronco tupi". Em Ergatividade na Amazônia II, por F. Queixalós (Org).** In: CRUZ, Aline da. **Fonologia e gramática do nheegatu.** Universidade Livre de Amsterdã - Holanda. (Vrije Universiteit), 2011.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da. **Reflexões sociolinguística sobre línguas indígenas ameaçadas**. – Goiânia: ed. Da UCG, 2009. SUASSUNA, Ariano. In: Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil. Eduardo de Almeida Navarro.1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

STRADELLI, Ermanno. **Vocabulário Português-Nenheengatu, Nheengatu-Português**. Revisão Geraldo Gerson de Souza. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

SUASSUNA**,** Ariano. In: **Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. Eduardo de Almeida Navarro.1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: um povo tupi da Amazônia**. Eduardo Viveiros de Castro, Camila de Caux, Guilherme Orlandini Hurich. Edições SESC. - 3ª ed. São Paulo, 2017.

CORPOS E VOZES NAS FEIRAS POPULARES: um estudo sobre a pintura *Plaza Mayor de Lima Cabeza de los Reinos del Perú* (1680)

Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado[1]
Luiza Spínola Amaral[2]

Resumo

Este artigo baseia-se em investigações do projeto "Vozes do Barroco", que explora as interações entre oralidade e artes visuais na África, América Latina e Península Ibérica. Focaliza-se na tradução das oralidades presentes em feiras livres, particularmente na representação dessas dinâmicas em obras de arte. Analisando desde a feira de São Joaquim em Salvador até a pintura "Plaza Mayor de Lima" do século XVII, o estudo investiga como as expressões culturais e comunicativas das feiras se entrelaçam com a sensorialidade dos corpos e paisagens. A pesquisa destaca a importância da voz e da performance corporal nas feiras, examinando sua manifestação na arte visual e reforçando a relevância da oralidade como um componente vital da cultura latino-americana.

Palavras-chave: Oralidade. Feiras livres. Barroco latino-americano. Artes visuais. Paisagem sonora.

1 Arte-educadora. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Mestre em Patrimônio e Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP) e em Letras pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). É pesquisadora do grupo Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem, da PUC-SP.

2 Jornalista, professora e pesquisadora. É Doutora pelo curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, na linha de pesquisa, Cultura e Ambientes Midiáticos (2016), e Mestre pela mesma instituição, na linha de pesquisa, Signo e Significação nas Mídias (2011). É Graduada em Comunicação Social - Jornalismo - pela Universidade Católica de Brasília (2007). Também é membro pesquisador do CISC (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia), sob supervisão do Prof. Dr. Norval Baitello Junior; e do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem, com foco na produção cultural da América Latina, sob supervisão do Prof. Dr. Amálio Pinheiro.

Introdução

Este artigo tem como ponto de partida investigações realizadas através do projeto de pesquisa *Vozes do Barroco: reverberações das oralidades nos processos comunicativos/socioculturais em Angola, Brasil e Portugal* (Edital PIPEQ), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no interior do grupo Barroco, Oralidades e Mestiçagens, a partir de 2022. O projeto abriga diferentes linhas de pesquisa, orientadas pela noção de que "a formação cultural do continente latino-americano não pode deixar de ressaltar, em todos os graus e variantes, a presença da voz e das oralidades, combinadas ou não às inúmeras séries e gêneros escritos" (PINHEIRO, 2023, p. 9).

Dada a proliferação de vozes que as feiras livres abrigam e o interesse de artistas visuais de diferentes épocas por elas, nos propomos a investigar como essas oralidades são traduzidas em obras de artes visuais que têm as feiras como tema. Em estudo anterior, *5 é o bandejão no cubo branco: imprevisibilidade e explosão na feira de São Joaquim, Salvador*, *Bahia* (SALGADO; SPÍNOLA; LOPES; 2022), analisamos as relações da galeria de arte contemporânea Lugar Nenhum com a Feira de São Joaquim, em Salvador, Bahia. Tratamos do ambiente da feira como espaço que, ao intensificar relações entre o corpo, a paisagem e os diferentes materiais ali presentes, oferece uma experiência estética e uma quebra da cotidianidade que, neste caso, é fortalecida pela curadoria de obras expostas na galeria, no meio da feira.

Também como desdobramento da pesquisa, Lopes (2023), em *Feiras-livre: alguns pontos de encontro*, analisou o vídeo *Sin Peso* (2007), do artista brasileiro Cao Guimarães e do coletivo sonoro *O Grivo*, produzido na Cidade do México. A obra enfatiza os modos de composição e organização das paisagens sonora e visual das feiras, misturando gravações de imagens *in loco* com pregões, assobios, comunicados, risadas, sons guturais e diálogos informais.

No presente texto, dedicamos esforços de análise a uma pintura do século XVII que representa a *Plaza Mayor de Lima*, espaço que integra o centro histórico da cidade de Lima, capital do Peru, o qual, desde 1988, é considerado pela UNESCO Patrimônio Cultural da Humanidade. A pintura, intitulada *Plaza Mayor de Lima Cabeza de los Reinos del Perú (1680)*[3], é de autor anônimo e pertence atualmente ao acervo do Museu da América, em Madrid, Espanha (MUSEO…, 2023). Nos interessamos por estudá-la em razão das cenas de feira que documenta; pelas relações internas entre visualidade, oralidade e escrita que apresenta; e pelo diálogo que mantém hoje com o centro histórico, por meio de uma réplica afixada em uma das ruas laterais da praça.

Martín-Barbero (2014), no artigo *"Prácticas de Comunicación en la Cultura Popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio"*, a respeito da comunicação que se estabelece nos mercados populares, ressalta aspectos sobre as formas expressivas da oralidade e da paisagem enquanto formas da comunicação popular. Segundo o autor, esses são ambientes "de verdadeira comunicação, de encontro, onde ficam motivos, mensagens, cartas, dinheiro e onde as pessoas se encontram para falar, para contar umas às outras sobre a sua vida". Nas barracas, continua ele, "as relações são personalizadas, [...] o prestígio não é proporcionado pelas marcas dos produtos, mas pela confiabilidade do lojista, onde a troca ainda existe. E onde o crédito não tem mais garantia do que a palavra do cliente." Por fim, conclui, "[a] seu modo, a banca da praça é uma memória dessa outra economia porque, também aí, comprar se enreda numa relação que exige falar, comunicar" (p. 10, tradução nossa).

Como se pode extrair das observações do autor supracitado, a feira livre é um ambiente no qual o vozerio e as relações em performances do corpo são condições *sine qua non* para o entendimento dos fluxos comunicativos que ali se estabelecem. Do mesmo modo, as oralidades são também atravessadas pelos mais diversos signos, o que facilita a conexão mútua entre códigos mais ou menos próximos. Dentre os quais, aqueles sonoros e visuais de toda ordem, expressos nas placas e barracas,

3 Visualize o quadro em detalhes no site do Museu de América, em Madrid, Espanha. Disponível em: https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=2013/03/01. Acesso em: 25 set. 2023.

em textos, imagens e cores, mas também na boca dos falantes, por meio de negociações, conversas, histórias, pregões, chamados e vocalizações de todo tipo, além de todas as sonoridades que compõem a paisagem acústica na qual a feira se insere. Junte-se a isso a infinidade de signos olfativos, vinculados às comidas, aos temperos e aos cheiros dos materiais ali presentes, além daqueles gustativos (a cerveja, o caldo de cana, a água de côco, o pastel, a fruta, o doce, o tira-gosto, etc.) e táteis (os abraços, as texturas dos objetos, a lotação dos espaços, o calor, o vento, etc.).

Assim, os ambientes de feira parecem favoráveis à convivência e ao entrecruzamento de múltiplas linguagens, intensificando suas relações e mobilizando os corpos ali presentes, sua sensibilidade e sensibilização. Seus fluxos comunicativos têm como base a mediação sensível e expressiva do corpo e, portanto, da voz. Tais fluxos, por sua vez, são também atravessados pelas "provinhas" das frutas e comidas, pelos cheiros dos temperos, das defumações, dos peixes e das comidas em geral, pelo fluxo constante de pessoas e objetos, e assim por diante. Nesse contexto – nos perguntamos –, como esses ambientes vivos e sensíveis das oralidades são traduzidos em obras de artes visuais que têm as feiras como tema?

Corpos e vozes na paisagem das feiras livres da América Latina

Cavarero (2011), analisando duas imagens sobre o destino das sereias na cultura moderna, nos diz: "sem palavras nem gritos, perdida também a antiga memória do canto, assim morre modernamente a sereia" (p. 135). A trágica revelação se dá através de duas imagens: a sereia do artista belga René Magritte[4], que a representa como um corpo sem cabeça, ou seja, um ser impossibilitado de cantar, já que é peixe da cintura para cima, e, também, na concepção de Kafka, na qual as sereias se revelam mudas, uma vez que não cantam quando avistam Ulisses. Um diagnóstico não muito diferente é apresentado por Schafer (1991), quando mostra a brusca mudança nas paisagens sonoras[5] da cultura humana após a Revolução Industrial e diz, acerca dos sons vocais: "o que deveria ser o mais vital som da existência humana está pouco a pouco sendo pulverizado sob sons que podemos chamar, muito acuradamente, de não humanos" (p. 192).

Relembrando que vozes e paisagens se mesclam, nossa proposta investiga as manifestações vocais em feiras latino-americanas no intuito de comprovar o contrário, ou seja, que nas culturas de nosso continente os fenômenos da oralidade permanecem vivos e, ainda mais, reforçam a relação entre voz/corpo e paisagem. Ressaltamos, desse modo, uma relação pouco mencionada nos estudos linguísticos, mas que Cavarero (2011) retoma: "a música da língua, que soa também na língua não verbal dos animais e das coisas, reverbera nas cavidades sonoras do corpo" (p. 172). Ou seja, "a língua imita a sonoridade do ambiente, entra em sintonia com a sua música" (p. 177).

Quando Zumthor (2018) introduz nos estudos literários a importância das percepções sensoriais e da presença do corpo, expande a noção de performance e amplia o sentido do texto escrito ao incluir a experiência viva com a palavra vocalizada. Seu interesse, como descreve, surge de cenas da infância, quando, ao andar pelos subúrbios de Paris, parava para ouvir os cantores de rua, que costumavam convidar o público a cantar junto suas canções. As letras eram impressas em folhas volantes e podiam ser compradas por alguns trocados. O autor relata ter comprado um desses impressos, mas a simples leitura não parecia recuperar nada da sua vivência. O que percebeu depois foi que a experiência em

4 A autora se refere à obra: Collective Invention, 1934, óleo sobre tela, 116 cm x 73 cm, Collection E. L. T. Mesens, London (MUSEUM…, 1965, p. 28).

5 Paisagem sonora é um conceito desenvolvido por R. Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp o qual tem origem na palavra em inglês soundscape. Em A Afinação do Mundo, Schafer (2011) assim o define: "A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem." (p. 23)

performance criava um dinamismo formalizado, uma "forma-força" não fixa nem estável, do texto agregado à paisagem:

> Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. (ZUMTHOR, 2018, p. 28)

O seu campo de pesquisa já demonstra o porquê de Zumthor (2018) gostar tanto da cultura brasileira. Somos um país da oralidade, em que a forma escrita, de fato, nunca se sobrepôs às formas orais. Como pontua Amálio Pinheiro:

> A nossa escritura vem sendo invadida pelo acúmulo dos materiais analógicos (indivisíveis por meio de sinais) do universo da voz enquanto tal: sua inseparabilidade em dígitos discretos, sua fisicalidade gestual e móbil, seu nomadismo radical, sua rapidez e presentidade, seu envolvimento com o ambiente, sua intervocalidade anônima, sua erótica performática. E sua capacidade de incorporar a paisagem. (PINHEIRO, 2013, p. 80)

Com sua algaravia característica, as feiras chamam a atenção para a performance vocal e corporal, muito comum na nossa cultura, na qual vendedores ambulantes são vistos e ouvidos constantemente pelas ruas. Seus chamados podem, inclusive, variar das formas da oralidade até às da vocalidade[6], como estratégia para atrair o freguês. Em meio ao excesso de informações, o chamado vocal torna-se muito relevante, já que facilita ao ouvinte o reconhecimento e a localização do vendedor. O fato é tão corriqueiro que já foi tema de reportagens televisivas, com a temática dos vendedores ambulantes que usam a voz para ganhar a vida e movimentar a economia do país (VENDEDORES…, 2022).

É o caso da vendedora de café Danila, da Feira do Brás, em São Paulo, onde é mais conhecida como "ambulância", por usar sua voz como uma espécie de sirene, um localizador para a freguesia (VENDEDORES…, 2022). O chamado vocal dura cerca de dez segundos e, sem dúvida, impressiona o ouvinte. Expressão da riqueza da gama oral no nosso continente, a vocalização entra em consonância com os sons urbanos que envolvem as feiras na capital paulista e incorpora a paisagem com seus sons mecânicos. Mas, dentro da feira, torna-se um típico pregão, de modo que o soar da sirene é ressignificado. Na Feira do Brás, o tal som agudo tem cheiro e gosto de café e não anuncia terror ou emergência, mas um momento de pausa e relaxamento. O exemplo sugere a permanência do canto das sereias que continua atraindo os ouvintes, ao menos nas feiras do Brasil.

Experiência do corpo nos centros históricos das culturas barrocas

Visitar um centro histórico é um exercício de imaginação. Há nesses espaços urbanos uma grande acumulação de objetos, calçamentos, casas, igrejas, monumentos, nomes de ruas e de edificações etc. que remetem a múltiplos períodos históricos e os quais as narrativas patrimoniais buscam organizar, criando um enredo compreensível. Comerciantes, moradores, estudantes, turistas, *flâneurs* de todas as ordens, misturam tais narrativas à materialidade do espaço, em diferentes medidas, para construir e alimentar suas imagens mentais sobre os modos de vida que se sobrepuseram ao longo dos anos nesses lugares. Com isso, as narrativas recuperam as camadas históricas que revestem as paisagens de tais centros, no intuito de aprofundar a experiência sensível do espectador/ouvinte.

6 De acordo com Zumthor (1993), a oralidade diz respeito à conexão entre a voz e o discurso verbal, enquanto a vocalidade é independente da linguagem verbal, reunindo e expressando somente valores próprios da voz, como nos grunhidos, gemidos e entonações.

Nesse contexto, a paisagem ambiental característica de um centro histórico o diferencia qualitativamente de um museu tradicional, já que proporciona uma experiência sensível de todo o corpo, sem o privilégio dos olhos. Como nos conta o neurologista António Damásio (2000), as imagens mentais são geradas a partir dos sentidos do corpo. Daí que ele caracteriza o pensamento como uma espécie de "filme no cérebro", mas ressalta que "o filme tem tantas trilhas sensoriais quantos são os portais sensoriais de nosso sistema nervoso — visão, audição, paladar, olfato, tato, sensações viscerais etc." (p. 25)[7]. A experiência física, sensório-motora, do corpo no espaço, valoriza a narrativa histórica, de modo a estimular a imaginação do ouvinte.

Na América Latina, parte significativa dos centros históricos reconhecidos pela UNESCO remetem, em primeiro plano, ao período colonial, época em que novas cidades e vilas começaram a ser organizadas no continente. Entre os centros históricos que receberam o título de Patrimônio da Humanidade pela Unesco na América do Sul estão, por exemplo, o centro histórico de Santa Cruz de Mompox, na Colômbia; centro histórico da cidade de Arequipa, no Peru; centro histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, no Equador; e a cidade histórica de Ouro Preto, no Brasil. É preciso ressaltar, contudo, que nos países latino-americanos os espaços patrimoniais agregam contribuições das mais diversas culturas, povos e tempos históricos, junto ao magma primitivo da natureza. Isso se verifica não apenas nas construções arquitetônicas, mas, também, na língua, nos gestos e expressões do corpo, nas performances urbano-espaciais das culturas, nos sons e expressões característicos de cada tempo.

Sobre esse tema, Amálio Pinheiro (2013) retoma o exemplo emblemático das igrejas barrocas, trazido pelo poeta cubano Severo Sarduy, para demonstrar como nos modos das culturas latino-americanas as linguagens arquitetônicas tiveram o seu código alterado pela marchetaria entre natureza, ambiente e idioma:

> A língua dos conquistadores, o castelhano, é como a fachada de uma igreja barroca em Havana, em Taxco ou em Minas Gerais: as linhas gerais, a composição, inclusive os beirais e volutas, são sem dúvidas europeus, mas os índios trouxeram das minas ou das plantações onde trabalhavam ou de suas aldeias à beira-mar pequenos detalhes, coisas belas, cheias de colorido, decorativas, que engastaram, encadearam, enxertaram nessas fachadas. Por isso se pode falar de um barroco mineiro ou açucareiro. Em qualquer caso, a fachada, por força de acréscimos, converte-se em marchetaria, em proliferação de signos, em reflexo de cores e formas. O mesmo sucede com a língua. (SARDUY apud PINHEIRO, 2013, p. 40 e 41).

Sarduy prossegue ressaltando que desde os tempos da conquista até a atualidade foram se enxertando nas línguas novos ornamentos, palavras e rodeios, do mesmo modo como era feito nas fachadas coloniais. Para Pinheiro (2013), essa característica cultural fundamenta o nosso barroco, enquanto modo constitutivo do continente. Isso significa que os códigos culturais importados para cá vão sendo lentamente modificados a partir dessa característica barroquizante da cultura, de modo a serem ressignificados em consonância com as especificidades locais.

A pintura *Plaza Mayor de Lima Cabeza de los Reinos del Perú (1680)*

Em visita à *Plaza Mayor de Lima*, coração do centro histórico da cidade de Lima, capital do Peru, o público de visitantes conta com a infraestrutura de informações presentes em várias placas interpretativas, com textos distribuídos pelas ruas e pelas instituições do circuito, para se situar e

7 *Sobre a amplitude do conceito de imagem, nos diz Damásio (2000, p. 402): "refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais de cada uma das modalidades sensoriais — visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego sôma, que significa "corpo") inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular [...]."*

estimular sua imaginação a respeito da realidade atual e passada daquele ambiente. Essas sinalizações são signos verbais que funcionam como mediadores da relação entre visitantes (locais e turistas) e os signos predominantemente visuais que constituem o patrimônio cultural material preservado.

Lendo tais textos, descobre-se, por exemplo, que, antes de se tornar um bem cultural protegido e um atrativo turístico, a praça era um espaço comercial e um centro religioso e militar. Desde 1988, o local e seu entorno gozam do título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, o que é justificado pelos exemplos típicos do barroco hispano-americano, resultado do trabalho de artesãos locais e europeus, cuja integridade se manteve através dos séculos (UNESCO, 2023).

O circuito é constituído por registros materiais da época em que a cidade foi a capital do vice-reino da Espanha, um estado monárquico governado por um vice-rei, período entre o século XVI e o ano de 1821, quando ficou conhecida pela alcunha de *Ciudad de los Reyes*. Relevante apontar, ainda, a importante presença árabe na arquitetura limenha, observável, por exemplo, nas varandas e sacadas de madeira em estilo mudéjar de vários prédios do circuito histórico. As construções são resultado do diálogo cultural intenso entre espanhóis e árabes durante oito séculos na península ibérica, o qual chegou às colônias na América.

Todos esses são esclarecimentos produzidos a partir do discurso verbal, em seu registro escrito. Neste artigo, contudo, gostaríamos de dar destaque a uma experiência interpretativa particular que se pode viver no centro histórico de Lima, a partir do encontro com uma réplica de uma pintura chamada *Plaza Mayor de Lima Cabeza de los Reinos del Perú (1680)*, disposta em uma parede da *Pasaje de José Olaya*, fixada à esquerda de quem acessa a rua pela praça.

A imagem se trata da reprodução de uma pintura a óleo com as proporções de 168 cm de largura por 109 cm de altura, com data atribuída de 1680, a qual atualmente faz parte do acervo do Museo de América[8], em Madrid, Espanha. O museu, que guarda os direitos de uso da imagem da obra, não possui registros sobre quem pode tê-la reproduzido para a exposição ao ar livre (CASTAÑÓN, 2023).

Em termos compositivos, a tela remete a pinturas dos flamengos Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, como *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504) e *A luta entre o Carnaval e a Quaresma* (1559), em que a paisagem é enquadrada em plano geral e *plongée* e com as figuras humanas ocupando pequenos espaços na tela. Há mais de uma centena de personagens na imagem, em atividades as mais diversas: crianças brincando com animais, cavaleiros, mulheres protegidas dentro de carruagens, mulheres carregando frutas, comerciantes vendendo seus produtos ou espantando cachorros, entre outras cenas. De acordo com Jody Green (2014), "por meio da análise das roupas e da posição das figuras na tela, interações entre europeus, africanos ocidentais, indígenas e mestiços são reveladas" (p. iii, tradução nossa).

Ali, impressa em uma lona e exposta em uma parede ao ar livre, a imagem está exposta sem nenhuma identificação. Contudo, a partir dela é possível refletir a respeito de uma mediação do patrimônio cultural por meio de outros signos, que não somente os escritos, viabilizada pela aproximação com outras séries da cultura (TINIANOV, 1978). Isso porque se trata de uma representação visual do ambiente que retoma personagens com os quais já não se convive, mas também porque a pintura aponta – por meio da interação entre os corpos dos personagens (linguagem visual) e de palavras escritas nas laterais do quadro (linguagem verbal) – para a paisagem sonora do espaço, ao fazer menções ao cotidiano oral e vocal desse ambiente em outros tempos, quando abrigava vendedores ambulantes de frutas, legumes, flores e outros objetos, em convívio com animais, carruagens e pessoas falantes de diferentes línguas.

Schafer (2011) problematiza que "formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual" (p. 23), pois, mesmo atualmente, com os modernos recursos de gravação sonora, não existe nenhum equipamento que corresponda ao tipo de registro que

8 Site oficial do Museo de América: https://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/portada.html Acesso em: 8 nov. 2023.

a fotografia consegue criar. Um microfone nos oferece o equivalente a um *close*, nunca uma fotografia em plano geral. O autor explica: "Dar uma imagem totalmente convincente de uma paisagem sonora requer habilidade e paciência extraordinárias: seria necessário fazer milhares de gravações e dezenas de milhares de medições, e um novo modo de descrição teria que ser inventado" (p. 24). Nesse sentido, essa pintura, colocada em diálogo com o centro histórico, produz uma mediação baseada em imagens e sons (codificados na escrita) que recupera apenas de maneira parcial a paisagem cultural (de modo mais geral) e a paisagem sonora (de maneira mais específica) do período, mas com pistas interessantes sobre a riqueza das oralidades presentes nas feiras populares em diferentes tempos da história do continente latino-americano.

Lotman (2000) critica os museus pela forma como desconectam, cortam e impedem a compreensão de um tempo quando não se preocupam com o conjunto de que as obras fazem parte:

> Não há nada mais monstruoso e distanciado do movimento real da arte que a prática museal atual. Na Idade Média o criminoso executado era cortado em pedaços e os pedaços eram amarrados pelas diferentes ruas da cidade. Algo semelhante nos lembram os museus atuais. Para penetrar sequer aproximadamente no espírito da arte da Antiguidade ou de qualquer outra época, é necessário recriar seu conjunto, imerso na vida cotidiana, os costumes, os preconceitos, a pureza infantil da crença. Nisso é preciso um duplo jogo com todo o ensino da história da arte: é necessário recordá-la e esquecê-la ao mesmo tempo, como lembramos e olvidamos ao mesmo tempo que o ator em cena cai morto e, ao fazê-lo, segue estando vivo. O museu é um teatro, e não pode ser percebido de outro modo. No museu temos que brincar, e não contemplar. E não por casualidade os que melhor entendem e percebem os museus são as crianças. (LOTMAN, 2000, p. 46)

Pensando a partir dos termos de Lotman (2000), vemos na associação entre o centro histórico e a pintura a recriação de um conjunto que incrementa a interpretação tanto do espaço físico quanto da imagem, pois é produzido um diálogo entre eles que aprofunda nossa imersão nesse outro cotidiano visual e sonoro.

É possível afirmar que o que inicialmente intriga na pintura é a perspectiva de "fotojornalismo" (termo anacrônico mas algo preciso) com que foi construída, e que dá a ela aspectos narrativos, com a presença de um narrador com características oniscientes – o tipo de narrador que é capaz de captar passado, presente e futuro de seus personagens. Está implícito ali um olhar que, ao mirar de cima, julga compreender o todo. Além disso, na tela, à esquerda e à direita, estão pintadas palavras e números que indicam quem são as pessoas, animais, lugares e alimentos representados, organizando-os em uma espécie de *infográfico* (mais uma vez, um termo anacrônico mas útil).

Uma parte grande da coluna da direita é uma listagem de nomes de frutas e flores, detalhando o que era comercializado na feira livre. São eles: *piñas* (abacaxi); *chirimoias* (atemoia); *plantanos de la tierra* (banana da terra); *plantanos de Guinea* (bananas da guiné); *fruta del Chile* (um tipo de morango[9] (*fragaria chiloensis*[10]) produzido e exportado pelo Chile*); *granadillas* (maracujá colombiano); *guaiabas* (goiabas); *pacaes* (ingá*); *pepinos de la tierra* (pepinos); *aguacates son patillas* (abacates); *lucumas* (lúcumas); *caracuchos* (espécie de flor branca); *amancaes* (espécie de flor amarela); ñorvos (espécie de flor); *pejereies* (espécie de peixe); *margaritas son nardos* (espécie de flor); *manies son cacaguates* (amendoim); *narsiso* (flor narciso); *camotes* (espécie de batata doce); e *papas* (batatas).

9 O asterisco em algumas das palavras indica que se trata de uma tradução ainda apenas provável para o português.

10 Esta tradução é apenas uma hipótese criada a partir da informação de que a fragaria chiloensis começou a ser exportada ao porto de El Callao, no Peru, no século XVII. Agradecemos ao poeta e jornalista peruano Edgar Saavedra pela contribuição na formulação da hipótese. Leia mais sobre em: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Fragaria_chiloensis#:~:text=La%20frutilla%20chilena%2C%20fresa%20chilena,variedad%20de%20climas%20y%20suelos. Acesso em: 8 nov. 2023.

O registro escrito foi gravado em uma tipografia de leitura difícil, em que as letras se aglomeram umas nas outras, produzindo algo como as *ligaturas* latinas – a combinação de duas letras em um único sinal gráfico. Ao mesmo tempo, a lista indica em três momentos o uso de mais de uma palavra para um mesmo objeto; uma variação que pode indicar o processo em curso, na época, de assimilação e uso concomitante de novos substantivos próprios: (30) *aguacates son patillas*; (43) *margaritas son nardos*; (44) *manies son cacaguates*.

Está aí caracterizada, de toda forma, o uso da escrita alfabética para "explicar" e, por conseguinte, "organizar" a representação de um ambiente cultural que era até então predominantemente oral. Podemos dizer, portanto, que tais listas codificam aquela paisagem sonora ao mesmo tempo em que direcionam a leitura da imagem. A composição indica como o ambiente era formado por uma outra paisagem acústica, com imensa interação de sons de brincadeiras infantis, pássaros, carruagens, latidos de cachorros, batidas de patas de cavalos, vozes femininas e masculinas anunciando produtos, água jorrando da fonte, conversas corriqueiras etc. A quantidade de elementos de que a cena é feita sugere a quantidade de movimento de que a praça era feita. Em outras palavras, a interação entre as pequenas figuras anima uma cena barulhenta, pois o pintor, registrando o movimento dos corpos, "mostra" os sons.

De acordo com Iuri Lotman (1996), todo texto artístico contém uma espécie de "imagem de seu público", imagem essa que produz influência sobre o público real, se tornando um tipo de código normativo a partir do qual o público se vê; trata-se de uma escola de transformação que desenvolve no público "a capacidade de mudar o ponto de vista sobre um texto e de jogar com diversos tipos de memória social" (p. 82, tradução nossa).

A intenção classificatória e enciclopédica da pintura bem como o interesse implícito pelo exótico, marcas do pensamento ilustrado, a aproxima das pinturas de castas mexicanas (tradição pictórica que, de acordo com Green (2014, p. 6), não foi transladada para o Peru, mas que se configurou como o primeiro gênero de pintura autônomo do continente americano) e do importante *Quadro de Historia natural, civil y Geográfica del Reyno del Perú*, de 1799, de José Ignacio de Lequanda e Louis Thiébaut[11], composição visual de mais de três metros de largura sem equivalentes na história da colonização europeia.

Tais características mostram que, acima de tudo, ela foi construída com uma função didática. Embora não existam registros sobre como se deu a encomenda da pintura nem de quem é seu autor, Jody Green (2014, p. 11) propõe que a pintura seja uma "explicação da metrópole", por pormenorizar as realizações arquitetônicas e as conquistas econômicas da cidade através das listas. De acordo com Fernando Villegas (2011, p. 8, tradução nossa), "a medida que os sentimentos de pertencimento ao lugar se desenvolvem [durante o século XVII], aparecem na América pinturas de suas praças principais", e a citada tela é um exemplo dessa visualidade, ao lado do óleo *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, de 1695, por Cristóbal de Villalpando[12].

Aproximadamente três séculos depois de sua criação, o que a réplica dessa pintura pode proporcionar de experiência interpretativa da *Plaza Mayor de Lima* como patrimônio cultural, ao estar ali, disposta ao lado da praça e ao ar livre? A imagem propõe uma ordem de leitura para a paisagem; um lugar de onde parte o olhar do "narrador" e que nos permite mudar nosso ponto de vista. Ao mesmo tempo, há ali uma lógica de jogo, em que nossos corpos, como pedestres no centro histórico, se projetam nos corpos dos personagens da tela.

11 Imagem da pintura disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/quadro-de-historia-natural-civil-y-geogr%C3%A1fica-del-reyno-del-per%C3%BA-jos%C3%A9-ignacio-de-lequanda-and-louis-thi%C3%A9baut/igE86USP5Q1cYg. Acesso em: 8 nov. 2023.

12 Imagem da pintura disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vista_de_la_Plaza_Mayor_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_-_Cristobal_de_Villalpando.jpg Acesso em: 8 nov. 2023.

Em nosso ponto de vista, com a aproximação do patrimônio edificado a uma imagem significativa da cultura visual latino-americana (objetos tão próximos e tão distantes ao mesmo tempo), constrói-se um movimento tradutório, que complexifica a paisagem pela presença de elementos até então não imaginados. Em ambos os tempos, a tela parece ter sido destinada a comunicar "os sentimentos de pertencimento" (VILLEGAS, 2011, p. 8) àqueles que não conhecem/conheciam as práticas culturais em torno daquele centro urbano e, justamente por isso, o caráter barroco não somente do patrimônio edificado, mas dos corpos e suas vozes.

Referências

CASTAÑÓN, María González. Cuadro Plaza Mayor de Lima. Mensagem recebida de <maria.gonzalez@cultura.gob.es> em 18 jan. 2023.

CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAMÁSIO, António. O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conheci-mento de si. Tradução de Laura Teixeira Motta; revisão técnica de Luiz Henrique Mar-tins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GREEN, Jody. Clothing Colonial Lima: Dress in Plaza Mayor de Lima de los Reinos del Peru, año de 1680. Thesis. Master of Fine Arts. Department of Art History. Virginia Commonwealth University, USA. 2014. Disponível em: https://scholarscompass.vcu.edu/etd/601/ Acesso em: 28 set. 2023.

LOPES, Maria Fernanda. Feiras-livre: alguns pontos de encontro. In: Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura...[et al.] (org.); PINHEIRO, Amálio (coord.). Vozes do barro-co: caderno de anotações, resumos e pensamentos. São Paulo, SP: Ed. dos Autores, 2023. p. 27-28.

LOTMAN, I. M. El Retrato. In: LOTMAN, I. M. La Semiosfera III: semiótica de las artes y de las culturas. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. p. 23-47.

LOTMAN, I. M. El texto y la estructura del auditorio. In: LOTMAN, I. M. La Semios-fera I: semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 77-82.

MARTÍN-BARBERO, J. A Comunicação na Educação. Tradução de Maria Immaco-lata Vassallo de Lopes e Dafne Melo. São Paulo: Contexto, 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. Prácticas de Comunicación en la Cultura Popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio. Comunicación Alternativa y Cambio Social, M. Simpson (comp.), UNAM, México, 1981. Disponível em: https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/42/2021/06/6334231-Practicas-de-comunicacion-en-la-cultura-popular-mercados-plazas-cementerios-y-espacios-de-ocio.pdf Acesso em: 21 set. 2021.

MUSEO DE AMÉRICA. Plaza Mayor de Lima. Lienzo, Pintura al óleo. 1680. Número de inventário: 2013/03/01. Fotografia de Joaquín Otero Úbeda. 2023. Disponível em: http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&A-Museo=MAM&Museo=MAM&-Ninv=2013/03/01 Acesso em: 19 mar. 2023.

MUSEUM OF MODERN ART - MOMA. Magritte by James Thrall Soby. New York: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y., 1965. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1898_300062306.pdf Acesso em: 8 nov. 2023.

PINHEIRO, Amálio. América Latina. Barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio. Vozes do Barroco: o arquipélago em movimento. In: Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura...[et al.] (org.); PINHEIRO, Amálio (coord.). Vozes do barroco: caderno de anotações, resumos e pensamentos. São Paulo, SP: Ed. dos Auto-res, 2023. p. 9-10.

SALGADO, Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira; SPÍNOLA, Luíza; LOPES, Maria Fernanda de Mello. 5 é o bandejão no cubo branco: imprevisibilidade e explosão na feira de São Joaquim,

Salvador, Bahia. In: MACHADO, Irene (org.). Caderno de resumos [recurso eletrônico]: semiótica da imprevisibilidade. São Paulo: ECA-USP, 2022.

SCHAFER, Murray. A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história pas-sada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2a. ed. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHAFER, Murray. O Ouvido Pensante. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterra-da, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

TINIANOV, I. Sobre la Evolucion Literaria. In: JAKOBSON, R. et. al. Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. 3a ed. Traducción de Ana María Nethol. Ciudad de Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1978. p. 89-101.

UNESCO. World Heritage Convention. Historic Centre of Lima. 2023. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/500/ Acesso em: 27 fev. 2023.

VENDEDORES AMBULANTES. Globo Repórter, 16/09/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DyuJnvR-mE0&t=1804s>. Acesso em: 10 de mar. 2023.

VILLEGAS, F. El Costumbrismo Americano Ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. Anales del Museo de América, 19. 2011. p. 7-67.

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pi-nheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

TEM BABA DE MOÇA NO CARAPUÁ: o batuque da voz carnavalesca

João Lucas Vieira Nogueira (PUCSP)[1]
GT 4 - A voz e as oralidades no escrito

Resumo: O carnaval é ritmo que transborda do tambor. Som que se alastra, sobe e aglutina. A voz que sai das letras batuca na frequência silábica de lábios e dentes batendo como a mão no bongô. São badauês, rataplãs, Jezebéis, cotovelos, aliás, chaboques, pitombeiras, carambas, jambus que se cozinham em caldeirão musical e se harmonizam em uma polifonia que é auditiva, mas também visual, tátil, cheirosa e saborosa. Sabores sonoros que incendeiam a boca em aliterações vocais, vogais, consonantais, continentais, mestiças e barrocas em prosopopéicas prosódias cantadas, faladas, gaguejadas, soletradas. Mas, como já diz a canção, "não é qualquer carnaval, não é qualquer litoral que vem bater no meu coração. Tem que ter um quê, que rebola a saia e faz um fuzuê"[2]. É esse o quê que quebra normas e requebra as regras. Não há definições ou teorias que dêem conta de um processo rítmico em mutação constante através do contato com as menores, profícuas e múltiplas miríades de microrrevoluções cotidianas das ruas em festa. Cientificamente, é hora de "carnavalizar a vida, coração"[3].

Palavras-chave: voz, ritmo, música, carnaval, batuque

1 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Investigação em Arte e Criação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal do Ceará. Cearense, nascido e criado em Fortaleza, pesquisa sobre a produção barroco-mestiça na arquitetura popular e no patrimônio cultural cearense, brasileiro e latino-americano. Também pesquisa sobre as histórias subterrâneas do criptojudaísmo sefardita e suas heranças na cultura do sertão do nordestino.

2 MAIA (1983).

3 VELOSO (1977a)

Introdução

Toda cidade vai navegar no mar azul badauê, fazer temperos, se namorar, na massa do massapê[4]. A voz batuca, cumbuca de côco, no quengo do louco, na beira do mar. A letra da música é a fala do couro, um tambor rouco no carnaval. É ritmo de cante, de festa, de baile, a roupa do frade, a fita, o chapéu. A onomatopéia silábica, os rataplãs deste céu, o céu da boca que invade as cores, dormentes as dores do corpo que pula. Pula cumbuca nefasta que amiga afasta a boca que dá. *O azul de Jezebel, no céu de Calcutá, feliz constelação*[5]. Pululam as pururucas nas pororocas da alegria. Debate que bate na boca e na pele. Poético tambor da fala, que voz e ouve na melodia da terra. *Ai tricolor colar*[6]. A febre terçã da terça gorda vira febre quartã numa quarta cinzenta e ingrata, *que chega depressa só pra contrariar*[7]. Ressaca festiva da embriaguez do frevo, *que entra na cabeça, depois toma o corpo e acaba no pé*[8]. Poema é batuque de recitado sentido, calado é silêncio de *o*-culto *in*-significante. Semiótica de ótica revés *no grande doce e carnoso grude dum grande beijo mudo como um surdo* (ANDRADE, 1972, p. 75). Cuíca, bongô, trompete e ganzá. *Acho que a chuva ajuda a gente a se ver*[9]. Batendo cabeça e lata, *mete o cotovelo*[10] e vai cantando sozinho num chamado xaxado que *chame, chame chame gente*[11]. O mar é multidão que atropela sentidos, em pé, parado, grita: *chega nêgo, nêgo, nêgo, chega nêgo pára, chega nêgo, nêgo, teu chamego para mim*[12], o carnaval que continua cantado, falado no verso, no Senhor do Bonfim. *São sons de sins, não, contudo, pé quebrado, verso mudo*[13]. Samba, samba, samba. *Na fala dela linda é Aliá*[14].

É Barroco o velho rouco barrendo cordão, carregando estandarte, ponta de lança, chinela havaiana, quebrando cabresto, chaboque de dedo, saudade de gente, o bloco, a banda tem tuba, trombone, pandeiro, cachaça, ligeiro, dançando na rua, tem lua, tem poste, boneco bem grande, bumbum de tambor, balança que dança. Isopor, espeto, fumaça, tem gole de graça, caju, castanha, suor, tem manga, *pitomba, pitombeira*[15], menina que passa, tem fruta que é doce, tem água gelada. É *cara, caramba, cara, caraô*[16]. Tem briga de foice num abraço faceiro. Tem margarida chorona *no jarro, do barro, no carro, do bairro*[17]. O choro é alegre, a alegria gratuita: *ai morena, abraça se eu chorar!*[18] A mágica é boa, olê, olá. Porque *em terceiro lugar vem o nanã de naná, em segundo lugar vem o lerê-le-iê, mas em primeiro lugar, malandro, vem o la-ra-la-iá*[19]. É na língua que a festa começa, aliteração da literatura fritura. Frevo fervido nos mares de cá. Pra lá a língua piaba é piada futura. De dia que a pergunta se *a*-funda: *de que país vem esse carnaval se o oriente nasce em meu quintal?*[20]

4 *MOREIRA, RISÉRIO (1977a)*
5 *MACEDO, NILO (1980)*
6 *Idem*
7 *BANDEIRA (1978)*
8 *BANDEIRA, SANTIAGO (1958)*
9 *VELOSO (1977b)*
10 *VELOSO (1977c)*
11 *MACEDO, MOREIRA (1985)*
12 *MOREIRA, NILO (1982)*
13 *CÉSAR (1995)*
14 *RECIFE, NILO (1981)*
15 *FERNANDO (1975)*
16 *MARQUES, MARQUES, ONASSIS, MENEGHEL, MARQUINHOS (1992)*
17 *BROWN, MENEZES (1995)*
18 *MACEDO, NILO (1983)*
19 *ZÉ (1978)*
20 *RECIFE, NILO (1981)*

O batuque da voz carnavalesca

"Exis-tirmús" a que será que se destina?[21] A resposta que se responde no ritmo. Nem é necessário pensar na questão existencial, do todo, do maior, do Eterno, quando na síncope da voz e nas pausas do ritmo a compreensão se faz perfeita. Entendimentos que se dão de dentro pra fora. Ritmo logo existo. Quando existo, logo penso. Penso, danço torto pelas ruas. "Olho vivo: isso não se mostra apenas nos códigos visíveis da língua, mas principalmente nessa interlíngua, nos intracódigos, entonações, cadências e fiorituras." (PINHEIRO, 2020, p. 16). *Sem eu tambor não vai*[22], chamando de pé as cadências da lida. Vida que se mastiga e se informa nas brechas da própria vida. Mastiga-se porque é na boca que a mistura se completa. *Queimo mais que pimenta no vatapá – acarajé, xinxim, moqueca e abará*[23].

> O caldeirão mestiço disparou nesse espesso e paciente espaço/tempo da natureza como cor-e-som, esse gesto nativo de ver-ouvindo se transformando em fala de floresta, vilas falantes e litorais dançantes, com seus mares e rios tremeluzentes de sonoridades e luminosidades quase silábicas. Não por acaso Lezama diz que frutas como a indiana manga (subespontânea tradução frugívora destas Américas) contêm "as muscíneas dos começos" (Lezama Lima, 1981: 136), a saber, comissuras entre fruta e boca, proto-falas, sentimentos coloquiais de almoços dominicais, incorporação da paisagem natural na vocalidade erotizada, o pré-humano no quase-humano. (PINHEIRO, 2020, p. 11)

Me segura, senão eu caio[24]. Brincante sozinho não faz um andor. *Descendo ladeira, fazendo poeira, atiçando o calor*[25]. Voz que se fala e nem sempre se entende. Balbúrdias balbuciadas pelas bocas em frisson. Conteúdos enigmáticos pelo desoculto festivo do encontro. Não se sabe para onde vai, só se sabe que se vai. Caminhos rítmicos da cultura em transe. Ritmia que sai do som e vai para os olhos. Oceano de cores e formas que ondulam na cidade-litoral. Super-homem, Chapolin, Fred Flintstone. A arte do encontro que esquece os desencontros da vida.

> Daí o indispensável continuum, dos ritmos frutais à boca e à voz, só quebrado pela mediocracia lexical das línguas flexionais quando usadas linearmente (Flusser, 1998; Meschonnic, 2010). São cruciais as situações de passagem: os ambientes acústicos da natureza, com suas variadíssimas pautas de paisagens sonoras, embutem-se na voz, filtram-se pelas oralidades e grafias, passam a literaturas da escrita e da voz; e daí às falas, cantos, danças e telas audiovisuais, em corpúsculos e conglomerados de múltiplas pertenças e aptidões poético-cognitivas; fonogramas e/ou pictogramas enxertam-se assim nas grafias, imantando as cores e os sons da paisagem. Séries confluentes interespecíficas e intercomplementares: não dá pra saber o que veio antes ou depois. Estão aí as passagens em processos anamórficos ininterruptos, sob a forma de ritmos. (PINHEIRO, 2020, p. 11-12)

Tique butique que tique te gamou. Toque-se rock se rock rock me[26]. *Acende-me baby, no seu calor*[27]. Muitos mundos, desmundos, Raimundos, rimas e coração. A cola que cola e descola, faz e refaz múltiplos, diversos, pungentes, que impressionam, animam, ferem e perfuram. O que não se pretende único, sozinho, Deus ou Senhor, que também não se faz na disputa, no duelo, no dual, na

21 *VELOSO (1979)*
22 *BALEIRO (1999a)*
23 *BALEIRO (1999b)*
24 *MICHILES (1986)*
25 *Idem.*
26 *ZÉ (1970)*
27 *AZEVEDO, FERNANDO (1993a)*

oposta oposição do opositor e muito menos num certo dialético que se faz síntese entre uma tese e uma antítese que se enfileiram nas tríades semióticas.

> Essa multiplicidade cabocla/cafuza/mulata/quimbunda/tupi/etc. não cabe em nenhuma classificação ou catálogo, mas tem sua matemática e sua geometria a partir de outra cartografia: sempre vai além do 1 e 2, mas nunca se fecha no 3; foge das linhas e dos ângulos retos; adora os advérbios "também" e "ainda"; detesta as alternativas duais expressas pela conjunção "ou". (PINHEIRO, 2020, p. 18)

Vai de Saussure ao Saci, botando Peirce nos muitos umbigos dos mundos. A miríade de frequência múltipla. Um bate-rebate vibrante nas queixadas e dentições. Um som agregador que ecoa em ressonância entre línguas e idiomas. *Tu não te lembras do passeio, do sorvete na praça do Lido?*[28]

> Digamos para complementar que não podem mais ser designados propriamente por referentes, visto que são miríades de relações de força rítmicovocosonorovisuais que escaparam da dualidade do signo, uma sorte de "semântica da prosódia" (Meschonnic, 2010: 113), agentes ativos e conjuntos de relação intrínseca da natureza no corpo e nas linguagens. Grande aumento da complexidade na alegria e da alegria na complexidade, através de sucessivas passagens. (PINHEIRO, 2020, p. 13)

Para Nelson, "o pior cego é o surdo: tirem o som de uma paisagem e não haverá mais paisagem." (RODRIGUES, 1997). O surdo é cego mas não é mudo, hoje canta muito mais[29], parafraseando o bigodudo Belchior. O surdo é o caldeirão que esquenta o pirão mestiço da batucada. Encontros de colônia e pós-colônia, fronteiras movediças que alinham séculos em desalinho. Chuteiras, alpercatas, coturnos. Sinos, videntes, altares ciganos, migrantes, caminhos, veredas, encruzilhadas em progressão geométrica. *Ginga com seu belo par de coxas e a moçada em slow-motion grita: Saravá! Aleluia, Shalom, Shalom, meu bom Alá!*[30] Afetos de um Deus natura afetado, passista, pierrot. *Aplaudam quem sorri trazendo lágrimas no olhar!*[31] Abertas as disposições aos nós, nos atam, amarrando desde os calcanhares aos céus da boca. Nós de uma grande rede, *web* a céu aberto, boca da noite, interconexão móvel muito antes do *wi-fi*, os três, quatro, cinco jês, de xavantes a apinajés. Yahweh-mirim descalço. O Jaguaretê que era o Erê de uma Era. *Pererê saiu na capa do jornal*[32].

28 AZEVEDO, FERNANDO (1993b)

29 BELCHIOR (1977)

30 BALEIRO (1999b)

31 AMORIM, GOUVEIA (1971)

32 CONCEIÇÃO, CHICLETE (2000)



Figura 1: Bloco EnViados de Alá, em 1972, no carnaval de rua de Fortaleza-CE, passando pela Av. Duque de Caxias, em frente à Igreja do Carmo. Disponível em: http://www.fortalezanobre.com.br/2013/02/historinhas-de-carnaval.html. Acesso em 23 ago. 2023.

Celebração de corpo e de sangue em um cálice de jambu. Faz tremer de alto a baixo, abaixando e sacudindo gogós. Porque *o tremor do jambu é gostoso demais. E o jambu treme. Treme, treme, treme, treme, treme*[33]. Viola de prata nas mãos de São Gonçalo. Santo de calças curtas. *Uma estrela na testa, outra na maçã do rosto*[34]. Manhas e manhãs[35] de uma romaria sertaneja. *O rio* é um fio de inspiração[36]. Ritmo que afia e afina o fio das costuras mestiças. *A cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire*. *São sons de sins, não, contudo*[37]. Observações discretas. Detalhes que saltam às cataratas dos olhos verdejantes. É necessário abrir os olhos da língua até a boca do estômago. Digestão da carne-carnaval. *Cara Caravela*[38]. Vela latina na canoa tupi. A jangada cearense já era canibal muito antes do primeiro antropófago. São várias as dádivas do Nilo, a verdadeira *mistura do Brasil com Egito*[39]. Jaguaribe, onça acanhada banhando o Quixeramobim. Pois *felicidade é uma cidade pequenina, uma casinha, uma colina, qualquer lugar que se ilumina quando a gente quer amar*[40].

33 *ONETE (2012)*
34 *RODRIGUES, VALENTIM, ANYSIO (1974)*
35 *SATER, TEIXEIRA (1990)*
36 *FARIAS (1982)*
37 *CÉSAR (1995)*
38 *AZEVEDO, FERNANDO (1981)*
39 *DITO, JAMAICA, RANGEL, LEVI (1997)*
40 *MOREIRA, NILO (1981)*

> Por isso, essa sua paixão pelo concreto mirim-açu e açu-mirim que cavoca em miniatura a paisagem e a transforma em intracódigos de quase-palavras. Barroco barrento, sarapintado jaguaretê comedor de palavras: neste não cabe nem vigora mais a angústia ética da oposição entre o espiritual e o material, dada a sua nova vulcânica rítmica, "telúrica y magnética" (César Vallejo), em que o pulsar da razão arranca do pulsar dos corpos e dos objetos. Verdadeiro sacudir de tambor, passagem incessante, ir-e-vir entre o matagal, o som, a voz e a quase-palavra. O que importa aí são as co-missuras, que são co-misturas, linhas de junção; não são fronteiras, são suturas nativo-imigrantes; campos de sentido e de ação rítmicos de uma a outra passagem entre mentes, corpos e coisas. Os ritmos da mestiçagem e suas variadíssimas cadências (por exemplo, prosódicas, orais, sonoras, pictóricas) levam a complexidade das paixões de alegria (o espinosista Deus sive natura) a um patamar bastante alto, dado o arquipélago de interações botânicas/animais/minerais/humanas em continuum. Os ritmos mestiços aumentam as composições mais adequadas aos corpos que Espinosa (2009) denominou como noções comuns (comuns: envolvendo vários corpos e coisas, comunitárias). (PINHEIRO, 2020, p. 19)

Canta, canta, faz um escarcéu, mata a tristeza de susto, te saca da Silva, inventa a saída, inventa, inventa Juvenal![41] Morte que dobra a esquina. Cruza-se com Ela a cada janela aberta. *Tão viva quanto a morte*[42] é a certeza da festa, festa da vida, que viva, por ser vida mesmo, se cruza, potência, pulsão, encontro e fantasia de futurar mais vida. Exponenciais das possibilidades. O resto do ano abre-se mão da alegria pela luta da morte contra a vida. No carnaval abre-se a mão para o ritmo que carrega a batida da alegria pela luta da vida contra a morte. Realidades em desdobramento. Coroações de corações castigados. Amor é moeda de troca sempre tentado pela especulação financeira. *Só meu mote não muda: a moda não muda nada!*[43] Entretanto, mesmo nas micaretas, pelas brechas das recosturas das mortalhas foliãs, o gingado gozoso faz-se gasoso no vapor suado da multidão em troca perene. Perceptível é o grude carnoso dos corpos que se tocam, se mesclam, se roscam.

> As forças, afetos e potências negrocafuzas, ítalocaipiras e lusocaboclas da cidade podem desprezar as novas tecnotelediferenciazinhas (modas/tédios/ambições competitivas das mediocracias) dançando nos terreiros, ranchos, rodas e blocos do Grande Carnaval de tudo isso que vai de-cada-um-gingando-a-todos-os-outros e de-todos-os-outros-gingando-a-cada-um. (PINHEIRO, 2020, p. 19)

Não há espaço para a identidade consumidora quando a massa é real: *vai ter que dar, vai ter que dar! Esse é o meu carnaval!*[44] A massa é desejante, pulsante, vigorosa. Desde as coca-colas que espumam seus sonhos de uma nova globalização, aos mocororós espremidos dos cajus dos velhos quintais. *Meu coração amanheceu pegando fogo, foi uma morena que passou perto de mim e que me deixou assim.*[45]

41 *EDNARDO (1978)*

42 *MOREIRA, GALVÃO (1970)*

43 *EDNARDO, (1976)*

44 *VELOSO (1981)*

45 *ABREU, MATTOSO (1996)*



Figura 2: Cordão das Coca-Colas em foto com Lauro Maia, em 1947. O bloco foi uma brincadeira dos sargentos da aeronáutica com as moças que namoravam com os soldados americanos lotados em Fortaleza-CE durante a Segunda Guerra Mundial e que ficaram conhecidas como Coca-Colas. Disponível em: http://www.fortalezanobre.com.br/2015/02/o-carnaval-na-fortaleza-antiga.html. Acesso em 23 ago. 2023.

Trocas que se desdobram muito além de três dimensões. O plano cartesiano é o *bug* do milênio quando posto em ação. Faltam-lhe eixos para tantos motores. As rodas que carregam esse país nas costas só se formam em brincadeiras de terreiro. Asfalto que se terreiraliza é território de sonho. Mas sonho que se sonha acordado, mãos trançadas na ginga do couro que, destemido, abre as veredas do futuro.

Considerações finais

Assim pintou Moçambique: nesse tique, nesse taque, nesse toque, nesse pique[46]. Em ligas mestiças de sons, toques, sílabas, abriu-se o viés da voz barroca da festa. As hipóteses são repicadas nas síncopes do problema. Problemática confusa, cafuza, difusa. *O chocalho é que mexe com ela*[47], no chiado e no chamado do chão com a chinela. Buscou-se representar o rebuliço rítmico da natureza silábica das canções de carnaval. As aliterações, repetições, gagueiras, rimas são formas musicais de paisagem. O coro dos couros em ressonância e frequência traz séculos de composições mestiças. É o suco, é o caldo, é o pirão dessas frutas sonoras em polpas carnudas, *melão maduro, sapoti, juá*[48]. Um segredo que não é segredo nenhum. Nem sagrado. São pulsões festivas de uma paisagem em gozo na voz e na rima do povo. Em resumo, é ferro na boneca, é no gogó, neném. É no gogó[49].

46 *MOREIRA, RISÉRIO (1979)*

47 *BUARQUE*

48 *VALENÇA, BARRETO (1982)*

49 *MOREIRA, GALVÃO (1970)*

Referências

ABREU, José Maria de. MATTOSO, Francisco. **Pegando fogo**. Globo/Polydor, 1996. Disponível em: https://www.letras.mus.br/gal-costa/258405/. Acesso em 23 ago. 2023.

AMORIM, Jair. GOUVEIA, Evaldo. **Bloco da Solidão**. Philips, 1971. Disponível em: https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/959743/. Acesso em 23 ago. 2023.

ANDRADE, Oswald. **Obras Completas 2** – Memórias Sentimentais de João Miramar. São Paulo – Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S.A., 1973.

AZEVEDO, Geraldo. FERNANDO, Carlos. **Acende-me**. Polygram, 1993. Disponível em: https://www.letras.mus.br/geraldo-azevedo/acende-me/. Acesso em 23 ago. 2023.

AZEVEDO, Geraldo. FERNANDO, Carlos. **Caravelas**. Ariola, 1981. Disponível em: https://www.letras.mus.br/geraldo-azevedo/caravelas/. Acesso em 23 ago. 2023.

AZEVEDO, Geraldo. FERNANDO, Carlos. **Menina do Lido**. Polygram, 1993. Disponível em: https://www.letras.mus.br/geraldo-azevedo/46158/. Acesso em 23 ago. 2023.

BALEIRO, Zeca. **Nega tu dá no couro**. MZA Music, 1999b. Disponível em: https://www.letras.mus.br/zeca-baleiro/91983/. Acesso em 23 ago. 2023.

BALEIRO, Zeca. **Semba**. MZA Music, 1999a. Disponível em: https://www.letras.mus.br/zeca-baleiro/91982/. Acesso em 23 ago. 2023.

BANDEIRA, Luiz. É de fazer chorar. Cactus, 1978. Disponível em: https://www.letras.mus.br/eddie/1269980/. Acesso em 23 ago. 2023.

BANDEIRA, Luiz. SANTIAGO, Otávio. **Voltei Recife**. Continental, 1958. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/luis-bandeira/voltei-recife.html. Acesso em 23 ago. 2023.

BELCHIOR. **Galos, noites e quintais**. Warner Music, 1977. Disponível em: https://www.letras.mus.br/belchior/44456/. Acesso em 23 ago. 2023.

BROWN, Carlinhos. MENEZES, Cícero. **Margarida Perfumada**. Polygram, 1995. Disponível em: https://www.letras.mus.br/timbalada/86960/. Acesso em 23 ago. 2023.

BUARQUE, Chico. **Morena de Angola**. Philips, 1980. Disponível em: https://www.letras.mus.br/clara-nunes/117844/. Acesso em 23 ago. 2023.

CÉSAR, Chico. **Béradêro**. Velas, 1995. Disponível em: https://www.letras.mus.br/chico-cesar/128518/. Acesso em 23 ago. 2023.

CONCEIÇÃO, Augusto. CHICLETE. **Pererê**. Universal Music, 2000. Disponível em: https://www.letras.mus.br/ivete-sangalo/46459/. Acesso em 23 ago. 2023.

DITO. JAMAICA, Beto. RANGEL, W. LEVI, Paulinho. **Ralando o Tchan**. Polygram, 1997. Disponível em: https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/80/. Acesso em 23 ago. 2023.

EDNARDO. **Bloco do Susto**. WEA, 1978. Disponível em: https://www.letras.mus.br/ednardo/bloco-do-susto/. Acesso em 23 ago. 2023.

EDNARDO. **Longarinas**. RCA Victor, 1976. Disponível em: https://www.letras.mus.br/ednardo/250417/. Acesso em 23 ago. 2023.

FARIAS, Vital. **Sete cantigas para voar**. Araponga/Lança/Polygram, 1982. Disponível em: https://www.letras.mus.br/vital-farias/380164/. Acesso em 23 ago. 2023.

FERNANDO, Carlos. **Pitomba pitombeira**. Som Livre, 1975. Disponível em: https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/pitomba-pitombeira/. Acesso em 23 ago. 2023.

MACEDO, Armandinho. MOREIRA, Moraes. **Chame gente**. RCA Victor, 1985. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/47510/. Acesso em 23 ago. 2023.

MACEDO, Armandinho. NILO, Fausto. **Vida boa**. Som Livre, 1983. Disponível em: https://www.letras.mus.br/a-cor-do-som/1554261/. Acesso em 23 ago. 2023.

MACEDO, Armandinho. NILO, Fausto. **Zanzibar**. WEA, 1980. Disponível em: https://www.letras.mus.br/a-cor-do-som/43924/. Acesso em 23 ago. 2023.

MAIA, Petrúcio. **Batuquê de Praia**. CBS, 1982. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/teclinha/batuque-de-praia.html. Acesso em 23 ago. 2023.

MARQUES, Bell. MARQUES, Wadinho. ONASSIS, Pierre. MENEGHEL, Germano. MARQUINHOS. **Cara Caramba sou Camaleão**. BMG-Ariola, 1992. Disponível em: https://www.letras.mus.br/chiclete-com-banana/45062/. Acesso em 23 ago. 2023.

MICHILES, J. **Me segura senão eu caio**. RCA Victor, 1986. Disponível em: https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/188449/. Acesso em 23 ago. 2023.

MOREIRA, Moraes. GALVÃO. **Ferro na boneca**. RGE, 1970. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/1391500/. Acesso em 23 ago. 2023.

MOREIRA, Moraes. NILO, Fausto. **Coisa acesa**. Ariola, 1982. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/720481/. Acesso em 23 ago. 2023.

MOREIRA, Moraes. NILO, Fausto. **Pão e Poesia**. CBS, 1981. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/47520/. Acesso em 23 ago. 2023.

MOREIRA, Moraes. RISÉRIO, Antônio. **Assim pintou Moçambique**. Som Livre, 1979. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/47506/. Acesso em 23 ago. 2023.

MOREIRA, Moraes. RISÉRIO, Antônio. **Eu sou o carnaval**. Musicolor/Continental, 1977. Disponível em: https://www.letras.mus.br/moraes-moreira/47509/. Acesso em 23 ago. 2023.

ONETE, Dona. **Jamburana**. Ná Music, 2012. Disponível em: https://www.letras.mus.br/dona-onete/jamburana/. Acesso em 23 ago. 2023.

PINHEIRO, Amálio. A condição mestiça. **Pasquinagem**, n.10, p. 8-24, set. 2020.

RECIFE, Robertinho de. NILO, Fausto. **O elefante**. Polygram, 1981. Disponível em: https://www.letras.mus.br/robertinho-de-recife/442652/. Acesso em 23 ago. 2023.

RODRIGUES, Arnaud. VALENTIM, Sebastião. ANYSIO, Chico. **Véio Zuza**. CID, 1974. Disponível em: https://www.letras.mus.br/baiano-os-novos-caetanos/1272053/. Acesso em 23 ago. 2023.

RODRIGUES, Nelson. **Flor de obsessão**: as 100 melhores frases de Nelson Rodrigues. [organização e seleção de Ruy Castro]. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SATER, Almir. TEIXEIRA, Renato. **Tocando em Frente**. Polygram, 1990. Disponível em: https://www.letras.mus.br/almir-sater/44082/. Acesso em 23 ago. 2023.

VALENÇA, Alceu. BARRETO, Vicente. **Morena Tropicana.** Ariola, 1982. Disponível em: https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/98324/. Acesso em 23 ago. 2023.

VELOSO, Caetano. **Cajuína**. Philips, 1979. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44704/. Acesso em 23 ago. 2023.

VELOSO, Caetano. **Chuva, suor e cerveja**. Philips, 1977b. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/43870/. Acesso em 23 ago. 2023.

VELOSO, Caetano. **Massa Real**. Polygram, 1981. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/568965/. Acesso em 23 ago. 2023.

VELOSO, Caetano. **Muitos carnavais**. Philips, 1977a. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/43880/. Acesso em 23 ago. 2023.

VELOSO, **Um frevo novo**. Philips, 1977c. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44787/. Acesso em 23 ago. 2023.

ZÉ, Tom. **Jimmy, renda-se**. RGE, 1970. Disponível em: https://www.letras.mus.br/tom-ze/164138/. Acesso em 23 ago. 2023.

ZÉ, Tom. **Na parada de sucesso**. Continental, 1978. Disponível em: https://www.letras.mus.br/tom-ze/164899/. Acesso em 23 ago. 2023.

UMA VOZ ÉPICA E COTIDIANA: gêneros narrativos, tensões e deformações nos quadrinhos de super-heróis

Luís Fernando Pereira[1] – Faculdades Oswaldo Cruz
GT 4 – A VOZ E AS ORALIDADES NO ESCRITO

RESUMO

Nos quadrinhos de super-heróis, as narrativas oscilam entre o épico e o cotidiano, com variações de discurso, de registros de linguagem, de tipografias e de recursos gráficos, compondo textos com traços distintivos que se complementam/se chocam/se deformam, sob ação das forças culturais e das marcações estruturais e sistêmicas deste gênero narrativo. Apresentar e descrever certas situações desse fenômeno é o objetivo deste trabalho, que integra pesquisa mais ampla sobre esse gênero de histórias. A partir de reflexões de Mikhail Bakhtin (2010) e Umberto Eco (2008) sobre as características do épico, do romance moderno, dos quadrinhos e dos movimentos do tempo cotidiano e presente, em contraponto ao passado absoluto da epopeia, levantamos alguns pontos de entrada investigativa: a) a relação entre a redundância informacional e inevitáveis flutuações e ruídos; b) a *sarjeta,* jargão que se refere ao espaço que separa os quadros nas histórias em quadrinhos, e seu papel junto ao leitor imaginativo/participativo; c) certo plurilinguismo/ dialogismo estruturais ao gênero; d) a presença e o impacto da ironia e do riso. Dessa forma, considera-se que, ainda que o desenvolvimento dos personagens seja contido por certa imobilidade de clichês e fórmulas (inclusive mercadológicas), o sistema do gênero narrativo de super-heróis traga, em si mesmo, em seus próprios elevações e "vícios", um relativo "remédio" de abertura criativa.

Palavras-chave: super-heróis; épico; cotidiano; narrativa; riso.

1 Luís Fernando Pereira é escritor, professor de metodologia científica e trabalha com revisão e preparação de textos. Cursou Jornalismo na PUC-SP e realizou mestrado e doutorado na mesma instituição, no programa de Comunicação e Semiótica, com pesquisas sobre narrativas e suas conexões com outras séries da cultura. Desde 2005, participa do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem, liderado pelo professor e poeta Amálio Pinheiro, que investiga o movimento de diversos textos culturais latino-americanos, suas relações e operações tradutórias. Autor de livros paradidáticos e infantojuvenis publicados pelas editoras Ática, Escala Educacional e Paulus, lançou, em 2016, o livro de contos Fronteira, pela Chiado Editora, obra que recebeu menção honrosa no Prêmio Sesc de Literatura 2014. Em 2021, contribuiu e participou da organização da obra Pequeno Almanaque de Cultura Barroco-Mestiça Vol. II, publicado pela EDUC. E-mail: lfreispereira@gmail.com.

Introdução

Os super-heróis das histórias em quadrinhos se apresentam em situações de enredo repetitivas, com peripécias circulares que levam do perigo à vitória, passando por alguma alteração momentânea de seu estado inicial (elevado/épico/trágico), mas retornando invariavelmente a certo ponto de origem, no mais, relacionado ao bem e à ordem. Há variações do tema, mas a produção usual do mercado, ao longo de décadas, confirma a regra. Exemplo disso, em outra mídia, é o constante *reboot* dos personagens nas sequências cinematográficas, geralmente ignorando produções passadas, sempre prontas a reinícios que *refundam* essas franquias. Nos dias atuais, os filmes chegam mesmo a incorporar o conceito, antigo nos quadrinhos, da existências de multiversos. Com isso, muitas versões diferentes do mesmo personagem podem ser apresentadas, com diferenças simultâneas e, do ponto de vista dos interesses do mercado, estratégicas. Contudo, mesmo nessas situações de pretensa diversidade, certas estruturas narrativas – sistêmicas – se mantêm. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar o fato de que esse gênero de histórias, esses personagens sobre-humanos, ao lado das forças sígnicas e históricas do presente inacabado, espaço-tempo que essas histórias compartilham, até certo ponto, com seus autores e leitores, através de enredos que se passam em um mundo próximo ao nosso, ainda que as coordenadas tridimensionais e as leis de movimento narrativo, de causalidades, sejam diversas. Apresentar e analisar esse quadro complexo, com exemplos pontuais, é o objetivo deste artigo, levantando tensões e questões provenientes das múltiplas camadas que se condensam e se agitam entre e através do épico/mítico, do romanesco e do gênero narrativo de super-heróis em quadrinhos.

Singularidades do épico, do romance e do gênero de super-heróis em quadrinhos

Segundo Mikhail Bakhtin ([1941] 2010), pode-se apontar três traços constitutivos da epopeia: 1.o objeto da epopeia é o passado épico, "um passado absoluto"; 2. a fonte da epopeia é a lenda nacional, e não a experiência pessoal; 3. o mundo épico é distanciado do tempo presente de forma absoluta, isolado do autor e de seus ouvintes. Ou seja, o escritor, e seus leitores, se relacionam com um mundo totalmente separado do seu próprio: um mundo de origem e ordenamento – fundação – da civilização. Até hoje, percebe-se nos textos epopeicos gregos, latinos, nórdicos, indianos, sumérios, dentre outros exemplos, mesmo levando-se em conta suas enormes diferenças, como que uma força central, irradiadora, onde se poderia enxergar certa origem ancestral, medula geradora do mundo. Uma leitura comum na cultura do Ocidente Central, baseada em boa parte na poética aristotélica e na tradição bíblica dos patriarcas. Ainda assim, não se trata de uma visão sem critério – há elevação no épico, cultura alta, valores superiores, uma obra primeira. Os personagens, como na tragédia, são seres superiores, ainda que suas vicissitudes pareçam algumas vezes humanas. São semideuses com destinos marcados, relevantes, e sua longa caminhada não se desvia realmente do destino proclamado pelos deuses e seus videntes. Do nascimento à morte e à eternidade, lemos sobre heróis e suas grandezas. E essa imponência não é o que se experiencia no mundo humano do dia a dia. O épico ressoa no aqui e agora desde um ponto muito distante, desde o passado absoluto da voz épica, onde não se sofre – esse é o ideal – as deformações e as metamorfoses do tempo.

O romance não seguiria tais princípios. Bakhtin (2010) coloca sobre o romance o seguinte, a respeito de suas singularidades de gênero:

> 1. a tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seus aspecto inacabado" (Bakhtin, 2010, p. 401-402, grifo nosso).

Dadas essas características, pode-se dizer que os registros de linguagem desses diferentes gêneros literários se diferenciam absolutamente pela área de estruturação: no épico, um passado absoluto e acabado; no romanesco, o presente inacabado em processo. Também pelo registro linguístico: no

épico, elevado; no romanesco, uma abertura ao plurilinguístico, aos múltiplos registros e variações sígnicas do idioma, uma possível e potencial sinfonia de vozes, que se insinuam, de forma deliberada ou sutil, no texto. Além disso, o romance atualizaria os gêneros acabados do passado, compondo uma teia viva de variados gêneros, em pulsão e tendência. Por último, mas fundamental para o nosso problema, o épico é completamente distanciado, enquanto que o romance é inacabado, aberto ao presente e ao fluxo do tempo em seus mais diversos níveis construtivos.

Mais tarde, Umberto Eco, no ensaio "O Mito do Superman", publicado em *Apocalípticos e Integrados* ([1965] 2008), analisa questões semelhantes, em diálogo importante com Bakhtin. Ao refletir sobre "a estrutura do mito e a civilização do romance", constata o passado absoluto dos heróis clássicos, personagens épicos por excelência:

> Hércules era visto como alguém que tivera uma estória e essa estória caracterizara-lhe a fisionomia divina . De qualquer forma, a estória ocorrera, e não poderia mais ser negada. Hércules concretizara-se num desenrolar temporal de eventos, mas esse desenrolar encerrara-se e a imagem simbolizava, com a personagem, a estória do seu desenvolvimento – era o seu registro definitivo e seu julgamento. (Eco, 2008, p. 248-249, grifo nosso)

Já a tradição do romance se baseia não sobre o que foi, mas sobre o que será. O leitor do clássico épico/mítico tem diante de si uma história acabada, da qual, via de regra, já conhece o desenlace. O leitor do texto romanesco não sabe o que acontecerá, e a história estimula principalmente pelo seu desconhecido:

> A tradição romântica (e aqui não importa se as raízes dessa atitude se implantam bem antes do romantismo) oferece-nos, ao contrário, uma narrativa em que o interesse principal do leitor é deslocado para a imprevisibilidade do que acontecerá, e portanto, para a invenção do enredo, que passa para primeiro plano. O acontecimento não aconteceu antes da narrativa: ocorre enquanto se narra, e, convencionalmente, o próprio autor não sabe o que sucederá. (Eco, 2008, p. 249)

O tempo do épico e do romance, bem como os materiais dos quais se utilizam (seja o conteúdo, a linguagem, a estrutura espaçotemporal) são bastante diversos. Porém, um personagem heroico e sobre-humano como o Superman ocuparia os dois mundos, de alguma maneira, sem o *fechamento* do passado absoluto (característica do épico) e sem o *desenvolvimento no tempo* (característica do romance). Desse modo, dentro de uma chave lógica, *o que é absoluto é o presente* (Eco, 2008), separado do passado e do futuro. O Superman – e o Batman, o Homem-Aranha, o Flash, o Homem de Ferro, o Hulk – são seres semidivinos, mais que humanos, que compartilham conosco o presente, mas de forma absoluta, sem desenvolvimento, ou praticamente sem desenvolvimento, idênticos a si mesmos. Originados, geralmente, de algum episódio trágico em seu passado – que os faz serem destinados a algum grande feito –, atravessam a gama mais insólita de acontecimentos sem transformação de caráter, sem mudanças subjetivas, muito de acordo com a lógica comercial de venda de suas histórias, publicadas periodicamente e destinadas não só ao público fiel, mas a novos leitores que devem ser imediatamente cativados. O objetivo de lucro se conjuga, assim, ao aspecto mítico-heroico daquilo que não se consome, não se transforma com o tempo (Eco, 2008). Refugiados no passado absoluto, os heróis épicos resistem às alterações mundanas, aos acontecimentos que se desenrolam no tempo comum. Os super-heróis, na falta de um passado absoluto, constroem um presente absoluto que não carrega consequências para os números seguintes – não é difícil para qualquer leitor transformar sua primeira leitura em um "episódio zero", não importa quantas histórias de determinado personagem já tenham sido publicadas ao longo das décadas. Aqui, a natureza do mito, do herói épico e do super-herói "inconsumível" dos produtos massivos é uma imobilidade que serve de gramática, base, motivo primeiro, modelo. No caso específico dos quadrinhos de super-heróis, tal característica se adequa à continuidade produtiva, lucrativa e expansionista sem perder o efeito mitopoético (Eco, 2008). E podemos incluir, ainda, as funções micropolíticas, políticas e mesmo geopolíticas: os super-heróis

transmitem consigo – no conteúdo e na forma – ideologias, um *soft power* internacional e doméstico, eficiente na diversão e na doutrina.

Nas conclusões do ensaio, Eco (2008) diz que

> assim, definitivamente, o episódio do Superman nos confirma a convicção de que não pode existir enunciação ideológica que não resolva o material temática em modo de formar. As estórias do Superman são um exemplo mínimo mas exato de fusão de vários níveis, homogeneizados num sistema de relações, onde cada nível reproduz, em escala diversa, limites e contradições dos demais.

Tira-se daí que há um "*sistema* coerente" na ideologia ética do Superman – uma concepção muito determinada e limitada de bem e de ordem – e que a saga do personagem, a estrutura das várias histórias, é "calibradíssimo sistema de sistemas".

Pode-se considerar que Eco (2008) enxerga uma congruência entre o herói do mito – do épico, da tragédia – e o super-herói dos quadrinhos: por diferentes tratamentos formais, há um acabamento que se estabelece em uma dimensão temporal: o primeiro existe em um mundo acabado e perfeito de acontecimentos; e o segundo, em um presente contínuo, absoluto, isolado do presente e do futuro, imutável a seu modo específico.

Tal concepção vai ao encontro, como foi visto, das reflexões de Bakhtin (2010) sobre o épico, com seu passado absolutamente distanciado do processo histórico e do presente inacabado, local onde a tradição do romance se estabelece. Na tradição romântica/romanesca, trata-se do mundo da transformação contínua, da reelaboração e da comunicação entre os gêneros – região espaçotemporal plurilíngue repleta de textos paralelos que se cruzam, se deformam, se reinventam, o que afeta sobretudo os textos elevados, que se rebaixam e se relativizam na mesma intensidade da sua grandeza.

A questão que se coloca, nesse ponto, é se o presente absoluto do gênero de super-heróis – que se inscreve no épico, no mitopoético, tanto quanto na sociedade de consumo, no presente absoluto, pode ser afetado pelos fluxos sígnicos e históricos do dia a dia, tensionando sua imobilidade sistêmica, já que, via de regra, esse tipo de personagem encontra-se "na inquietante situação narrativa de ser [...] herói sem adversário e, portanto, sem possibilidade de desenvolvimento" (Eco, 2008, p. 251-252).

Na redundância, flutuações e ruídos

Parte das discussões pós-modernas, pós-estruturalistas (incluindo aquelas de tradições não estritamente centro-ocidentais), baseia-se na tese de que estruturas e sistemas sígnicos, sociais, econômicos e políticos não são tão fechados, dominantes e estáveis a ponto de não apresentarem, não tolerarem, certas brechas (Edgar Morin), mediações (Jesús Martín-Barbero), hibridismos (Néstor Garcia Canclini), desterritorializações (Gilles Deleuze e Félix Guattari), traduções e incorporações abruptas (Amálio Pinheiro), dentre outros processos, sempre com consequências disruptivas e criadoras. O mundo da vida (Jürgen Habermas) povoa as estruturas e os sistemas, gerando movimentos por vezes imprevisíveis, ainda que o funcionamento geral, a ordenação, o sentido de fundo se mantenham, acomodando possíveis transformações com menor ou maior eficiência: o capital e o capitalismo, com seus modos adaptativos, representam talvez o ápice sistêmico de tal eficiência acomodativa. Ainda assim, em um mundo *presente*, histórico e inacabado, aberto ao futuro por natureza, e carregado de memória e de linguagens que podem irromper repentinamente, desde suas periferias (mais movediças) até as estruturas mais centrais (gramaticalizadas, rígidas, ordeiras), é preciso considerar, e se colocar em situação de enxergar, o que contraria, tensiona e altera relações, microrrelações, discursos e sentidos no interior dos sistemas, promovendo, se não a transformação, uma irrigação viva (uma invasão) das convencionalidades mais duramente estabelecidas.

Se mesmo o épico, gênero muito envelhecido, se reaviva com a leitura – propriedade meio misteriosa dos clássicos, como mostra Calvino (1993) – e com o "riso" desconstrutivo e inventivo do ímpeto romanesco, que traduz e se apropria de vários e inesperados elementos – em um caso óbvio, o

Quixote virando do avesso a nobreza heroica dos romances de cavalaria --, o que esperar do gênero de histórias em quadrinhos, sujeito a tantas forças concorrentes, das mitopoéticas até as financeiras, de suas linguagens narrativas específicas (o desenho, o quadro, o diálogo, o texto) às necessárias adaptações que vem com a mudança dos tempos? Muitos dos mais conhecidos e emblemáticos super-heróis apareceram entre 1930 e 1970 (Superman, Batman, Capitão América, Hulk, Flash, Homem-Aranha, X-Men etc.) e suas histórias percorrem muitas décadas de mudanças históricas que *obrigatoriamente* aparecem nos quadrinhos: são fatos políticos, sociais, transformações na moda, nas cidades, nos costumes, nas gírias, nas tecnologias que, simplesmente, não podem ser ignoradas, porque o *presente absoluto e contínuo* desses personagens tem suas regras de coerência interna, suas necessidades de verossimilhança, seus limites em relação ao quanto o leitor está disposto à "suspensão da descrença". Assim, o sistema dessas narrativas – com personagens que não se desenvolvem, ou que se desenvolvem em limites extremamente estreitos, e vão e voltam de novo ao mesmo princípio – devem também apresentar suas próprias singulares fissuras, seja na produção, seja nas obras, seja na leitura. A redundância e a repetição dificilmente são absolutas. Ruídos e flutuações de composição e sentido podem abrir caminho, ainda que através de rachaduras subestimadas e pouco visíveis.

A *sarjeta* como traço distintivo da narrativa em quadrinhos

McLuhan ([1964] 1969) coloca as histórias em quadrinhos como meio de comunicação frio, de baixa definição, baixa taxa de informação, onde muito deve ser preenchido pelo leitor. O meio quente, ao contrário, é saturado de informação, com alta definição, necessitando de pouca participação, porque tem poucas lacunas de dados.

> Os quadrinhos [...] fornecem baixa informação visual ou poucos detalhes em cadeia [...] possuem uma forma de expressão altamente participante, perfeitamente adaptada à forma em mosaico do jornal. Dão também um sentido de continuidade de um dia para o outro. Também as notícias sobre pessoas são de baixo teor informacional e por isso convidam a que o leitor as preencha. (McLuhan, 1969, p. 188-189)

O artista de quadrinhos Scott McCloud (1995), em sua obra *Desvendando os Quadrinhos*, retoma essa discussão, trazendo o conceito de *conclusão*, a ação de perceber o todo através da observação das partes. Segundo ele, nenhum meio de comunicação usa a conclusão da mesma forma que os quadrinhos, pois o público é chamado a participar e se torna "um colaborador consciente e voluntário, e a conclusão é o agente de mudança, tempo e movimento" (McCloud, 1995, p. 71). Isso pela existência da *sarjeta*, espaço entre os quadros que separa e conecta, exigindo a atuação da imaginação para conectar o que está separado em uma sequência contínua. "Os quadros das histórias *fragmentam* o *tempo* e o *espaço*, oferecendo um *ritmo recortado* de *momentos dissociados*. Mas a conclusão nos permite *conectar* esses momentos e *concluir mentalmente* uma *realidade contínua e unificada*" (McCloud, 1995, p. 73).

Tal processo de leitura das histórias, definida pela própria estrutura da forma narrativa, interessa porque coloca o público em participação ativa para que as histórias de fato funcionem, ganhem movimento. Isso implica que, em alguma medida, o mundo imaginativo dos leitores, múltiplo e variado, se coloca entre os quadros. Poderíamos, então, supor que, ao menos na recepção, a história mítica do super-herói não está completamente acabada, porque os quadros estão repletos de *sarjetas,* espaços vagos, hiatos, valetas, que o leitor salta e completa e conecta com imagens visuais, sonoras, corporais de sua própria experiência? Nesse caso, haveria choques, misturas, uma oscilação do presente absoluto e contínuo do personagem, as sequências de signos demandando a imaginação do leitor para seu funcionamento, a imaginação de um leitor que, espera-se que em alguma medida, existe em um *presente inacabado e vivo.*

Assim, ainda que os sistemas de produção do personagem e da narrativa contenham importantes elementos estáveis de mitopoética em um presente absoluto e contínuo, ao menos uma de suas

estruturas, a relação entre os quadros dispostos na página, mostram uma abertura que não pode ser desconsiderada, uma vez que todo texto cultural existe e opera de modo relacional e comunicativo (Lotman, 1996).

Multiplicidade de falas, dialogismo

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* ([1929] 2013), Bakhtin discute conceitos e procedimentos como a dialogia e a polifonia no romance. Não se trata apenas da importância do diálogo, em sua concepção formal, mas da presença elaborada e marchetada da força dialógica dentro do discurso dos personagens, configurando falas flutuantes, com idas e vindas, descentrada quanto ao sentido, elíptica. A polifonia seria espécie de ampliação desse efeito dialógico ao longo de todo romance, ocultando a própria intenção do autor sob um bailado de vozes ativas de personagens que disputam a narrativa, não meras marionetes sob um escritor-títere.

Já vimos que Bakhtin (2010) vê a consciência plurilíngue como traço distintivo do romance

> as línguas se esclarecem mutuamente [...] terminara a coexistência ingênua e consolidada das 'falas' no interior de uma certa língua nacional [...] dos dialetos territoriais, dos dialetos e dos jargões sociais e profissionais, da linguagem literária, das linguagens de gêneros dentro da linguagem literária, das épocas na linguagem [...] Tudo isso é colocado em movimento e entra no processo de mútua-atuação e mútuo-esclarecimento ativos. (Bakhtin, 2010, p. 404)

A partir dessa característica romanesca, chama-se atenção para dois pontos: 1) nos quadrinhos, os diálogos entre os personagens, nos conhecidos "balões", conduzem boa parte da narrativa, ocupando importante espaço gráfico, com variações de tipografia, cor, tamanho etc. O texto escrito, através de recursos visuais, ganha proporções expressivas análogas à voz – o berro, o sussurro, o susto, o riso etc. Ao mesmo tempo, os discursos dos personagens se "agarram" à paisagem das páginas, e as conversas conduzem a leitura, quadro a quadro, quase que vocalmente; 2) observa-se também diversos registros de fala, dos mais diversos estratos linguísticos – o coloquial, a instabilidade das gírias, profusão de interjeições, jargões jornalísticos e científicos, a modulação burocrática relacionada à autoridade (a palavra do presidente, do prefeito, do chefe de polícia) e o ritmo cotidiano, da casa e das ruas, porque os super-heróis têm uma vida não heroicas, a vida de gente "comum", quando não estão de uniforme.

Ironia e riso

Continuando suas reflexões sobre o Superman, Eco (2008) admite que "é preciso não esquecer que há sempre, em suas estórias, uma pitada de ironia [...] esse vender a personagem com um mínimo indispensável de autoironia [que] salva, em parte, o Superman da banalidade baixo-comercial". De fato, o componente elevado do épico, em um espaço e tempo cotidianos e abertos, acabam perseguidos pelo riso – ou a história ri de si própria ou será objeto de riso. O super-herói de roupa extravagante e justa nas ruas de Nova York, imponente como se fosse o filho de Zeus no cerco de Tróia, flerta com o ridículo. A única saída é que ele não se leve muito a sério.

Não por acaso, os recentes filmes de super-herói recorrem muito à comédia. Na dose certa, conseguem salvar personagens difíceis – como Thor, que é *realmente* um deus épico. Especialmente, *Thor: Ragnarok* (2017). No filme inaugural do Capitão América (2011), realizado pelos Estúdios Marvel, personagem que se veste com as cores da bandeira dos Estados Unidos, seu uniforme estereotipado se justifica por uma estratégia de propaganda do governo, o personagem não atua como soldado na Segunda Guerra, fazendo um pouco de paródia de si mesmo. Há outros exemplos mais ou menos bem-sucedidos. Além disso, o super-herói, em seus momentos de elevação excessiva, costuma ser ridicularizado por outros personagens ou pelo narrador, como que para não perder o contato com o público e com o presente. O sério em excesso, nesse caso, beira a falsidade ou a tolice.

O Homem-Aranha, de 1962, personagem mais voltado ao trágico e aos problemas do dia a dia, traz o cômico ao fazer piadas enquanto luta com os criminosos entre chutes e piruetas. Ao mesmo tempo, são divertidas as peripécias de Peter Parker, sua identidade secreta, vendendo fotos – que tira dele mesmo lutando contra o crime – para pagar o aluguel constantemente atrasado. O comprador é J. Jonah Jameson, dono do Clarim Diário, jornal em perpétua campanha difamatória contra o herói que escala paredes.

Não há elevação que resista ao riso, que inverte a ordem do mundo e rebaixa o alto – a imponência tropeça e se torna absurda diante dele. Bakhtin desenvolve um extenso trabalho sobre o papel do riso ao longo de sua obra. No texto sobre o romance e a epopeia, diz que "é justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento" valorativo. Para o desenvolvimento do romance, o riso popular e seus efeitos sobre os gêneros sérios teriam sido decisivos (Bakhtin, 2010, p. 412-416).

Pode-se considerar que, através do riso, os aspectos mais enrijecidos e distanciados do gênero de super-heróis se flexibilizam e se avizinham para animar os mais estereotipados roteiros. Prova disso pode ser que os personagens mais famosos são também os mais parodiados em vários meios, e talvez desse jeito sigam tão populares e vivos. E o arqui-inimigo do Batman, o onipresente Coringa, é um palhaço louco com um riso assassino.

Considerações Finais

As narrativas de super-heróis em quadrinhos é um gênero que se desenvolveu ao longo do século XX, combinando gêneros tradicionais elevados, romanescos e populares, no contexto de uma indústria midiática importante sediada nos EUA e com desdobramentos no mundo inteiro. Os personagens, emblemáticos e populares, se propagaram para a televisão, o cinema, a indústria de brinquedos, as paródias mais diversas, os grafites, as pinturas de caminhão, as fantasias de carnaval, as festas de aniversário infantis.

Nestas primeiras décadas do século XXI, a produção de filmes de super-heróis ganhou novo impulso, importante investimento, e representa sucesso de público e lucro inalcançável atualmente por nenhum outro gênero. Tal fenômeno demanda pesquisas, retomada de autores que vêm pensando o tema de várias maneiras, para que se compreenda quais são os processos sociais, políticos, econômicos, culturais etc. que concedem a tais personagens e suas histórias tamanhos ressonância e apelo.

A presença de elementos épicos e mitopoéticos, combinadas a certas características da tradição do romance, apontam alguns caminhos analíticos. Da mesma forma, não se pode perder de vista que o universo dos super-heróis, dos gibis e das histórias em quadrinho tem sido lateral em relação à cultura erudita, desconsiderados como expressão de relevo. Tampouco são cultura popular, "folclórica", a não ser quando se tornam sátiras ou paródias. Ainda que, do ponto de vista de uma *cultura popular das mídias*, sua existência e importância sejam incontornáveis, históricas. Por fim, enquanto produto, mesmo com altos e baixos ao longo do tempo, apresentam-se como um "bom negócio", um produto confiável junto a um público fiel e considerável. E haveria muito a dizer sobre os usos e os vieses ideológicos que os super-heróis levam consigo em seus aspectos sociopolíticos.

Nesse contexto, chama atenção que personagens aparentados ao elevado e ao épico, personagens que geralmente se levam bastante a sério, salvando o mundo tantas e tantas vezes, em meio a dramas e tragédias, despertem o riso e a zombaria – lado a lado ao carinho e à simpatia – tão facilmente. Desgastando-se quase sem desgaste pelas ranhuras de um presente contínuo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance – sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de Literatura e Estética.* São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski.* 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 397-428.

CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ECO, Umberto. O Mito do Superman. In: *Apocalípticos e Integrados.* São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 239-280.

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I.* Madrid: Cátedra, 1996.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos.* São Paulo: Makron Books, 1995.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

OS FAUSTOS NO FAUSTO:
oralidade e escritura no tecido fáustico

Isabel Rebelo Roque[1]
PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
GT 4: A voz e as oralidades no escrito

Resumo: Ao longo dos séculos, o tema do Fausto tem sido objeto de interesse, tanto na Europa como em outros continentes. Desde seu percurso inicial em narrativas orais na Alemanha, em que fatos históricos e mito se misturavam de modo por vezes indiscernível, o tema do pacto demoníaco tem sido retomado e traduzido nas mais diversas expressões artísticas, como literatura, cordel, música, teatro, cinema e dança. Neste artigo, temos por objetivo apresentar e discutir, dessa trajetória, algumas das marcas da oralidade que fazem parte de um verdadeiro "tecido fáustico", conceito proposto por Jerusa Pires Ferreira (1995). Para tanto, iremos nos deter, em especial, nos dois registros escritos mais remotos de que se tem notícia com o Fausto como protagonista: a coletânea de suas façanhas, editada pelo alemão Johann Spiess, e o texto teatral nela parcialmente inspirado, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare.

Palavras-chave: Mito do Fausto, tecido fáustico, oralidade, tradução, performance.

1 Doutora em Comunicação e Semiótica da PUC. Mestra em Comunicação e Semiótica pela mesma instituição. Sua pesquisa de doutorado teve como tema as reverberações, incorporações e traduções do mito do Fausto nas Américas. E-mail: irroque@gmail.com

Introdução

> *Assim, quando isso acaba, e o Fausto completamente aterrorizado põe-se a gritar pela misericórdia divina, sentimos que embora possa ser legalmente correto e teologicamente ortodoxo, seu fim não é justo. É injusto pelos mesmos motivos que a maioria de nós acha injusta a vida: porque o castigo parece maior do que os nossos crimes [...] A menos que também creiamos no inferno e na imortalidade da alma, Fausto permanecerá em nossa imaginação como o homem que foi punido por querer tudo – o mesmo que o restante da humanidade quer.* Ian Watt, 1997.

O Fausto e o pacto demoníaco têm sido objeto de estudos há séculos, a ponto de, para aqueles que se propuserem a levantar sua fortuna crítica, tal experiência se assemelhar à de estar diante de uma espécie de Biblioteca de Alexandria. O fato de recorrermos à imagem de uma biblioteca, porém, não nos deve levar ao engano de reduzir as narrativas fáusticas ao terreno da escrita. Tanto elas como as que as antecederam e que parecem ter contribuído para que o mito se adensasse – como, para ficarmos em um só exemplo sobre o qual este artigo não nos permitirá debruçar, o de São Cipriano de Antioquia –, são tributárias das narrativas orais.

O que se sabe acerca do surgimento do Fausto é que teria vindo de uma personagem real, o Doutor Johann Fausto, à qual se somariam narrativas orais do folclore alemão, muitas vezes encenadas em feiras, em teatro de fantoches. Essas narrativas, de autorias múltiplas e desconhecidas, e por isso mesmo de caráter bastante heterogêneo, viriam a ser recolhidas em 1587 por um editor de Frankfurt chamado Johann Spiess (ou, como também grafado frequentemente, Spies), apenas algumas décadas depois da morte do Fausto histórico, e publicadas sob o título

História
do Doutor Johann Fausto
o mui famoso mago e necromante,
de como ele firmou um contrato
com o Diabo por um prazo determinado,
das estranhas aventuras que
durante esse tempo ele presenciou,
provocou e viveu, até, por fim, receber
sua bem merecida paga.

Composta em grande parte dos escritos
deixados por ele mesmo, e impressa como
exemplo terrível e repugnante
e como sincera advertência a
todos os curiosos, soberbos e ateus.

... ou, simplesmente, *Faustbuch*, *O Livro de Fausto*. Nelas, sem que possamos apurar o quanto Spiess interferiu ou não em seu desenvolvimento, mas com flagrante juízo de valor, Fausto é descrito como um doutor em teologia que, dotado de "pretensiosa curiosidade", se dedicava a estudos de feitiçaria "com a intenção de investigar todos os fundamentos do Céu e da Terra" (Anônimo, editado por Spiess, 2018).

A edição de Spiess teve sucesso imediato e foi rapidamente traduzida e publicada também na Inglaterra. Apenas um ano depois, o dramaturgo inglês Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare, viria a adaptá-la para aquela que é considerada sua melhor obra teatral, *A trágica história do doutor Fausto*. Marlowe, porém, jamais a viu publicada em vida: o que se sabe é que, até a primeira metade do século XVII, foi reimpressa e encenada diversas vezes – inclusive na Alemanha, curiosamente retraduzida do inglês para o alemão –, o que não impediu que o dramaturgo viesse a cair em esquecimento por quase dois séculos.

Estudos comparativos, entretanto, viriam a demonstrar que a adaptação que Marlowe fez da história de Fausto não teria tido como fonte direta a edição de Spiess. Como dissemos no começo do parágrafo anterior, tal edição havia sido rapidamente traduzida e publicada na Inglaterra: trata-se d'*A História da Vida Execrável e da Morte Merecida do Doutor João Fausto*, de um certo "cavalheiro P.F.". Esse dado apenas acrescenta mais um elemento à trama labiríntica tecida em torno do mito fáustico: uma personagem real, alemã, cujas façanhas seriam representadas em teatros populares e depois reunidas em obra impressa e traduzidas para outras línguas, indo parar em teatros de público "seleto" e, posteriormente, voltando a seu país de origem e reencontrando sua vocação popular no teatro de fantoches.

O Fausto de Marlowe, tanto em sua versão inicial como em sua reincorporação pelo teatro "popular", foi uma das inspirações para a magistral obra poética de Goethe, *Fausto*, em duas partes, que tomaria décadas de sua vida. Entre o Fausto fixado por Spiess e reescrito por Marlowe, um Fausto que poderíamos chamar de "danação" (ou perdição), e o Fausto de Goethe, de "salvação", houve o Fausto inacabado de Gotthold Ephraim Lessing, poeta e ensaísta iluminista alemão do século XVIII, um Fausto de "redenção", que se arrepende do pacto. Não há, porém, como não render tributo a Goethe e à densidade de que revestiu seu Fausto, notadamente na parte dois da obra, em que o mito assume dimensões quase inimagináveis, que ainda hoje reverberam a própria história do ser humano sobre a Terra.

Essa breve cartografia de origem europeia, por si só, evidencia as mutações pelas quais passou o Fausto e sua pactuação com Mefistófeles, das narrativas orais e sua fixação para a linguagem escrita, de cunho educativo e moralista (Spiess e, em certa medida Marlowe), passando pelo trágico e pela redenção (Lessing) ou salvação (Goethe), até chegar à atualização do mito em suas várias incorporações, traduções e linguagens. Como pontua Guimarães (2020), a "tradição de pré-Faustos acabou também [...], por gerar descendentes, pós-Faustos ou neo-Faustos".

Para ficarmos em apenas um exemplo recente, mas que julgamos demonstrar a força do fáustico transcendendo tempo, espaço e gêneros – e aqui anos referimos a "gêneros" em suas acepções mais amplas –, uma das mais recentes versões do Fausto de Goethe é a peça de marionetes *Faust in the Box* (2006), da artista performática alemã Bridge Markland, nascida em 1961. Intensificando o aspecto carnavalizante do teatro de marionetes por meio de uma "estética frenética" (Fitzsimmons, 2017), tanto visual como sonora, Markland se apresenta sozinha com seus bonecos, emoldurada por uma caixa de papelão e se alternando entre as personagens de Fausto, Mefistófeles e Gretchen, sincronizando os movimentos dos lábios com uma colagem sonora entre o texto de Goethe e letras de Madonna, Robbie Williams, Metallica, Led Zeppelin, Rolling Stones e outros artistas musicais *pop*. Julgamos fundamental reforçar que esse trabalho de Markland, no contexto deste artigo, é exemplo não apenas da força do fáustico ao longo do tempo, mas especialmente de seu vigor em unir linguagens: a retomada de sua origem no teatro de fantoches em diálogo com a performance e a música, tudo isso costurado pela grandiosidade da poesia de Goethe.

Não pretendemos nem poderíamos, aqui, esgotar o tema – quando se fala de Fausto, evocam-se muitos, e o muito que já se falou acerca de cada um deles –, mas apenas contribuir para as discussões acerca das marcas da oralidade no escrito.

O tecido fáustico e a vigília das oralidades

> *Mas as oralidades estariam, em vigília, despertas para a possibilidade de reverter o escrito, de realizar uma sabotagem a ele, de criar um respiro no cimento fresco, conforme imagem de Paul Zumthor na conclusão de um de seus livros.* Jerusa Pires Ferreira, 2006.

Em nosso país, destacou-se, entre os estudiosos do tema fáustico e das oralidades, Jerusa Pires Ferreira (1938-2019), professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP à época em que faleceu. Profícua nas ideias, ainda que concisa nos textos, começou a desenvolver seu conceito de "tecido fáustico" em *Fausto no horizonte* (1995), um pequeno livro em formato 20 cm × 14 cm, com 166 páginas – e se descrevemos aqui as características físicas do livro é porque mesmo esses detalhes eram caros a ela, que também teve entre seus interesses o universo editorial.

Em sua arqueologia do fáustico, Jerusa já destacara que as narrativas em torno do Fausto alemão reverberam mitos mais remotos, como o de Cipriano de Antioquia, que teria vivido em meados do século IV (Ferreira, 1992). Daí que, se o conceito de "fáustico" remete diretamente àquele "certo doutor" de nome Fausto, que teria vivido na Alemanha, nem por isso se circunscreve à sua época o que viria a ser considerado, por Jerusa, o tecido fáustico.

Tal tecido não se estende em tempo linear, a partir do século XVI, mas em tempos e geografias cujas tramas – pensemos no movimento em vaivém de um tear – talvez jamais consigamos delimitar. Isso de modo algum compromete o que nos diz Jerusa acerca dele: "da transmissão oral ao universo do livro [...] a permanência em circulação de razões míticas muito poderosas, que fazem com que emerja sempre um Fausto, que atende ao gosto dos mais diversos públicos" (1995, p. 18-19).

Não por acaso, são de Jerusa algumas das traduções para o português de um dos mais importantes estudiosos das oralidades, o linguista e medievalista suíço Paul Zumthor (1915-1995): em parceria com Amálio Pinheiro, também do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, traduziu *A letra e a voz* (*La lettre et la voix*); com Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida, traduziu *Introdução à poesia oral* (*Introduction à la poésie orale*); com Suely Fenerich, traduziu *Performance, recepção, leitura*. A obra *A letra e a voz*, conforme a própria Jerusa, que privou de estreito convívio com Zumthor desde a década de 1970, provém da experiência do autor em visita ao Brasil: "Aí se concentra todo um chão de vivências, a experiência vital e humana de um pesquisador que correu o mundo e reuniu materiais, valorizando-os e, sobretudo, convertendo-se ao 'outro', para poder teorizar" (Ferreira, 2007).

Zumthor distingue, em *A letra e a voz*, três tipos de oralidade, ligados a três situações de cultura. A primeira delas, primária e imediata, não pressupõe contato prévio com a escritura e é encontrada nas sociedades que não possuem qualquer sistema de simbolização gráfica ou que vivem em isolamento. Esse, nos diz o autor, pode ter sido o caso de alguns setores do mundo camponês medieval. Na sequência, Zumthor observa que, não obstante a possível ocorrência da oralidade primária, estão presentes também na poesia medieval marcas dos outros dois tipos de oralidade, que têm em comum a coexistência com a escritura: a oralidade mista (cuja influência escrita permanece externa, parcial e atrasada) e a oralidade segunda, que se recompõe com base na escritura (num meio em que a escritura tende ao esgotamento dos valores da voz no uso e no imaginário).

Uma das referências utilizadas por Zumthor em *A letra e a voz* é McLuhan, em sua obra *A galáxia de Gutenberg*. Embora outros autores tenham, posteriormente, burilado o que Zumthor classifica de "intuições" de McLuhan, este teve o mérito de apontar a diferença "abissal" entre o "homem escrevente" e o "homem tipográfico". Para McLuhan, as "culturas de manuscrito" ainda permanecem fortemente tátil-orais, ficando o ato da escrita em segundo plano. Também citado por Zumthor, Walter Ong, a partir do final da década de 1960, retomaria essa ideia situando o manuscrito na continuidade do oral, o que só viria a ser rompido – e ainda assim não de modo abrupto mas progressivo – com o

surgimento da imprensa. Lembremos, porém, que entre o desenvolvimento da primeira máquina de impressão por Gutenberg, em 1439, e o surgimento das primeiras narrativas orais acerca de Fausto, um século já havia transcorrido. Ainda assim, análises como a de McLuhan nos são úteis para compreender, como pretendemos demonstrar, o caráter fortemente impregnado de oralidade que permeia a primeira obra escrita sobre as proezas fáusticas. Dissemos, acima, que o rompimento entre o oral/manuscrito e o impresso não se deu de um momento para o outro, o que é assim descrito por Zumthor:

> Até por volta de 1550, as duas técnicas mais colaboram do que se opõem. No início do século XVI, nem o suporte impresso do livro ainda se tinha verdadeiramente imposto na prática, nem o conteúdo das mensagens se tinha inteiramente liberado de uma herança cultural de séculos dedicados às transmissões vocais, nem, enfim, a autoridade se tinha definitivamente deslocado da palavra para a escrita. Vista do século XX, a mutação cultural que se produzia então parece comparável àquela que desencadeou entre nós a invenção do computador; era de fato uma mutação, mas a muito longo prazo: seus efeitos só se tornariam completamente perceptíveis no século XIX, graças ao ensino obrigatório, que fará do impresso uma escritura de massa e acentuará o enfraquecimento das últimas tradições orais. (Zumthor, 1993, p. 111)

Cabe, porém, adiantar que não está no escopo deste artigo, nem é nosso interesse, proceder a essa "arqueologia" classificatória das narrativas fáusticas, mas, por outra, detectar nelas o que ainda subsiste de oralidade – ou, como prefere Zumthor, *vocalidade*, no sentido de uso da voz.

> [...] o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização), desses textos. (Zumthor, 1993, p. 21)

Frequentemente nos acontece, afirma Zumthor, de perceber no texto o rumor, ainda que confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega. Decorre daí que todo texto, nesse sentido, permanece incomparável e exige uma escuta singular, uma vez que comporta seus próprios índices de oralidade, cuja nitidez é variável ou até mesmo nula. "Índice de oralidade" é, para o autor, tudo o que, no interior de um dado texto, nos informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – isto é, na(s) mutação(ões) pela(s) qual(is) o texto passou de um estado virtual à atualidade e existiu(ram) na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

Talvez possamos relacionar esse "rumor" de que fala Zumthor ao que Jerusa chama, de modo tão feliz, "vigília das oralidades", sempre prontas a criar respiros no cimento fresco – tomando emprestada essa imagem de Augusto Roa Bastos, autor paraguaio de *Vigilia del Almirante*, "relato de ficción **impura**, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia" (1992, p. 11, grifo do autor).

E, antes de passarmos à discussão acerca das marcas de oralidade nas primeiras obras escritas sobre o Fausto, ainda trazemos Zumthor, que aqui mais uma vez dialoga com a "vigília das oralidades" de Jerusa:

> Na sombra da História, percebemos o murmúrio das massas humanas, cuja presença só podemos pressentir – como a de um animal noturno escondido do qual se percebe a respiração e a tepidez –, graças a uma "cultura" escrita plantada como uma vela nessas trevas. De tempos em tempos, o círculo do clarão revela um rosto, uma boca, um gesto esboçado em direção a nós ... De lá se elevaram vozes hoje extenuadas, algumas das quais foram captadas pela escritura. Pouco importam os motivos imediatos e os procedimentos dessa inscrição, e menos ainda a ideologia de que, às vezes, um letrado fez seu pré-texto. (Zumthor, 1993, p. 127)

Índices de oralidade nos Faustos: escritura e performance

> *O texto escrito, uma vez que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro. Já o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência presente da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos.* Paul Zumthor, 1993.

Evocar, em um texto escrito como o é este artigo, a oralidade – ou *vocalidade*, como prefere Zumthor – é de saída uma tarefa limitada. Na análise que nos propomos aqui, buscaremos como marcas da oralidade os recursos textuais: intervenções dialógicas; comentários de autor ou narrador intratextual sobre o próprio texto, seja sob forma de monólogo seja buscando a cumplicidade do leitor; interpelações voltadas ao leitor/auditório (estas últimas de caráter eminentemente performático) por meio de verbos no modo imperativo, dentre outras. Também nos interessam, em Zumthor, suas reflexões acerca da performance no teatro, na obra *Performance, recepção, leitura*, notadamente quando o autor aborda a relação que se estabelece entre espaço cênico, atores e público.

Oralidade no Fausto de Spiess

Já dissemos: antes de a obra editada por Spiess ir a público, as narrativas fáusticas já circulavam pela Alemanha, em relatos boca a boca – e não custa aqui lembrar o ditado "quem conta um conto aumenta um ponto" – e em encenações com fantoches em feiras e praças. Muitas dessas narrativas, como estudiosos afirmam, são contemporâneas ao período de vida do próprio protagonista, o Doutor Fausto histórico. Não causará surpresa, portanto, que na escritura se tenha preservado, em palimpsesto, ora maior ora menor rumor de oralidade. Na nota do tradutor da edição brasileira da obra, de 2018, lemos acerca do "estilo" utilizado por Spiess: "Seu texto é pouco cuidado, muitas vezes canhestro e repetitivo, outras tantas obscuro" (2018, p. 218, nota do tradutor Mário Luiz Frungillo). O próprio Spiess, em sua dedicatória, refere-se a ela como "ínfima mercadoria de feira".

Lembremos, aqui, o que informa Spiess na folha de rosto da *História do Doutor Johann Fausto*: "Composta em grande parte dos escritos deixados por ele mesmo, e impressa como exemplo terrível e repugnante e como sincera advertência a todos os curiosos, soberbos e ateus". Não é necessária uma pesquisa muito profunda para que se constate que não há o menor indício de que o Fausto histórico tenha deixado qualquer registro escrito; portanto, a afirmação de Spiess é totalmente fantasiosa, e apenas visa a dar alguma credibilidade à sua edição. Trata-se, ademais, de recurso bastante comum ainda nos dias de hoje, nas edições populares a que Jerusa Pires Ferreira se dedica em sua obra *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. (Como aqui já mencionamos, Cipriano de Antioquia seria um dos precursores do Fausto lendário.)

A estrutura da obra editada por Spiess é bastante simples: uma dedicatória ("aos ilustres, nobres e excelentíssimos Caspar Kolln, amanuense do Eleitorado de Mogúncia, e Hieronymus Hoff, tesoureiro do Condado de Königstein, meus mui prezados senhores e amigos"), seguida de um "prefácio ao leitor cristão" recheado de citações bíblicas e finalizado com esta fala na segunda pessoa, o que denota considerável intimidade, dirigida diretamente ao leitor: "Procura, leitor cristão, compreender esta história da maneira mais correta e fazer dela um uso cristão, e aguarda pela versão em latim a ser por mim publicada em breve. Que Deus te abençoe" (2018, p. 227).

Como aponta Fuhr (1981), a forma em prosa, escolhida por Spiess, serve a sua "intenção instrutiva", uma vez que lhe permite introduzir, entre as narrações das aventuras de Fausto, "parênteses didáticos" em que o editor se dirige diretamente ao leitor. "A seu bel-prazer, o autor aproveita para voltar à temática de sua introdução, cujo objetivo é o de intimidar seus 'leitores cristãos', enfatizando a gravidade dos pecados de Fausto" (Fuhr, 1981).

Quanto à tal versão em latim prometida por Spiess, conforme observado em nota do tradutor da edição brasileira, essa jamais viria a ser publicada e seria provavelmente mais uma "mistificação" de

Spiess para revestir de maior credibilidade seu "livrinho". Seguem-se a esse prefácio, 68 capítulos narrando as peripécias do Doutor Fausto, nos quais são flagrantes os aspectos já mencionados: texto "pouco cuidado, muitas vezes canhestro e repetitivo, outras tantas obscuro". O editor também agrupa esses 68 capítulos em três partes sem qualquer lógica aparente.

A própria divisão em capítulos evidencia certa arbitrariedade, uma vez que, frequentemente, são usados entre o fim de um e o começo de outro recursos de continuidade (e oralidade) como: "No dia seguinte", "À tarde, pela hora das vésperas, entre as três e as quatro", "Na manhã seguinte ao dia em que fizera aquelas promessas", "Assim, dia e noite", "Depois de o Doutor Fausto haver, como dito acima", "O espírito teve também de relatar a Fausto", "Depois que sua aflição se dissipou", "Numa outra ocasião", "Depois de dois anos", dentre outros. Especialmente digno de nota é o recurso de continuidade adotado entre os capítulos 29 e 30: no primeiro deles ("Das Estrelas"), conta-se que um ilustre doutor convidara Fausto à sua casa e lhe fizera uma pergunta acerca do brilho intenso das estrelas, encerrando-se o curto capítulo com a resposta de Fausto. O capítulo seguinte ("Uma pergunta sobre a condição dos espíritos que atormentam os homens") inicia-se com a reação do ilustre doutor a essa resposta ("É verdade, meu senhor Fausto [...] Mas, e quanto aos espíritos [...]". E muda-se, com isso, o foco da discussão de estrelas para espíritos, retomando-se as estrelas no capítulo 31.

Como de modo pertinente observa Fuhr (1981),

> Ao invés de deixar que o leitor venha conhecer e julgar Fausto pela leitura da estória de sua vida, Spies já lhe entrega de antemão o conteúdo geral de toda a trama em que ele se envolve. Não ocorre ao autor criar tensão, sua intenção é interromper a estória à sua vontade e induzir o leitor à reflexão sobre cada passe de Fausto ou ainda assegurar-se do efeito moralizador que seus próprios comentários acrescidos de oportunas citações das Escrituras teriam sobre ele.

Não há, como se pode ver, na obra editada por Spiess características que se esperariam em uma narrativa escrita, mas sim um mesmo tom moralizante, ou que se assemelha mais a um discurso ou sermão, o que lhe atribui ainda mais um aspecto oral.

A obra se encerra com o discurso de despedida de Fausto aos estudantes, seguida de narração em terceira pessoa de seus últimos momentos. No parágrafo final, o editor Spiess volta a dirigir-se diretamente ao leitor: "Assim termina a mui verdadeira história e a magia do Doutor Fausto" [...] "Amém, amém, é o que desejo a todos do fundo do meu coração. AMÉM" (2018, p. 425).

Por meio desses exemplos, percebe-se de modo suficientemente claro o rumor de oralidade que ainda persiste nessa primeira escritura fáustica, e não podemos deixar de considerar que, para isso, contribuiu em grande medida a edição "pouco cuidada" de Spiess, mais preocupado em assegurar o tom moral ao relato que a uniformização da escrita.

Oralidade e performance no Fausto de Marlowe

E quanto ao Fausto levado aos palcos na Alemanha no teatro de fantoches, em tradução imediata dos relatos orais da época, e depois na Inglaterra no teatro elisabetano, por meio de Marlowe? Falamos agora, tanto em um registro, popular, como em outro, que poderíamos chamar de erudito, de um Fausto em performance. E, uma vez que no caso do teatro de fantoches a referência direta seriam os relatos orais, quantas "palavras virgens" não teriam aí sido incorporadas? Tomamos aqui emprestada de Bakhtin a expressão "palavras virgens" para nos referirmos àquelas "saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada", e que "entraram para o sistema da linguagem escrita e impressa" (Bakhtin, 1987, p. 402).

Mas não será, entretanto, desse ponto de vista que iremos tecer considerações acerca desse Fausto dos palcos: o que nos interessa aqui é falar dele do ponto de vista da interação entre atores, que enunciam o texto, e público. Ou, como escreve Zumthor, da performance como "momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido" (2007, p. 50).

> Há séculos, com efeito (a partir, sem dúvida, da Antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais. (2007, p. 62)

Para que possamos, hoje, chegar a um ínfimo lampejo do que seria para o público dos séculos XVI-XVII a experiência de assistir a um espetáculo teatral, precisaremos considerar de início o fato de que tal público seria muito diferente do que conhecemos hoje. Arriscamos dizer que se trataria de ouvintes muito mais atentos e ávidos pelo que se desenrolaria no palco. A alfabetização e a leitura ainda não se haviam disseminado, portanto, eram a fala e a escuta que ocupavam o papel onipresente na comunicação cotidiana. Podemos também nos arriscar a dizer que tais plateias não apenas assistiam atentamente ao desenrolar do espetáculo, mas com ele interagiam, rindo, chorando, espantando-se, aplaudindo ou mesmo vaiando – talvez até mesmo tomando por real o que no palco era representação. Sua participação na performance, portanto, iria até mesmo além do corporal. Conforme texto de introdução de Jump à edição de Marlowe (2005):

> Horrorizados [...] os puritanos divulgaram contos de advertência. Uma delas diz respeito à aparição visível do próprio Diabo no palco enquanto o Doutor Fausto estava sendo representado no teatro Belsavage durante o reinado da Rainha Elizabeth "para grande espanto tanto dos atores quanto dos espectadores..., havendo alguns distraídos (isto é, enlouquecidos) com aquela visão assustadora". De acordo com outro, alguns músicos em turnê em Exeter ficaram impressionados, durante uma apresentação de Doutor Fausto, pela terrível certeza de que "havia um demônio a mais entre eles". Detectando o medo, o público entrou em pânico. Os atores, "contrariamente ao seu costume", passaram a noite "lendo e orando". (p. 43)

As encenações do texto de Marlowe continuariam até meados do século XVII, vindo a desaparecer do teatro inglês por cerca de dois séculos. O tema do Fausto, porém, não desapareceu: até o final do século XVIII, ele seguiu entretendo o público com farsas, pantomimas e teatro de fantoches. A versão trágica de Marlowe só viria a ser novamente encenada, segundo os registros, no fim do século XIX. Certamente, diante de um público já bastante diverso e "ilustrado". Um público que, ademais, já havia tido contato com versões mais tardias do Fausto, como a ópera de Gounod adaptada da primeira parte do Fausto de Goethe.

Considerações finais

Neste breve artigo, buscamos trazer alguns exemplos de marcas de oralidade ainda presentes nos primeiros textos escritos sobre o tema do Fausto e que viriam a tomar parte no que Jerusa Pires Ferreira chamou de "tecido fáustico". Para isso, apoiamo-nos nos estudos de Zumthor acerca de oralidade e performance. Quando observamos, em perspectiva, os múltiplos caminhos que o tema fáustico tomou e segue tomando, das primeira narrativas orais, passando pela escritura, pelo teatro, música, cinema, dança, poesia, e chegando até os nossos dias, percebemos o quão inesgotável ele se mantém. Há ainda muito que descobrir nesse tecido de que nos falou Jerusa.

Referências

BAHKTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

FERREIRA, J. P. A vigília das oralidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 69, p. 193-196, março/maio 2006.

FERREIRA, J. P. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.

FERREIRA, J. P. **O Livro de São Cipriano**: uma legenda de massas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERREIRA, J. P. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, set. 2007, pp. 141-152.

FITZSIMMONS, L. (Ed.) **Faust adaptations from Marlowe to Aboudoma and Markland**. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2017. Series: Comparative Cultural Studies.

FUHR, G. Fausto – Redenção ou salvação? O tratamento do tema em quatro obras: Volksbuch, Marlowe, Lessing e Goethe. [Artigo baseado na palestra proferida pelo autor em 2 de junho de 1981 durante a Semana de Estudos realizada pelo Departamento de Letras Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG.]

GUIMARÃES, P. A. A Presença de 'Fausto' na Literatura e Cultura Inglesas – Revisitando Adaptações da Lenda e Interpretações do Mito. *In*: ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. de.; BECCARI, M. (orgs.). **Mitos da Pós-Modernidade**: *O Mito de Fausto*. v. 3. São Paulo: FEUSP, 2020.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Tradução: Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1972. Cultura, Sociedade Educação, v. 19.

MARLOWE, C. **A trágica história do Doutor Fausto**: e a história do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária. Organização e Introdução: Luís Bueno. Tradução e Notas: Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frungillo. Cotia (SP)/Campinas (SP): Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2018.

MARLOWE, C. **Doctor Faustus**. Introdução e Notas: John D. Jump. Londres/Nova York: Routledge, 2005.

ROA BASTOS, A. **Vigilia del Almirante**. Assunção: RP Ediciones, 1992.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Federich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Comunicação, Arte e Representação Social

04

ENTRE COISAS E NÁO COISAS, PRESENÇA E AUSÊNCIA: o mundo das imagens de Vilém Flusser e Norval Baitello Junior

Giovanni Vella[1]
Fapcom (Faculdade Paulus de Comunicação)
GT 3 - Texto Aberto

Resumo: O artigo apresenta algumas das principais reflexões teóricas do estudioso da comunicação Norval Baitello Junior a respeito daquilo que ele mesmo define como "mundo das imagens", à luz, principalmente, de seu aprofundamento das fecundas contribuições do filósofo Vilém Flusser, assim como das de pesquisadores de diferentes áreas do saber acadêmico, como Aby Warburg, Harry Pross e Hans Belting. O estudioso brasileiro mostra, em diferentes obras, como o estudo das imagens observadas como objetos absolutos, desligados do contorno cultural que as produz e mantêm em vida, impediria de valorizar-se as diferentes camadas da vida comunicacional profunda de suas próprias imagens – uma vida originária, articulada e pulsante, capaz de criar relações vinculantes e, portanto, cenários e ambientes culturais abrangentes a todas as facetas da experiência humana. Essa dimensão profunda do mundo das imagens, segundo Baitello, pode ser mais valorizada a partir da perspectiva de uma ecologia da comunicação e da cultura. Essa seria a proposta de um outro modelo epistemológico, com o objetivo de estudar as imagens enquanto objetos complexos e relacionais, capazes de ser abordados apropriadamente apenas quando compreendidos relacionalmente, isto é, a partir dos vínculos comunicacionais que legam ao ambiente ao seu redor; não mais, portanto, um modelo epistemológico a abordá-las enquanto entes ontologicamente anônimos e simples objetos teóricos num suposto fluxo de autônomas operações racionais do sujeito observador.

Palavras-chaves: Flusser, não-coisa, Baitello Junior, imagem, ecologia da comunicação.

1 Doutorado em Filosofia pela PUC/SP (2019), Mestrado em Filosofia pela Faculdade São Bento (2013), graduação em Filosofia pela Universitá la Sapienza di Roma (IT). Jornalista profissional de 1996 a 2018. Professor de História da Filosofia Antiga e Filosofia da Comunicação e Tecnologia na FAPCOM – Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

Introdução

Em seu livro *A serpente, a maçã e o holograma*, o professor Norval Baitello Junior (2010, p. 64) relata como os famosos seminários do celeiro (*Kornhaus Seminare*), promovidos anualmente na aldeia sul-alemã de Weiler entre 1984 e 1993 por Harry Pross, foram caracterizados por notáveis polêmicas entre os mais reconhecidos estudiosos da Teoria da Mídia que costumavam participar nos encontros. Uma das mais emblemáticas polêmicas foi a que ocorreu entre o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser e o estudioso da mídia espanhol Vicente Romano. O primeiro afirmava, com sua característica veemência acadêmica, que pelo suporte oferecido dos novos recursos técnicos "já não existe mais nenhuma diferença entre uma maçã e o holograma de uma maçã". O segundo, claramente contrário a compartilhar a visão tão encantada do colega, começou assim sua resposta: "a partir desse justo momento podemos celebrar um alegre e prazeroso cessar-fogo em nossas renhidas disputas e divergências. Está solucionado definitivamente o motivo para as desavenças". Romano acertou assim sua conclusão: "Você pode comer holograma que eu fico com a maçã" (2010, p. 65).

Ao comentar a disputa ocorrida no celeiro alemão, Baitello afirma que a opção de fundamentar uma consistente epistemologia da Teoria da Mídia a partir da escolha preferencial da maçã natural ou do seu holograma exemplificaria caminhos e cenários culturais diferentes:

> Se a imagem da maçã é figura mítica que simboliza pecado no ambiente cultural judaico-cristão e suas raízes estão associadas ao erotismo, à carne, à sensualidade, à fertilidade e à perduração da vida, o holograma é uma imagem de alto grau de abstração, fruto de um alto desenvolvimento tecnológico e um pensamento abstrato (2010, p. 65).

De fato: o que a imagem da maçã – que poderíamos definir como material – possui que o seu holograma não possui? E, obviamente, vale também a pergunta inversa: o que a tecnoimagem da maçã possui que a maçã material nunca poderá ter? Sobre esta questão Baitello afirma:

> Se a imagem da maçã possui a materialidade da fruta maçã como suporte original (que inclusive possui como uma de suas características o seu teor nutricional), o holograma possui como suporte o vazio do ar, sobre o qual se projetam raios que reproduzem uma aparência tridimensional da maçã (2010, p. 65).

Note-se como – no primeiro caso – à imagem da maçã poderiam ser atribuídos vários significados diferentes, mas todos possíveis a partir da referência a uma maçã natural. Diferentemente, o holograma apresenta um nível tão alto de desenvolvimento tecnológico que sua superfície exposta digitalmente não parece precisar de outra referência natural, pois tem como suporte "o vazio do ar".

Há, evidentemente, um complexo de questões teóricas atrás da reflexão que Baitello tenta desvendar, muitas camadas reflexivas nas quais é possível se adentrar a partir dos argumentos propostos. Algumas destas questões poderiam ser formuladas do seguinte modo: a partir da comparação entre os dois tipos de maçã, o que se poderia afirmar a respeito das imagens enquanto imagens, isto é, quando pensadas enquanto *alguma coisa* posta num suporte altamente tecnológico ou simplesmente natural? Haveria um elemento – que poderíamos definir como ontológico – comum às duas formas de maçã aqui em questão, na polêmica entre Flusser e Vicente? Ou estaríamos contemplando dois objetos ontologicamente distintos? E, se esta última fosse a análise fenomenológica correta, qual seria a natureza da relação entre os dois? No final, como poderia ser valorizada nos estudos de comunicação e semiótica a profecia flusseriana pela qual "já não existe mais nenhuma diferença entre uma maçã e o holograma de uma maçã"?

1. Entre coisa e não-coisa: a deslocação de sentido imaterial entre as imagens

Na mesma obra já citada e dedicada a esboçar em 2010 uma Teoria da Mídia, Baitello afirma que a complexidade dos conceitos oferecida por Flusser, com seu viés filosófico, merece um destaque porque possibilitaria "uma compreensão muito rica dos processos de comunicação e dos fenômenos de mídia, em uma ótica culturalista" (BAITELLO, 2010, p. 11). Em sua provocação, Flusser estaria sintetizando uma complexa, ousada e provocadora reflexão teórica, cujo ponto de partida seria a proposta de uma história ontológica das imagens, um longo caminho cultural definido como "escalada da abstração" e que – como veremos – será uma fonte inspiradora importante para o mesmo Baitello.

De que se trata? Flusser afirma em seu primeiro capítulo da Filosofia da caixa preta que as imagens – "superfícies que pretendem representar algo" – devem sua origem à capacidade de abstração específica "que podemos chamar de imaginação". O que é objeto da abstração humana são duas das quatro dimensões espaço-temporais "para que se conservem apenas as dimensões do plano (FLUSSER, 2011, p.15). É um processo de abstração que Flusser define como específico, pois ocorreria, por assim dizer, em uma via de mão dupla. Vejamos como: de um lado, a imaginação produz uma imagem a abstrair o objeto representado do espaço e do tempo no qual ele está situado (como no caso de um retrato de pessoa que *sempre* será a imagem de alguém, cuja superfície estava sendo desenhada *em um* certo momento e *em um* certo espaço). De outro lado, a imagem produzida sempre será constantemente inserida em um novo espaço e em um novo tempo, isto é, o tempo e o espaço de qualquer novo observador da imagem. Destarte, cada imagem podemos afirmar que realize a a morte do objeto representado, pois este último não mais possui um tempo e um espaço próprios – embora a imagem sempre permaneça constantemente viva: no tempo e no espaço de novos observadores. Em razão desta dialética interna própria, afirma Flusser, superfícies irradiam imagens e estas, por sua vez, desenvolvem como que infinitamente o papel de mediação entre o homem e o mundo.

> Imagens (…) Representam o mundo, para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre homem e mundo (worstellen). Enquanto representam o mundo são como mapas, instrumentos para orientação no mundo. Enquanto se interpõem entre homem e mundo, são como biombos, encobertaras do mundo (FLUSSER, 2019, p. 104).

Em cada imagem há, portanto, uma interna e incansável transição de sentido através da qual as imagens modificam no tempo o próprio modo de orientar o homem em sua relação ao mundo, mudando sempre, ao mesmo tempo, "nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores" (FLUSSER, 2019, p.9). Nesta perspectiva, a emergência das imagens técnicas ao nosso redor que caracteriza a época atual (mas que Flusser estava prevendo com muita lucidez já em 1985!) é, portanto, o êxito de uma longa caminhada histórica que o filósofo define como "escalada da abstração":

> Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças as superfícies imaginadas. (…) O mundo não se apresenta mais como linha, processo, acontecimento, mas sim como plano, cena, contexto como era o caso na pré-história e ainda o é para iletrados (FLUSSER, 2019, p. 9).

Mas logo Flusser adverte o leitor que só aparentemente se trata de uma escalada da abstração precisamente linear em sua sequência progressiva fácil de se identificar: a partir das imagens da pré-história que produzem cenas (como as pinturas rupestres de Lascaux), seguem as linhas gráficas dos alfabetos que começaram a reproduzir processos sonoros e de cálculo, a culminar no atual mundo das imagens predominantemente tecnológicas. Esta leitura seria simplória se não se compreendesse que, atualmente, "somos testemunhas, colaboradores e vítimas da revolução cultural, cujo âmbito apenas advínhamos", e que as tecnoimagens de hoje "não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado" (FLUSSER, 2019, p. 9).

Assim Flusser descreve a diferença ontológica por ele valorizada entre as primeiras imagens tradicionais e as atuais tecnológicas:

> As imagens tradicionais são produzidas por homens, as tecnoimagens por aparelhos. O pintor coloca símbolos em superfície, a fim de significar determinada cena. Os aparelhos são caixas-pretas que são programadas para devorarem sintomas de cenas, e para vomitar tais sintomas em forma de imagens. Os aparelhos transcodificam sintomas em imagens. O programa dos aparelhos provém de textos: por exemplo das equações da química e de ótica. De maneira que os aparelhos transcodificam sintomas em imagens em função de texto. São caixas que devoram história e vomitam pós-história (FLUSSER, 2019, p. 108).

Entende-se porque as imagens tradicionais e as tecnoimagens atuais não podem ser ontologicamente equiparadas: estas últimas são, com efeito, êxito de um complexo processo que as produz enquanto protagonistas de uma contrarrevolução. Em qual sentido? Aparelhos como a televisão e a máquina fotográfica 'devoram' – na poderosa metáfora flusseriana – os fatos que acontecem e que significam algo para o observador (sintomas). Estes fatos, extraídos da cena e, assim, significados, serão vomitados em forma de imagens. Destarte, produz-se (mais uma vez, dialeticamente) a passagem entre história - representada pelos homens que produzem imagens – e a atual pós-história – representada pelos aparelhos que, elaborando textos matemáticos, produzem imagens.

Eis o sentido da contrarrevolução em ato contemplada por Flusser: as imagens do universo pré-histórico, que foram substituídas pela revolução dos textos alfabéticos e históricos, agora usam os mesmos textos para voltar a assumir, de uma forma inédita, o papel de mediação entre homem e mundo. É esta a fase atual da pós-história, onde os eventos "se precipitam rumo ao aparelho com rapidez acelerada" e a realidade é transformada em "programa televisionado", isto é, num contexto de situações. Desta forma, a história, uma vez assim transcodificada, torna-se "eternamente repetível", um contexto reduzido a pretexto meramente funcional para a experiência mágica de um pensamento e ação perenemente programados por tecnoimagens (FLUSSER, 2019, p. 110).

2. O holograma como uma não-coisa

A profecia flusseriana, lúcida e poderosa, da característica mágica da atual fase de pós-história, implica, portanto, renegar a visão ingênua da história como transformação progressiva da natureza em cultura pela ação da mão humana que desenharia as coisas "informadas" do reino da natureza (como plantas e animais), graças ao trabalho criativo das mãos que produziram antes imagens e depois textos: "A mão não deixa em paz as coisas informadas, mas sim continua agitando-as até que se esgote a informação que contêm. A mão consome a cultura e a transforma em lixo" (FLUSSER, 2007, p. 60).

Na realidade, o que acontece é que o ser humano produz um terceiro reino da realidade, além da natureza e da cultura: o reino do lixo, das não-coisas, dos objetos esgotados de sentido e de memória, que não pedem elaboração e que – note-se mais uma vez a sutileza dialética flusseriana - são também inesquecíveis enquanto (não mais) consumíveis. O terceiro reino do lixo é uma outra poderosa metáfora flusseriana, êxito deste círculo vicioso que se criou entre natureza e cultura. De fato, é um reino paradoxal, dos objetos que têm uma existência própria: é o reino das coisas mortas que jazem perante o nosso olhar com matéria e formas já consumidas internamente, sem mais um sentido disponível para o futuro da criação humana (a não ser a sobrevivência do nosso planeta).

O reino do lixo é, portanto, o reino das imagens que não guardam a memória viva dos objetos que a elas estavam ontologicamente vinculados. Ainda que eu possa sempre apalpar uma garrafa de Coca-Cola vazia e jogada no lixo, não conseguiria mais contatar o sentido vivo e convidador que ela mostrava quando estava cheia de seu líquido misterioso e disponível para ser consumida. Uma garrafa de Coca Cola na lixeira é um objeto sem memória, cuja informação passada está agora no mundo do inconsumível. Uma coisa que é uma não-coisa, algo inesquecível, e, portanto, sem futuro, é algo impossível de ser reelaborado, a não ser enquanto ausência (FLUSSER, 2007, p. 61).

Mas se a lixeira é a representação social de um cúmulo imenso de coisas sem vida, também o imenso aparato tecnológico que conserva a memória imaterial acumulada das nossas navegações virtuais desenvolve o mesmo papel paradoxal de guardar imagens mortas. Escreve Flusser:

> A memória do computador é uma não-coisa. De forma similar, também as imagens eletrônicas e os hologramas são não-coisas, pois simplesmente não podem ser apalpadas, aprendidas com a mão. São não-coisas pelo fato de serem informações inconsumíveis. É certo que essas não-coisas continuam enclausuradas em coisas como chips de silício, tubo de raios catódicos ou raios laser (FLUSSER, 2007, p. 61).

As tecnoimagens mostram-se, portanto, por Flusser, como a versão virtual do lixo material: mais uma vez, trata-se de coisas que não são mais representações de matéria alguma, incapazes de transformar a realidade material em formas, pois são imagens terminais, esgotadas de sentido possível e de futuro. Trata-se de um mundo imaterial que pode ser decifrado, para poder transcender nossa atual forma de existência pós-histórica. É preciso ter a ousadia daquela que o filósofo define enquanto uma inédita "tecnoimaginação", a atitude teórica capaz de contemplar a vida ontológica secreta das tecnoimagens. No reino impalpável e indefinido dos ambientes virtuais que as hospeda e as vincula entre si enquanto não-coisas, está presente uma imaterial "estrutura ausente", êxito da ação programada dos mesmos aparelhos tecnológicos (FLUSSER, 2019, p. 110).

3. O holograma e a presença de uma ausência

Mas como Baitello explicaria e valorizaria precisamente a profecia flusseriana a respeito da ausência de diferença ontológica entre a imagem da maça natural e o holograma de uma maça?

Baitello afirma que a provocação flusseriana é um êxito coerente com a escalada da abstração que acabamos de descrever, sendo esta

> Um processo tradutório de alto grau de fidelidade e respeito à aparência, ou seja, às qualidades de imagem de um e de outro. Como imagem, são ambas paradoxais, mas, como corpo, a maçã não é paradoxal. A maçã é a presença de uma presença e o holograma é a presença de uma ausência (2010, p. 67).

Com sua leitura fenomenológica da maça natural como sinal da "presença de uma presença" e do holograma como sinal "da presença de uma ausência", Baitello parece reforçar a dialética ontológica já vista em Flusser, a que vincula as tecnoimagens entre elas por uma espécie de "estrutura ausente". A elaboração por ele proposta inspira-se claramente e explicitamente em outra leitura a do historiador da arte alemão Hans Belting que em sua obra *Antropologia da imagem* enfatiza a paradoxal relação que anima a natureza intrínseca das imagens. Afirma Belting:

> A distinção entre imagem e meio torna-se patente ainda quando se considera a natureza intrínseca das imagens como a presença de uma ausência. A imagem está, de certo, presente ao nosso olhar. Mas esta presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece, quer num monitor quer corporalizada numa velha estatua. Por direito próprio as imagens testemunham quanto a ausência daquilo que elas tornam presente. Graças aos meios em que são produzidas elas já possuem a presença efetiva do que pretendem transmitir (BELTING, 2014, p. 15).

A conclusão do estudioso alemão é coerente com as premissas postas: "O paradoxo das imagens reside no fato de elas serem ou significar a presença de uma ausência e semelhante paradoxo é em parte um resultado da nossa capacidade de diferençar entre imagem e meio". (2014, p. 15)

A leitura precedente de Flusser e, agora, a de Belting e Baitello juntos, parecem concordar sobre um ponto: a natureza objetal da imagem é de fato estruturalmente ambígua sendo que a sua constituição ontológica está sempre vinculada com outros objetos, num aparentemente interminável jogo de referências dinâmicas, continuamente instalando e, logo depois, deslocando sua existência

imaterial de superfície material em outra superfície, em um continuo jogo de presença e ausência de sentido.

É neste processo de contínuo deslocamento de sentido – que o próprio Baitello define como justamente paradoxal – que a imagem mostra sua própria dinâmica vital, no movimento que convida o observador (ou seria melhor dizer, o obriga?) a transferir seu olhar reflexivo de superfície em superfície, até captar a vida da imagem em sua natureza – destacamos mais uma vez – propriamente imaterial e sempre em movimento, de camada em camada de sentido. (BAITELLO, 2019, p. 67).

Nesta perspectiva fenomenológica que Flusser e Baitello parecem compartilhar, as imagens – tradicionais ou tecnológicas que sejam – se apresentam como entes ontologicamente nômades, realidades fugazes (mas não inconsistentes!) sempre em movimento, realidades vivas e incansáveis, a se deslocar de um espaço teórico para outro, ordenadas dinamicamente por camadas arqueológicas anteriores, que a reflexão histórico-reflexiva (como, por exemplo, a de Aby Warburg) sempre pode descobrir e valorizar.

Novamente, volta à tona a veiculação de sentido que ocorre entre o espaço visível de uma maçã *natural* para o espaço invisível do seu valor simbólico, que por sua vez pode ser a maçã-logotipo de uma famosa marca de computadores ou o fruto símbolo do jardim bíblico do qual o gênero humano foi expulso.

Continua Baitello em suas conclusões a respeito da profecia flusseriana:

> Resumindo, podemos dizer que a maçã, como todo corpo, é uma presença física e o holograma é uma ausência física da maçã, sendo uma presença física de raios de luz que reconstroem no espaço tridimensional aéreo a aparência ou a projeção de uma maçã. Assim o holograma é um projeto, um lançar para frente, para o futuro, a memória de um objeto passado (BAITELLO, p. 2010, p. 67).

O holograma, portanto, enquanto conjunto "de raios de luz que reconstroem no espaço tridimensional aéreo a aparência ou a projeção de uma maçã" se apresenta também como projeção rarefeita que "lança para o futuro a memória de objeto passado" (2010, p. 67). Baitello, assim como Flusser, contempla no universo das tecnoimagens uma estrutura de vínculos projetivos, ausente materialmente, que somente consiste em seu simples aparecer, consistente em sua própria inconsistência.

Não por acaso os dois escolhem a metáfora do abismo (FLUSSER, 2019, p. 10) para descrever fenomenologicamente a vida ontológica das imagens e a comunicação humana e tecnológica que desencadeiam em forca de própria paradoxal natureza. Se a comunicação, afirma Baitello, "é ponte que se constrói sobre abismos, as imagens nos obrigam a entrevê-la como abismos que se constroem sob as pontes" (BAITELLO, 2010, p.67). Tal profundidade abismal se deixará enxergar na medida em que o pesquisador (com uma oportuna disposição reflexiva) for capaz de identificar e valorizar a relação dialética que vincula ontologicamente cada imagem com sua mesma razão de ser e aparecer, de ser coisa assim como não-coisa, sinal de presença de sentido assim como de sua ausência.

4. As imagens: qual ciência da comunicação para um objeto tão complexo e paradoxal?

A análise de Baitello confirma quanto por ele mesmo afirmado em outro contexto: "a imagem é um objeto complexo, relacional", que não pode ser delimitado dentro de uma área de conhecimento circunscrita e que está presente em todas as esferas da existência humana, tanto no ambiente externo como no interno (BAITELLO, 2019, p. 61). Perguntamo-nos: poderia a natureza desta ordem fenomenológica superficial que faz comunicar entre elas "superfícies que pretendem representar algo*"* (Flusser, 2011, p. 15) ser realisticamente objeto de estudos de natureza acadêmico científica? Uma questão legitima a ser posta, sobretudo se, como vimos, o mesmo Baitello afirma que a imagem, com seu estatuto ontológico paradoxal, está presente em todas as esferas da existência humana.

Deveríamos pensar realisticamente numa Teoria da Mídia como um campo de observação de fato tão heterogêneo e indefinido, tanto quanto a experiência humana mostra ser?

Pense-se na insistente presença da imagem visual na comunicação contemporânea. Baitello a descreve com estas palavras:

> Algo de irresistível e algo de misterioso, algo de miragem. Irresistível, pois seu caráter e seu poder de sedução estão plantados em solo de camadas muito profundas na história e na alma humana. Misterioso, pois tanto revela como esconde em camadas realidades paradoxais. Assim, toda a tentativa de reduzir as imagens a tipologia e categorias lógicas e racionais vai sempre se deparar impossibilidade, com o oceânico, com o incomensurável de seus paradoxos e de sua história. E sempre vamos encontrar um momento anterior, uma raiz mais funda, um precursor mais antigo, uma referência e uma remissão arqueológicas insondadas (BAITELLO, 2010, p. 70).

O estudioso brasileiro aponta como há uma ordem anterior, uma vida originária e pulsante que anima a exposição somente superficial das imagens, sua vida e dimensão mais profunda que sua superficialidade. Mas, de novo, questionamos: se toda imagem abandona sempre seu sentido originário, aquele que primeiro chamou, em sua materialidade, a atenção superficial do observador, e se esta dinâmica está fadada a se repetir, por sua própria natureza, não haveria o risco de cairmos num interminável e – no final, inconclusivo – jogo reflexivo de espelhos semióticos?

Não estaria, a partir desta polifônica reflexão sobre a natureza ontológica das imagens que vivem interligadas por uma incansável e flutuante relação de sentido, realmente em jogo a consistência epistemológica de uma Teoria da Mídia capaz de abordar os desafios da inflação contemporânea de nossos universos visuais?

Para ordenar, ainda que de modo geral e resumida, a reflexão de Baitello sobre esta decisiva questão, partiremos de um primeiro degrau teórico. Segundo o estudioso brasileiro Baitello, a vida das imagens se organiza segundo um mundo próprio, o «mundo das imagens". Leia-se a este respeito:

> Também devemos considerar sobretudo uma vontade própria das imagens (e não apenas evidentemente de seus suportes materiais) pois há muito as imagens declararam sua independência do mundo da vida e das coisas, há muito fundaram um mundo próprio, o mundo das imagens. E tentam nos seduzir a nos transferir para lá (BAITELLO, 2014, p. 64) .

Baitello propõe ainda – para manter equilibrado e profundo o olhar semiótico de uma pesquisa acadêmica – este caminho: o que mais possibilita uma autêntica contemplação teórica do mundo das imagens é a descoberta e valorização reflexiva da relação a ser incansavelmente procurada e articulada entre as mesmas imagens e o ambiente que a produz. É esta a perspectiva de uma ecologia midiática que poderá ser desenvolvida junto com uma ecologia da cultura. De fato,

> Sempre uma imagem tem uma camada anterior que tem uma camada anterior que tem outra camada anterior e daí vem a sua forca. E todas elas convivem diálogo nem sempre amigável. Isto nos leva de novo para produção dos ambientes. É fundamental entender uma imagem sempre associada ao ambiente onde ela se encontra o ambiente é determinante, é definidor (2019, p. 67).

Assim, o mundo das imagens, uma vez emoldurado nos ambientes nos quais se encontram e que elas mesmas determinam pela continua veiculação de sentido, apresenta-se como uma ordem midiática, certamente complexa, viva e articulada, mas, de fato, definida e determinada pela força simbólica de vínculos afetivos e simbólicos e, portanto, sempre relacionados. Uma Teoria da Mídia, deverá, portanto,

> Exorcizar o fetichismo do produto isolado, o fetichismo das linguagens (e técnicas) separadas do ambiente do qual nascem e que fazem mudar. Por isso desloca-se o foco da mesma informação transferindo as atenções para geração de vínculos e ambientes de vínculos, entidades multas mais complexas pois que envolve necessariamente uma confluência multidisciplinar e uma visão prospectiva, preocupações com desdobramentos e cenários futuros (2010, p. 10).

Trata-se, portanto, de assumir para o pesquisador acadêmico outros critérios de observação e análise, mais articulados e profundos. De novo Baitello:

> (…) caberia talvez apenas procurar algumas visões e vislumbres, talvez aquelas e aqueles que não se pautaram por uma mirada reduzida, de visão curta, e reducionista, mas que abriram espaço para o multifacetado e o complexo subterrâneo radicular que faz vibrar e assombra (ou anima) cada manifestação desse paradoxo da sombra e da luz, da ausência e da presença, aos qual os latinos chamaram de imago, os gregos eidolon, os germânicos bilde (em alemão contemporâneo Bild) (BAITELLO, 2010, p. 70).

Eis aqui mais uma bela descrição da vida profunda das imagens, observadas como realidades vivas, incansáveis em se deslocar de um espaço teórico para outro (*por exemplo,* do espaço visível *natural d*e uma maçã para o espaço invisível do seu valor simbólico, enquanto maçã-logotipo de uma marca de computadores). Um mundo vivo, animado por imagens vivas que vinculam sentidos e, por isto, determinam os ambientes que as criam.

E, agora, uma última questão: qual seria a correta postura investigadora que pode com maior coerência abordar o mundo das imagens (ou poderíamos dizer, o reino delas?) assim descrito? Seriam os protocolos disciplinares rigidamente tipológicos, os modelos epistemológicos previamente instalados a partir da relação cartesiana sujeito-objeto, capazes de desvelar ao pesquisador a originária, misteriosa e paradoxal dimensão antropológica do mundo das imagens?

Baitello parece não acreditar nesta possibilidade e afirma:

> Uma ciência que investiga as imagens e uma prática que as pretende utilizar fracassará se não se construir sobre alicerces históricos e culturais, se permanecer apenas na superfície das tipologias e nas classificações morfológicas. E, principalmente, estará fadada ao insucesso se projetar e executar processos de comunicação sociocultural de maneira determinística, sem considerar as facetas sombrias e silenciosas das histórias, das pessoas e das coisas que servem de ponto de partida (e de chegada) na vida das imagens. (BAITELLO, 2020, p. 64)

A via sugerida por Baitello está clara e consiste numa outra perspectiva para a Teoria da Mídia, que revise os princípios epistemológicos já assentados nas disciplinas da área da comunicação, propondo-se como alternativa a uma observação tradicionalmente científica, preocupada em detectar a ordem fixa, reproduzível teoricamente das imagens que são, pelo contrário, objetos intrinsicamente dialéticos e paradoxais.

Há, portanto, um êxito científico novo ao acolhermos a fecundidade do registro fenomenológico da ausência e da presença, do estatuto de coisa para não-coisa que – como vimos – caracteriza a vida das imagens, simultaneamente ordenada e desordenada, mas capaz de determinar os ambientes nos quais elas mesmas se encontram.

Ao valorizar a profundidade teórica da proposta de Flusser e Baitello, seria a crise cognitiva do mesmo sujeito observador um êxito coerente? Estaríamos, assim, constatando a impossibilidade de uma coerente fundamentação epistemológica da Teoria da Mídia? Não acreditamos que esta possa ser uma conclusão coerente a partir do até então apresentado.

Trata-se, ao nosso ver, de entender a sutileza da leitura de Baitello que – pela metáfora do mundo das imagens – não pretende resolver poetizando uma complexa questão como o estatuto científico da Teoria da Mídia, mas, sim, devolver honestamente ao leitor a profundidade de uma postura semiótica coerente com seu próprio objeto paradoxal de estudo: as imagens enquanto complexos relacionais e vinculadores, criadoras dos ambientes que as criam (2019, p. 62).

A reflexão de Baitello representa, portanto, uma valorização acadêmica e reflexiva da proposta flusseriana de um elogio da superficialidade das imagens, (Flusser, 2019, p.10), enquanto camada somente inicial e reveladora da dialética ontológica própria da vida perenemente deslocada (da coisa para a não-coisa, de ausência para presença) das imagens enquanto imagens. Não será, portanto, outra e desta vez ingênua, superficialidade, a tipológica e classificatória do ato descritivo de pesquisadores apegados a rígidas exigências classificatórias, que saberá se adentrar na profundidade dialética

interna à vida ontológica das imagens. Apresenta-se assim a oportunidade para as disciplinas da área da comunicação de repensar os próprios critérios epistemológicos de análise perante o *mundo das imagens* assim como a definição dos próprios objetivos científicos e dos atrelados processos cognitivos e metodológicos.

Considerações Finais: Rumo a um novo olhar semiótico

Vimos como as imagens criam ambientes e são criadas pelos mesmos, portanto, num jogo de interações fluido, mas não evanescente; imaterial, sim, mas capaz de passar de aparências materiais para outras sem perder sua própria fluida consistência de sentido. Uma rede de interações paradoxalmente invisível, mas sempre detectável pelos rastros semânticos que permitem ao pesquisador decifrar pacientemente o labirinto de vínculos ontológicos que liga cada imagem a uma outra superfície, antecedente ou sucessiva numa sequência de fatos interminável.

Nesta perspectiva, a vida das imagens não se resolve numa visão puramente abstrata constituída de objetos teóricos, mas é sempre um fluxo de relações significantes que se mostram num ambiente social definido e exposto ao olhar do pesquisador que deve – segundo a feliz expressão flusseriana – elogiar a superfície das imagens que esconde sua verdadeira e mais profunda vida ontológica.

Neste artigo procuramos apresentar as razões pelas quais a perspectiva epistemológica de uma ecologia da comunicação pode, portanto, representar uma oportunidade para repensar-se radicalmente o próprio conceito de comunicação junto com as categorias pelas quais distinguimos uma ciência da outra. Uma proposta que não é de hoje e que, mais uma vez, retoma de Flusser sua inspiração. De fato, segundo Flusser, para poder sustentar uma área de estudo como a comunicação "que vai muito além da competência de uma vida humana e muito além da competência dos pensadores atuais que se ocupam do problema" (2015, p. 35), seria necessário abandonar as categorias epistemológicas modernas que distinguiram, de modo nefasto, as ciências naturais da do espírito:

> Há muito anos sou da opinião, quase da convicção, de que o estudo do fenômeno ao mesmo tempo misterioso e fascinante da comunicação humana é uma área em que, por causa da separação funesta, as chamadas ciências exatas se sobrepõe. Essas outras ciências são denominadas, absurdamente, Geisteswissenschaften (ciências do espírito) mas a palavra humanities (humanidades) também não capta bem a coisa. (2015, p. 30)

Em discutir a fugaz consistência da vida ontológica das imagens segundo as indicações teóricas de Flusser aprofundadas e elaboradas por Baitello Junior, o que está em jogo é uma séria revisitação epistemológica das disciplinas da área da comunicação, capaz de identificar e fundamentar os próprios alicerces teóricos a partir de formulações conceituais que demonstrem ser consistentes sem ser rígidas e um tanto ingenuamente pré-fixadas, que saibam escapar de modelos acadêmicos por vezes ideológicos baseadas em premissas supostamente indiscutíveis, como, por exemplo, a distinção entre ciências humanas e exatas (não à caso tão questionada por Flusser).

As contribuições dos autores aqui apresentados propõem, de modo diferenciado, um único convite: que a ordem superficial que parece ligar as imagens aos entes que definimos por vezes ingenuamente como reais (como no caso inicial do holograma da maçã com a maçã superficialmente definida como *natural)* possa ser repensada e valorizada. Trata-se, com efeito, de considerar a mesma ordem, precisamente como superficial, êxito visível de uma vida originária das imagens que pede olhares diferentes, profundos, procuradores de indícios, de pesquisadores que tentem desenhos teóricos mais que violentas reduções epistemológicas.

As imagens, portanto, como objeto vivo de uma Teoria da Mídia, podem ser valorizadas enquanto realidades provocadoras e apelantes a um olhar diferente, por vezes deixado inaudito por pesquisadores mais acostumados a pensar de forma protocolar do que genuinamente reflexiva, assim como acreditamos ser genuinamente filosófica. O risco? Não somente epistemológico, mas também

ético para a liberdade em nossa vida social e em nossa efetiva democracia, segundo a profecia ainda atual de Vilém Flusser, proposta nas últimas páginas de sua obra de 1983, talvez a mais conhecida internacionalmente, mas certamente não a mais decisiva em sua vasta reflexão teórica, *Filosofia da Caixa Preta:*

> Atualmente, uma filosofia da fotografia deve ser outro tanto crítica ao funcionalismo. A coisa não é tão simples. A fotografia não é instrumento, com uma máquina, mas brinquedo como as cartas do baralho. No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência do mundo e da sociedade. Não se trata, nesta revolução fundamental, de substituir um modelo pelo outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma). Sem circunlocuções, a filosofia da fotografia trata de recolocar o problema da liberdade em parâmetros inteiramente novos. (2011, p. 98)

Referências

BAITELLO JÚNIOR, Norval. A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia. 1a. edição. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A imagem mediática.** *PAULUS Revista de Comunicação da FAPCOM* 3, n. 5, 2019, p. 61.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. **Para uma ciência da imagem**. Lisboa, 2014

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Elogio da superficialidade. O universo das imagens técnicas**. São Paulo: É Realizações, 2019.

EDUCAÇÃO MIDIÁTICA NO BRASIL: mapeamento de atores

André C. T. Santoro; Universidade Presbiteriana Mackenzie[1]
GT 10 – Escritas Curriculares

Resumo

A educação midiática (EM) tem se desdobrado em várias ações ao longo das últimas décadas. Das premissas e práticas da educomunicação (SOARES, 2014) até os projetos governamentais que buscam exercer algum controle sobre as informações que circulam pelas diferentes mídias, diversas iniciativas coexistem no Brasil e em outros países. Este estudo apresenta, com base nas categorias propostas por PEREIRA & PINTO (2011), um mapeamento dos principais atores da EM no Brasil, bem como a dimensão pedagógica desse processo. Um ponto em destaque é o desenvolvimento, por parte do Ministério da Educação do Brasil, de uma nova Base Nacional Comum Curricular para o ensino médio, que institui trilhas formativas complementares à formação básica. Uma dessas trilhas, que contempla a área de ciências sociais, tem sido utilizada por algumas instituições de ensino como matriz para a oferta de conteúdos que tangenciam a educação midiática.

Palavras-chave: educação midiática, alfabetização midiática, educomunicação, comunicação, BNCC

Abstract

Media Literacy (ML) has unfolded in various ways over the last few decades. From the premises and practices of educommunication (SOARES, 2014) to government projects that seek to exercise some control over the information that circulates through the different media, many initiatives coexist in Brazil and other countries. This study presents, based on the categories proposed by PEREIRA & PINTO (2011), a mapping of the main players in ML in Brazil, as well as the pedagogical dimension of this process. One highlight is the development by the Brazilian Ministry of Education of a new National Common Core Curriculum for high school education, which establishes complementary training paths beyond basic curriculum. One of these tracks, which covers the area of social sciences, has been used by some educational institutions as a matrix for offering content similar to ML.

Keywords: media education, media literacy, educommunication, communication, BNCC

1 André Santoro é professor e pesquisador da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Realizou estágio pós-doutoral em Comunicação na Universidade do Minho, é Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Este artigo consolida alguns dos resultados da pesquisa de pós-doutoramento do autor.

1. Introdução

A literacia (ou alfabetização) midiática é definida pela União Europeia como a "capacidade de aceder aos media, de compreender e avaliar de modo crítico os diferentes aspectos dos media e dos seus conteúdos e de criar comunicações em diversos contextos" (2009, online). Muitos autores já se dedicaram ao tema, que ganha relevância cada vez maior em um cenário político de deterioração democrática por que passam vários países, como o Brasil.

A despeito da diversidade de interpretações sobre o conceito, há algum consenso sobre a necessária relação entre a educação midiática e a literacia midiática, que se apresentam como conceitos complementares e, não raro, coincidentes. O senso comum relativo ao letramento básico pressupõe que a leitura e a escrita dependem de um conjunto de ações formativas capazes de estruturar as condições mínimas para que essas duas habilidades sejam desenvolvidas, geralmente ainda na infância, mas sem excluir o alcance tardio dessas habilidades, como nos cursos de alfabetização de adultos, bastante frequentes no Brasil. O processo de letramento é, portanto, uma condição essencial para a formação de pessoas aptas à leitura, à produção de textos dos mais variados graus de complexidade e, por conseguinte, à participação efetiva dos cidadãos na sociedade.

O paralelo com a educação midiática, embora repleto de nuances distintivas, é natural. Para Manuel Pinto e Sara Pereira (*et al.*), esse processo pode ser definido como

> o conjunto de conhecimentos, capacidades e competências (e os processos da respectiva aquisição) relativas ao acesso, uso esclarecido, pesquisa e análise crítica dos media, bem como as capacidades de expressão e de comunicação através desses mesmos media (2011, p. 24).

Nota-se, no trecho transcrito, a sobreposição entre as competências e os processos da aquisição destas mesmas competências, embora haja um vasto repertório de investigações que circunscrevem a educação midiática e a literacia midiática em campos similares, porém distintos. No intuito de tornar a argumentação mais objetiva, optou-se, neste estudo, por empregar as denominações "literacia midiática" e "educação midiática" (doravante apresentada pelas iniciais EM) em um sentido mais abrangente, que engloba não somente as ações necessárias para que se possa alcançar esse tipo de letramento, mas também suas consequências no indivíduo e na sociedade.

A educação midiática ou alfabetização midiática é uma área na qual se inserem várias ações e pesquisas que têm como foco a oferta de subsídios para que determinados grupos populacionais desenvolvam um maior senso crítico em sua relação com a mídia e com a informação dela advinda. Não há consenso que permita delimitar o campo epistemológico da EM, tendo em vista sua natureza transdisciplinar: da educação às ciências sociais aplicadas, são muitas as interpretações possíveis para esses fenômenos. Sua relevância, no entanto, é atestada pela quantidade de estudos que lidam com o tema de forma direta ou indireta.

Uma busca na base de dados do Portal de Periódicos da Capes, realizada em janeiro de 2023, traz os seguintes resultados, sempre tendo o ano de 2018 como marco inicial da pesquisa e a partir dos verbetes indicados:

Educação + midiática + Brasil: 100 resultados
Literacia + midiática + Brasil: 15 resultados
Alfabetização + midiática + Brasil: 19 resultados
Educação + para + mídias + Brasil: 242 resultados
Educomunicação: 205 resultados
Fake + news (somente português): 390 resultados
Notícias + falsas: 848 resultados
Fact + checking (somente português): 48 resultados

A despeito do caráter ilustrativo dessa busca, sobressai a fertilidade da pesquisa acadêmica na área, especialmente ao ser considerado o fato de que as chaves de busca foram redigidas em português, idioma que limita de forma significativa os resultados. Outro ponto a ser ressaltado é a diversidade dos termos, que pode ser explicada pela profusão de denominações correlatas à EM, até mesmo quando se tem como parâmetro apenas o universo da lusofonia. No Brasil, por exemplo, são usadas com mais frequência as expressões "educação midiática", "alfabetização midiática" e "educação para as mídias", ao passo que em Portugal o termo "literacia", utilizado anteriormente, toma o lugar de "alfabetização" e a palavra "mídia" costuma ser utilizada com a grafia "media" (com a pronúncia aportuguesada para algo como "média").

Outras chaves de busca, como "educomunicação", "fake news" e "fact-checking" não têm a mesma abrangência da literacia mediática e podem, por vezes, fazer referência a práticas e saberes distintos. Entretanto, muitas das pesquisas atuais são orientadas por esses fenômenos ou linhas de investigação. Ademais, como será apresentado a seguir, é notável a densidade de agentes da EM relacionados aos serviços de checagem de informações, apesar de o campo epistemológico da área ainda não contemplar esses serviços como integrantes do rol de iniciativas da EM. A discussão, que será retomada em estudos posteriores, tem como base a circunscrição da EM a projetos voltados somente à capacitação de determinados públicos, com ênfase em crianças e adolescentes, para um processamento mais adequado do consumo, da produção e da propagação de informações nos múltiplos ambientes midiáticos.

No que respeita ao campo da educação, faz-se necessário apontar que os termos "literacia", "alfabetização" ou mesmo "letramento", sem mencionar a educação em si, são, obviamente, uma apropriação, já há muito discutida, do campo da educação e da pedagogia e fazem referência, originalmente, à capacidade ou ao ensino de habilidades de codificação e decodificação de textos nos diferentes idiomas ou linguagens. Nessa linha de pensamento, Paula Cristina Lopes cita a "vampirização deste signo linguístico" pela área de estudos da mídia" (2011, online). A metáfora, bastante expressiva, parece indicar uma apropriação forçada de elementos que não são naturais da área da comunicação, mas que podem, despeito disso, passar por um aproveitamento semântico capaz de auxiliar na compreensão de alguns processos da EM.

Diante das questões expostas, a presente pesquisa apresenta alguns agentes da EM no Brasil e propõe um questionamento que se mostra relevante na área, a saber: as ações desse campo devem ser restritas a iniciativas de capacitação de diferentes públicos para lidar com a informação que circula no universo midiático? Ou ferramentas do jornalismo, como a checagem dos fatos, também podem ser consideradas como parte integrante do escopo da EM? A metodologia utilizada consiste na apresentação de ações de EM, com um breve detalhamento de suas particularidades, tendo como base as propostas dos já citados Manuel Pinto e Sara Pereira.

2. Desenvolvimento

Apesar da profusão de pesquisas, a aplicação da EM entre grupos específicos ainda é pouco fértil, como veremos a seguir, embora essa constatação não diminua a importância dos atores da EM no Brasil. Outra observação necessária é a antiguidade dos estudos da área, ainda que com nomenclaturas diferentes. Em uma revisão histórica, Ismar Soares (2014) cita que a preocupação com a "invasão da mídia" remonta aos anos 1930, quando a Igreja Católica passou a estimular uma série de medidas que buscavam, ao menos em tese, proteger a sociedade. Esta é, por exemplo, uma das raízes do sistema de classificação etária no cinema.

Nas décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 1960, ainda segundo Soares, iniciativas específicas de EM passaram a ser adotadas na América Latina. Um exemplo é o "PLAN-DENI" (Plan de Niños), voltado à preparação de professores para lidar com questões relacionadas ao cinema nas

salas de aulas. Muitas outras ações vieram na sequência, inclusive com a popularização da educomunicação no Brasil.

A EM também se desenvolveu de forma acelerada fora da América Latina, com iniciativas nos Estados Unidos e na Europa, por exemplo. A proliferação de atores e projetos (governamentais ou não) ocorreu em vários países, quase sempre com ênfase em capacitar os receptores para uma melhor compreensão das informações que circulam por diferentes mídias. Cabe destacar, neste ponto, a Declaração de Grunwald para a Educação Midiática (1982), emitida por 19 países participantes do Simpósio Internacional sobre Educação para as Mídias da UNESCO. Seguem dois trechos relevantes do documento:

> Os sistemas político e educativo devem reconhecer as suas obrigações respectivas na promoção de uma compreensão crítica do fenômeno da comunicação entre os seus cidadãos (1982, online).

> A educação para os media tornar-se-á mais eficaz quando pais, professores, profissionais dos media e decisores, todos eles, reconhecerem que têm um papel a desempenhar no desenvolvimento de uma maior consciência crítica entre ouvintes, espetadores e leitores (1982, online).

Mais recentemente, as questões relacionadas à EM somaram-se a um certo questionamento do jornalismo como reprodutor / transmissor de informações. Diante do cenário da proliferação de fake news, da desinformação cada vez mais disseminada pelas redes sociais e da chamada pós-verdade, alguns dos paradigmas mais caros à profissão (objetividade, neutralidade, factualidade etc.) passaram – e ainda passam – por um grande escrutínio social (PAIERO; SANTORO; SANTOS, 2022).

Redes sociais e aplicativos de mensagens intensificaram de tal modo a proliferação e a repercussão de informações falsas que trouxeram a necessidade do desenvolvimento de ferramentas múltiplas de checagem – o já citado fact-checking. O fenômeno tampouco é recente. Alguns pesquisadores situam entre as décadas de 1980 e 1990 o surgimento dos primeiros serviços de verificação de fatos (CAZETTA, 2018).

Os projetos de fact-checking talvez sejam a faceta mais visível da educação midiática, ao menos no Brasil, embora algumas pesquisas questionem o alcance desse tipo de iniciativa. Em estudo realizado no Reino Unido, Kyriakidou et al. mostram que "a influência do fact-checking no consumo de notícias é mínima" (2022), embora a prática deva ser consolidada nos principais veículos de comunicação para ter o maior alcance possível.

2.1. Levantamento de agentes da Educação Midiática no Brasil

Em 2011, Manuel Pinto (coord.), Sara Pereira, Luís Pereira e Tiago Ferreira (Universidade do Minho) produziram um amplo estudo intitulado "Educação para os Media em Portugal: experiências, actores e contextos". A obra, já citada anteriormente neste estudo, seguiu alguns parâmetros para detalhar os projetos na área.

As iniciativas foram divididas em três planos principais, a depender do nível de aproximação com a educação midiática: "nuclear" (EM como objetivo central), "instrumental" (EM presente, mas não como foco central) e "aproximado" (EM como consequência de alguma ação que não tem foco prioritário no tema). Cabe ressaltar que o estudo destaca o caráter ecumênico do levantamento, para que não fosse deixado de lado nenhum projeto minimamente relacionado à EM.

A categorização dos atores no levantamento realizado pelos autores foi feita da seguinte forma após a coleta de dados:

a) Associações
b) Bibliotecas
c) Empresas
d) Ensino Superior
e) Escolas/Agrupamentos dos ensinos Básico e Secundário

f) Governo
g) Instituições Públicas
h) Media
i) Organizações Internacionais
j) Provedores
k) Outros

Apesar da diferença óbvia de magnitude, buscou-se, no presente artigo, uma aproximação com os planos e categorias elencados.

A coleta das informações foi realizada a partir das seguintes ações:
a) Conhecimento prévio do autor (com busca na internet para detalhar as iniciativas)
b) Sites de educação midiática que indicam iniciativas semelhantes;
c) Iniciativas de checagem que citam ou se utilizam de outros serviços semelhantes;
d) Pesquisas acadêmicas;
e) Entrevistas.

O levantamento exclui, de forma deliberada, iniciativas individuais de educação midiática levadas a cabo por instituições de ensino (ex.: escolas com projetos de educação para as mídias, projetos de jornalismo ou educomunicação no ambiente escolar, ações realizadas em comunidades específicas etc.), dada a impossibilidade de um mapeamento extensivo e pormenorizado.

Buscou-se uma amostragem significativa, mas não completa, das principais ações de alfabetização midiática no Brasil, com destaque para aquelas mais conhecidas pelo grande público ou de maior impacto social presumido.

Observações:

• Embora não diretamente ligados a ações de educação midiática, foram incluídos serviços de fact-checking no levantamento.

• Não foram considerados projetos de agrupamento de iniciativas, como a IFCN (International Fact-Checking Network), para atribuir algum tipo de escala de qualidade ou impacto dos agentes apresentados.

• A ordem de apresentação é aleatória, pois o objetivo é discutir os agentes, sem priorizar as categorias e os planos nos quais eles se enquadram.

2.2. Agentes da Educação Midiática no Brasil

Fato ou fake

Agência de checagem criada em 2018 e mantida pelo G1 (Grupo Globo). Monitora notícias veiculadas em vários meios. No ano de 2022, realizou 1,2 mil verificações.

Link: g1.globo.com/fato-ou-fake/
Plano: Nuclear / Instrumental[2]
Categoria: Mídia

2 *Optou-se por indicar os dois planos para todos os atores relacionados ao fact-checking. Motivos: 1) baixo grau de penetração entre consumidores de informação (ainda não aferido no Brasil); 2) ação direta na verificação dos fatos, e não em projetos voltados à formação dos leitores / receptores / produtores de conteúdo.*

Agência Lupa

Agência de checagem mantida por captação de recursos (órgãos internacionais, doações etc.) e hospedada no portal UOL. De 2017 a 2020, atuou também na área de educação (palestras, treinamentos etc.) sobre fact-checking e desinformação.

Link: lupa.uol.com.br
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

Vaza, Falsiane

Curso online gratuito sobre desinformação criado em 2018 por jornalistas e professores brasileiros. Foi incubado pela ONG Repórter Brasil e teve financiamento do Facebook.

Link: vazafalsiane.com
Plano: Nuclear
Categoria: Outros

Aos Fatos

Agência de checagem criada em 2015. Mantém parcerias com empresas (Meta – Facebook, Kwai, Telegram) e veículos jornalísticos (ex: Portal Terra).

Link: www.aosfatos.org
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

Projeto Comprova

Agência de checagem colaborativa mantida pela Abraji – Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo – e financiada por parcerias com empresas como Google e Meta / Facebook. Também oferece cursos online sobre desinformação.

Link: projetocomprova.com.br
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia / Associações

Boatos.org

Site de compilação de notícias falsas e boatos que circulam pela internet. Criado em 2013, não tem informações sobre fontes de financiamento. Apresenta-se como parceiro do portal Metrópoles (um veículo informativo que vem ganhando expressão no cenário midiático brasileiro) e do site jorn.com.br (que não traz informações sobre equipe, financiamento etc.)

Link: www.boatos.org
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

E-farsas

Site de verificação de informações criado em 2002, é um dos mais antigos do Brasil. Hospedado pelo portal R7, que, por sua vez, é vinculado ao grupo Record (empresa associada à Igreja Universal do Reino de Deus, de Edir Macedo, um dos apoiadores mais notórios do ex-presidente Jair Bolsonaro).

Link: www.e-farsas.com
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

Desinformante

Serviço de produção de conteúdo sobre desinformação em geral. Traz análises, levantamentos, discussões sobre políticas públicas etc. Parceiro do Instituto Vladimir Herzog e do Instituto Procomum. O fundador, João Brant, foi indicado como o novo Secretário de Políticas Digitais da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (Secom).

Link: desinformante.com.br
Plano: Nuclear / Instrumental[3]
Categoria: Mídia

Truco (descontinuado)

Serviço de fact-checking da Agência Pública (agência brasileira de jornalismo investigativo). Descontinuado em 2018.

Link: apublica.org/checagem/
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

Estadão Verifica

Serviço de fact-checking (inclusive com checagem de imagens digitais) mantido pelo jornal O Estado de S. Paulo.

Link: www.estadao.com.br/estadao-verifica/
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

UOL Confere

Serviço de fact-checking do portal de notícias UOL.
Link: https://noticias.uol.com.br/confere/
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

3 Neste caso, embora o ator não seja propriamente uma agência de fact-checking, também optou-se pela indicação de dois planos. O serviço traz conteúdo sobre desinformação, mas não é um promotor direto de ações educativas sobre o tema.

Checazap (descontinuado)

Projeto de checagem de informações que circulavam pelo whatsapp durante a campanha presidencial de 2018. Realizado em parceria com a Escola de Jornalismo "Énóis".

Link: https://enoisconteudo.com.br/checazap
Plano: Nuclear / instrumental
Categoria: Mídia

Painel de checagem de Fake News - CNJ

Serviço de orientação (com links de várias agências de fact-checking e informações úteis sobre o tema) mantido pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ).

Link: www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/painel-de-checagem-de-fake-news/guia-pratico
Plano: Instrumental
Categoria: Governo

Fato ou boato - TSE

Serviço do Tribunal Superior Eleitoral que agrupa checagens realizadas por várias agências. As informações têm foco no processo eleitoral.

Link: www.justicaeleitoral.jus.br/fato-ou-boato/
Plano: Instrumental
Categoria: Governo

AFP Checamos

Serviço de fact-checking da agência de notícias AFP. Além da checagem, oferece a um curso online gratuito de técnicas de checagem e jornalismo digital – curso voltado a jornalistas e estudantes de jornalismo.

Link: checamos.afp.com
Plano: Nuclear / Instrumental
Categoria: Mídia

Educamídia

Projeto do Instituto Palavra Aberta (apoiado pelo Google) que reúne material sobre o tema da educação midiática e da educomunicação em geral: artigos, conteúdo e exercícios para aulas, levantamentos de iniciativas etc. O objetivo principal é a capacitação de professores e organizações de ensino.

Link: educamidia.org.br
Plano: Nuclear
Categoria: Outros

Papo reto no Zap

Projeto de esclarecimento sobre notícias falsas relacionado às eleições de 2022 e voltado a moradores de bairros periféricos da cidade de São Paulo. A checagem foi realizada em parceria com a agência Lupa e a distribuição de informações foi realizada em grupos de whatsapp.

Link: www.agenciamural.org.br/editoria/democratize-se/papo-reto-no-zap/
Plano: Nuclear / Instrumental
Categoria: Mídia / Outros

Nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC)

A nova Base Nacional Comum Curricular que está sendo implantada no Brasil traz uma série de diretrizes que têm o potencial de estimular a educação midiática no ensino básico (fundamental e médio). Não se trata, aqui, exatamente de um "ator", mas de um catalisador de iniciativas. O ensino de português, por exemplo, passa a ser mais vinculado ao aproveitamento crítico das mídias. E há uma linha auxiliar de formação em ciências sociais que pode incluir o jornalismo (e a educação midiática) como disciplina específica, por exemplo. Cabe ressaltar que a BNCC está em processo de revisão por parte do governo federal e que suas diretrizes ainda não foram elaboradas de forma definitiva.

Link: basenacionalcomum.mec.gov.br/
Plano: Nuclear
Categoria: Governo / Escolas

Programa Imprensa Jovem

Projeto da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo que estimula o desenvolvimento de atividades jornalísticas e de uma leitura crítica das mídias

Link: porvir.org/imprensa-jovem-desenvolve-criatividade-e-senso-critico-dos-estudantes
Plano: Nuclear
Categoria: Governo / Escolas

Procuradoria Nacional de Defesa da Democracia

Criada por decreto da Presidência da República em 1º de janeiro de 2023, tem o objetivo de zelar pela circulação de informações sobre a administração pública. Ainda não há diretrizes claras sobre como o órgão irá funcionar, mas parte da imprensa brasileira tem tratado o tema com viés crítico, sugerindo que se trata de uma possível ameaça à liberdade de expressão.

Link: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11328.htm
Plano: Aproximado
Categoria: Governo

Lei das Fake News

Projeto de Lei em trâmitação no Legislativo Nacional que prevê punições para desinformação e crimes de ódio propagados pela internet.

Link: www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/09/26/projetos-em-analise-no-senado-combatem-desinformacao-e-fake-news
Plano: Aproximado
Categoria: Governo

Secretaria de Políticas Digitais

Criada por decreto da Presidência em 1º de janeiro de 2023 e vinculada à SECOM (Secretaria de Comunicação Social), tem entre seus objetivos "formular e implementar políticas públicas para promoção da liberdade de expressão, do acesso à informação e de enfrentamento à desinformação e ao discurso de ódio na Internet, em articulação com o Ministério da Justiça e Segurança Pública".

Link: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11362.htm

Plano: Instrumental / Aproximado

Categoria: Governo

3. Considerações finais

Nota-se que há, no Brasil, uma grande diversidade de agências de fact-checking (especialmente aquelas vinculadas a veículos jornalísticos). Embora não sejam diretamente relacionadas à educação midiática (talvez seja possível afirmar que aliviam os sintomas em vez de atacar as causas), cumprem um papel importante na orientação da sociedade quanto à veracidade (ou não) de informações que circulam pelas diferentes mídias. Um problema a ser ressaltado é o fato de que, apesar de ainda não haver um estudo específico sobre esse tema no Brasil, pode-se presumir que o alcance é relativamente baixo.

O projeto não-governamental mais bem estruturado mapeado neste levantamento foi o Educamídia, do Instituto Palavra Aberta. Trata-se de uma iniciativa que, entre outras frentes, atua na produção e na distribuição de conteúdos relacionados à educação midiática para uso em escolas em todo o país.

Iniciativas governamentais já existem há algum tempo. É o caso do Projeto de Lei contra fake news (que ainda tramita pelo Legislativo). Mas é perceptível que o novo governo federal passou a priorizar, desde 1º de janeiro de 2023, ações específicas que têm relação mais direta com a literacia midiática. É muito cedo, contudo, para averiguar os efeitos dessas iniciativas, além do fato de algumas já terem despertado reações negativas por parte da própria mídia – é o caso da Procuradoria Nacional de Defesa da Democracia. A crítica, nesses casos, costuma ser relacionada ao possível cerceamento da liberdade de expressão (censura).

Uma abordagem que pode se mostrar eficiente – no sentido de universalizar o acesso à literacia midiática – é a nova Base Nacional Comum Curricular dos níveis fundamental e médio do ensino. Entretanto, a própria BNCC como um todo (e não apenas as diretrizes de educação para as mídias) vem sofrendo críticas por parte de alguns setores da sociedade, que apontam, por exemplo, uma possível redução do tempo de estudo dedicado a conteúdos essenciais do currículo escolar. Além disso, como já apontado no levantamento, o projeto passa por um amplo processo de revisão por parte do governo federal e ainda não há data para que seja definitivamente implantado.

Referências

CAZETTA, Jhonny. **O Fact-Checking Luso-Brasileiro: Uma Análise dos Fact-Checkings credenciados no Brasil e em Portugal pela International Fact-Checking Network**. Mestrado em Ciências da Comunicação – Universidade do Porto, 2018.

FONSECA, Rafael; PAIERO, Denise; SANTORO, André. As fake news e os paradigmas do relato jornalístico. Em: **Fake News: a conexão entre a desinformação e o Direito**. São Paulo: Ed. Thomson Reuters, 2022.

GRAVES, Lucas. **Deciding what's true: the fact-checking movement in American journalism.** New York, Columbia Univ. Press, 2016.

HRYNYSHYN, Derek. The Outrage of Networks: Social Media and Contemporary Authoritarian Populism. **Democratic Communiqué**, Vol. 28, No. 1, pp. 27–45.

KYRIAKIDOU, Maria *et al*. Questioning fact-checking in the fight against disinformation: an audience perspective. **Journalism Practice**, 7 jul 2022.

LOPES, Paula. **Literacia(s) e literacia mediática**. CIES Working Paper – Instituto Universitário de Lisboa, 2011.

MILObs. Declaração de Grunwald sobre educação para os media. 1982, online. Disponível em: https://milobs.pt/wp-content/uploads/2018/06/Declaracao-de-Grunwald.pdf. Acesso: 22/08/2023.

PINTO, Manuel *et al.* **Educação para os media em Portugal: experiências, actores e contextos**. ERC / UMinho, 2011.

Portal G1. **YouTube desmonetiza canais da Jovem Pan**. 2022, online. Disponível em: https://rsf.org/pt-br/ranking-mundial-da-liberdade-de-imprensa-2022-nova-era-da-polariza%C3%A7%C3%A3o. Acesso: 21/08/2023.

REPÓRTERES Sem Fronteiras. **Ranking mundial da liberdade de imprensa**. 2022, online. Disponível em: https://rsf.org/pt-br/ranking-mundial-da-liberdade-de-imprensa-2022-nova-era-da-polariza%C3%A7%C3%A3o. Acesso: 21/08/2023.

SOARES, Ismar. Educomunicação e educação midiática: vertentes históricas de aproximação entre comunicação e educação. **Comunicação & Educação**, ano XIX, n. 2, jul/dez 2014.

STAHL, Bernd. On the difference or equality of information, misinformation, and disinformation: a critical research perspective. **Informing Science Journal**, Vol. 9, 2006.

UNIÃO EUROPEIA. **Recomendação da Comissão sobre literacia mediática no ambiente digital para uma indústria audiovisual e de conteúdos mais competitiva e uma sociedade do conhecimento inclusiva**. Agosto de 2009. Disponível em: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/HTML/?uri=CELEX:32009H0625&from=IT. Acesso: 22/08/2023.

VOSOUGHI, Soroush *et al.* The spread of true and false news online. **Science**, 359 (6380) (2018), pp. 1146-1151.

SAÚDE AMBIENTAL E EDUCAÇÃO AMBIENTAL EM ÉPOCA DE PÓS-VERDADE

João Adalberto Campato Jr (Universidade Brasil)[1]
Mariele Cogo Pessôa de Carvalho (Universidade Brasil)[2]
GT 11: Texto Ambiental e Pós-Verdade: Implicações Éticas

RESUMO: Exame das tensas e complexas articulações entre a saúde ambiental, a educação ambiental e o fenômeno relativamente recente da pós-verdade. A descrença no conhecimento científico e técnico instaurado pelo regime da pós-verdade fomenta uma divulgação de informações distorcidas, que, aparentando verdade, legitimam a má-fé política e levam o erro até às mais diferentes pessoas. Informações ambientais também são vítimas de *fake news* e de narrativas falsas prejudicando a preservação e a conservação do meio ambiente, assim como impedindo o adequado combate aos impactos ambientais e ocasionando o surgimento de doenças. Para lutar contra semelhante estado de coisas, a educação ambiental crítica apresenta-se como uma alternativa promissora.

Palavras-chave: Educação Ambiental, Saúde Ambiental, Pós-Verdade.

1 Doutor em Letras pela UNESP. Pós-Doutorados pela USP, UNICAMP, UERJ e UFMS. Coordenador do Grupo e Núcleos de Pesquisas da UNIESP S.A. Professor Permanente do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Ambientais da Universidade Brasil (UB).

2 Graduada em Gestão Empresarial pela Faculdade Tecnológica de Jales (2017) e graduada em Letras pela Fundação Educacional de Fernandópolis (2013). Mestranda em Ciências Ambientais pela Universidade Brasil (UB).

Introdução

A relação entre homens e natureza caracteriza-se por uma interação dialógica dinâmica e complexa, que termina por inserir ambos num constante processo de modificação mútua. Especialmente a partir do Revolução Industrial, no século XVIII, semelhante processo tem atingido elevados patamares de práticas predatórias que degradam o meio ambiente, favorecendo consequentemente o surgimento de algumas doenças. Some-se a esse quadro desfavorável a prevalência cada vez mais vigorosa de uma ética antropocêntrica sobre uma visão ecocêntrica ou biocêntrica.

Importa reconhecer que essa situação ambiental intensifica o surgimento e o desenvolvimento de doenças que afetam os seres humanos. Com base nisso, o presente capítulo pretende refletir introdutoriamente sobre a saúde ambiental movido pela finalidade de informar, por meio de delineamento qualitativo e bibliográfico, os leitores sobre essa questão, capacitando-os para se proteger do risco sempre concreto de receberem informações inadequadas sobre o assunto vindas, acima de tudo, de *fake news* ou de bolhas ideológicas típicas de uma era de pós-verdade.

Um capítulo que aborda as articulações entre a saúde ambiental e a educação ambiental crítica ambas unidas contra os escolhos da pós-verdade justifica-se por variadas razões, dentre as quais se enfatizam: 1) a saúde ambiental consiste numa questão vital e cada vez mais fragilizada e esquecida pela sociedade em geral; por conta disso merece entrar na ordem do dia; 2) a educação ambiental e a saúde ambiental devem ser divulgadas no ensino formal e informal; 4) *é preciso e*stimular medidas de promoção da saúde ambiental, prevenção e controle dos fatores de riscos relacionados às doenças e a outros agravos à saúde. 5) urge esclarecer a opinião pública sobre o funcionamento de *fake news* em tempos de pós-verdade, sobretudo no seu potencial de atingir o meio ambiente e a saúde ambiental.

Este capítulo, conforme mencionado, desenrolou-se mediante uma abordagem qualitativa e um delineamento bibliográfico e documental, com leitura de artigos científicos, de livros, de dissertações, de teses e de outros documentos com vistas à elaboração da parte conceitual relativa à educação ambiental crítica, ***à saúde ambiental*** e à pós-verdade.

A eleição da educação ambiental crítica decorreu de ela oferecer melhor suporte ao problema investigado e também por se contrapor de maneira mais produtiva ***às questões relativas à pós-verdade*** e às *fake news*. Por intermédio de suas ações, constroem-se conhecimentos politizados e contextualizados sobre o meio ambiente e suas consequências no campo da saúde. Se, a título de ilustração, os problemas respiratórios das crianças no interior paulista aumentam com as queimadas da cana-de-açucar, tal fato deve ser abordado em todo sua complexidade de causa e consequência que envolve a doença respiratória, a queimada da cana, suas causas sociais e as questões econômicas da região, propondo um retrato fiel da situação e não apenas um simulacro distorcido da realidade à serviço de causas políticas escusas.

As questões ambientais revelam-se um problema cada vez mais alarmante de saúde, sobretudo porque a sociedade busca se desenvolver economicamente, quase sempre, sem se preocupar com as repercussões nefastas no meio ambiente a curto, médio ou longo prazo.

Consoante já reparado, globalmente, os seres humanos vêm se relacionando com a natureza em diferentes escalas de intensidade, modificando-a e sendo por ela alterados num transcurso dialógico tingido de cores mais nocivas em função da Revolução Industrial, no século XVIII, e do império da economia capitalista e da ética antropocêntrica. Vale registar, a propósito, que, segundo a ética antropocêntrica, os homens ocupam invariavelmente o centro do planeta, na qualidade de entes superiores e sem vínculos com a natureza, que, assim, deve existir apenas com o propósito de servir aos interesses e necessidades humanos. Nessas condições, o homem coloca-se como gestor e usufrutuário do planeta (LEVAI, 2011). Pela ética biocêntrica, pelo contrário, o núcleo de tudo é a natureza, o meio ambiente com todas suas formas de vida, de existência e de manifestação, devendo o homem se integrar a tal coletividade.

Embora não exista, até o momento, um processo de conscientização sistemático, racional, progressivo, organizado e amplo sobre as ameaças pelas quais a Terra passa, é possível, ainda assim, afirmar que se assiste a um movimento de tomada de consciência gradativo e paulatino, segundo o qual o uso predatório dos recursos naturais poderá, no limite, inviabilizar a vida no planeta.

Sendo o meio ambiente um organismo de relações naturais e sociais, físicas e culturais, um sistema de inter-relações extremamente articuladas e dependentes entre si, se um dos constituintes dessa rede é atingido, os demais o serão por conseguinte.

Nesse quadro de crescentes inquietações, de riscos e ameaças ao ambiente, não espanta que os seres humanos, também, ocupem o papel de vítimas, sobretudo no que toca à integridade de sua saúde. No que a isso concerne, vê-se o surgimento da ideia de saúde ambiental, cujos estudos inter e multidisciplinares concentram-se em examinar os impactos do ambiente sobre a saúde das populações, propondo ações de prevenção e controle para amenizar ou eliminar tal impacto.

Parte-se do pressuposto de que o meio ambiente nas suas mais díspares manifestações articula-se com a saúde. Nesse sentido, devem ser considerados o meio ambiente natural, o artificial, o cultural, o rural e o urbano, desde a casa em que moramos até as florestas, os rios e os grandes oceanos, entre outros. Em todas essas modalidades de meio ambiente, o homem exerce sua ação gerando impactos positivos e negativos, inclusive provocando doenças.

1. Saúde ambiental

Para uma primeira abordagem do conceito de saúde ambiental, vale registrar a definição concisa de Mohr e Schall (1992), para as quais a saúde ambiental leva em conta as relações entre a saúde e o ambiente físico e social. Seguindo o mesmo diapasão, Tambelli e Câmara (1998, p.48) acentuam que "A relação entre o ambiente e o padrão de saúde de uma população define um campo de conhecimento referido como Saúde Ambiental" ou "Saúde e Ambiente"".

O termo "Saúde Ambiental" é conceituado pelo Ministério da Saúde (2005) como um campo da saúde pública atuando com o conhecimento científico e com a formulação de políticas públicas relacionadas à interação entre a saúde humana e os fatores do meio ambiente natural e antrópico que a influenciam, a fim de melhorar a qualidade de vida do ser humano, sob o ponto de vista da sustentabilidade.

Tendo como apoio teórico-metodológico Minayo (2002**),** as definições de saúde ambiental devem partir de um enfoque ecossistêmico de saúde, possibilitando a identificação de novas relações entre a saúde e o meio ambiente**.** Os pressupostos da abordagem ecossistêmica afirmam que há uma interação dinâmica entre os componentes do ecossistema e o bem estar da saúde humana.

Em termos históricos, O tratado hipocrático *Sobre os Ares, as Águas e os Lugares*, escrito entre os fins do século V a.C e o começo do século IV a.C, na Grécia, já revela a relação íntima entre as doenças, principalmente as de natureza endêmica, e a localização de seus focos. Trata-se de uma teoria sobre a influência do meio ambiente nas doenças humanas. O destaque da ação e do lugar para o surgimento de patologias fomentou o desenvolvimento de uma nova visão intelectual da medicina que refletia sobre a função do meio ambiente nas condições de saúde das populações (RIBEIRO, 2004).

Ao longo do século XVII, os métodos estatísticos começaram a ser aplicados no campo da saúde pública. Por meio da avaliação de indicadores de saúde, revelou-se a vigorosa relação da condição da saúde com o meio ambiente e da relevância da saúde e de sua força de trabalho como fator de produção. (XIMENES; ALVES, 2013).

Ribeiro (2004) salienta que, até o século XVIII, a evolução nos estudos sobre a interface saúde e ambiente conheceu uma limitação, ainda que tenha havido significativo crescimento cumulativo do conhecimento acerca da questão, representado pelas grandes navegações e pela experimentação científica. A prática de ações sobre o meio ambiente, na qualidade de estratégias de políticas de saúde,

apenas ocorreu a partir do século XIX, na Inglaterra, mediante a Reforma Sanitária, amparada no raciocínio segundo o qual a doença, ao causar pobreza, onerava a sociedade como um todo.

Ainda que, nos anos 1840, tivesse vindo a lume um relatório sobre as taxas de mortalidade e morbidade relativos a diversos setores da cidade de Paris, sinalizando a relação existente entre pobreza e doença, foi o relatório do britânico Edwin Chadwick (1800-1890) que atestou que as doenças transmissíveis estavam atreladas às condições de sujeira no ambiente por conta da ausência de drenagem, de abastecimento de água e de coleta de lixo.

Reflexões sobre saúde e meio ambiente tiveram um relevante marco com o "Relatório Lalonde", que, em 1974, na esteira de uma série de estudos na região dos Grande Lagos, na divisa dos Estados unidos com o Canadá, apontou para a importância do viés ecossistêmico na avaliação e na criação de ambientes saudáveis. Em virtude desse acontecimento, os profissionais de saúde principiaram a adotar uma mentalidade renovada mediante uma abordagem mais holística e a consciência ecológica no trato das questões relativas à promoção, à proteção e à recuperação da saúde da população. (BRASIL, 2007 p.14).

Na esteira de um passageiro e relativo apagamento da importância dos estudos entre saúde e ambiente em virtude do sucesso das pesquisas com antibióticos, procedimentos cirúrgicos e vacinas, em meados do século XX, processou-se um retorno aos estudos enfocando o par saúde e ambiente.

Tal volta pode ser explicada pela descoberta do primeiro caso de resistência de *Staphylococcus* à penicilina em 1959. Nesse diapasão, no ano de 1980, importa salientar que três quartos dos microorganismos norte-americanos já se revelavam resistentes à penicilina. Como se isso não bastasse, determinados tratamentos médicos mostraram-se iatrogênicos e algumas das principais causas de morte do século XX (neoplasias) explicavam-se por fatores ambientais. (RIBEIRO, 2004). Acrescente-se que, nesse período, é estabelecida a teoria ecológica das doenças também chamada de multicausalidade, fundado na interação entre o agente infeccioso e o hospedeiro. (XIMENES; ALVES).

Na sequência desses acontecimentos, cumpre registrar um renovado reconhecimento e valorização da função das causas externas, principalmente ambientais, na origem e explicação de numerosas patologias, como é o caso do câncer. Críticas ao modelo biomédico de saúde pública não tardaram a aparecer e a se intensificar com velocidade. Nesse contexto, a saúde ambiental "ganhou realce sob um novo enfoque, que visava identificar impactos ambientais de ações humanas (contaminação, poluição, mudanças climáticas, mudanças na cobertura vegetal, etc.) e suas repercussões na saúde". (RIBEIRO, 2004).

Em relação às conferências globais e coordenadas sobre meio ambiente da ONU, desde a primeira delas (Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano), realizada em Estocolmo na Suécia, em 1972, a saúde ocupou algum terreno, quando mais não fosse pelo fato de já se ter a consciência de que a ação predatória humana inviabilizaria a própria vida na Terra.

A partir da I Conferência Internacional sobre Promoção de Saúde, sediada em Otawa, em 1986, percebeu-se um alargamento da ideia de saúde ambiental. Até então apenas o controle de doenças transmitidas por vetor e de veiculação hídrica era levado em consideração por práticas ambientais. Tanto é dessa forma que, da parte dos órgãos governamentais, as questões ambientais tradicionalmente relacionadas à saúde foram durante muitos anos uma preocupação quase que exclusiva de instituições voltadas ao saneamento básico (água, esgoto, lixo, etc.)

A Rio-92, realizada no Brasil, ao aprovar a "Agenda 21", estabeleceu um conjunto de orientações e princípios coletivos a respeito do desenvolvimento sustentável e que visam, também, à saúde humana. Nesse particular, não se deve esquecer a Agenda 2030.

Como quer que seja, o conjunto desses numerosos debates relativos ao meio ambiente e ao desenvolvimento econômico concretizou e caminha para uma concretização ainda mais robusta a concepção de que a saúde – individual ou coletiva – encontra-se conectada com a qualidade dos ambientes, sobre os quais importa conhecer cada vez mais o funcionamento particular. Enfim, os

estudos ambientais no campo da saúde têm se revelado um instrumento para "predição, mitigação e aferição dos impactos na saúde humana" (XIMENES; ALVES, 2013).

A saúde ambiental no Brasil trilha os mesmos passos que a saúde ambiental internacional. Vale citar, entre possíveis marcos, um digno de atenção no que toca às preocupações com os problemas ambientais e seu reflexo na saúde humana: a criação na década de 1970 da Secretaria Especial de Meio Ambiente (SEMA), preocupada com os padrões de qualidade do ar e da água. Vale registrar que, nessa época, os problemas ambientais e seus reflexos na saúde se agravaram sensivelmente por conta do *boom* da industrialização.

Nessa linha, é importante mencionar avanços na legislação. A Constituição Federal, de 1988, em diversas passagens, veicula a preocupação com questões ambientais e de saúde: No Art. 196, define saúde como "direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação". No Art. 225, a Carta Magna reza que "todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defende-lo, preservá-lo para as presentes e futuras gerações, Já o Art. 200, nos incisos II e VIII, fixa, como obrigação do Sistema Único de Saúde (SUS), entre outras, "a execução de ações de vigilância sanitária e epidemiológica, bem como as de saúde do trabalhador e colaborar na proteção do meio ambiente, nele compreendido o do trabalho."

No juízo de Ribeiro (2004),

> Juntamente com a evolução da legislação, ampliou-se a consciência de que a saúde, individual e coletiva, nas suas dimensões física e mental, está intrinsecamente relacionada à qualidade do meio ambiente. Essa relação tem se tornado mais evidente para a sociedade devido à sensível redução da qualidade ambiental, verificada nas últimas décadas, consequência do padrão de crescimento econômico adotado no país e de suas crises. O modelo de crescimento econômico brasileiro tem gerado fortes concentrações de renda e de infraestrutura, com exclusão de expressivos segmentos sociais de um nível de qualidade ambiental satisfatório, com decorrentes problemas de saúde, tais como doenças infecto-parasitárias nos bolsões de pobreza das cidades e do país, onde são precárias as condições sanitárias e ambientais. Uma parcela da população que vive em condições precárias é mais vulnerável às agressões ambientais, propiciadoras de doenças. Esses fatores, agravados pela falta de infraestrutura e de serviços de saneamento nas áreas mais pobres, levam a uma sobrecarga do setor saúde com pacientes acometidos de doenças evitáveis. Também como fruto do modelo de desenvolvimento econômico, coexistem, atualmente, no país, processos produtivos com riscos tecnológicos bastante complexos, que constituem riscos à saúde humana e ao meio ambiente.

2. O tratamento do meio ambiente na era da pós-verdade

O dicionário Oxford definiu a pós-verdade, em 2016, como um adjetivo "Relacionado a ou denotando circunstâncias em que fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais"[3].

A pós-verdade diz respeito a uma situação em que fatos objetivos têm menos importância na formação da opinião pública do que os apelos e chamados de ordem emocional e as crenças pessoais ou as versões verossímeis dos fatos. Nessa lógica subjetiva e afetiva, os sentimentos têm mais relevância do que as razões, e os fatos não importam tanto como as vivências subjetivas.

No mandato presidencial de Jair Messias Bolsonaro, entre 2019 e 2022, surgiram opiniões e atos do governo que contrariaram frontalmente as orientações da ciência. Da mesma forma, foi

3 "Relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief". https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/post-truth.

significativo o número de informações distorcidas dos altos escalões do governo, de formadores de opinião, de intelectuais reverberando uma camada da população propícia para acolher *fake news* e propagá-las adiante em redes sociais

Reportando tais comentário para o cenário ambiental, no governo de Bolsonaro, o tratamento patético das informações ambientais tornou-se mais decisivo do que as evidências e racionalidade dos fatos sobre elas. *Fake News*, narrativas fabricadas, apelos a emoções e excesso de valorização de crenças e valores exerceram cada vez mais influência nas esferas da formação da opinião pública, suscitando questionamentos éticos e problemas que colocam em xeque a democracia.

As amplas e internacionalmente conhecidas repercussões catastróficas do aquecimento global foram minimizadas ou negadas já que crenças e valores políticos nacionalistas explicam distorcidamente e viralizam o fenômeno como se fosse uma estratégia imperialista para interferir na Amazônia, que, assim, perderia a soberania nacional.

Nota-se, pois, como na pós-verdade o lugar de crenças irracionais mostra-se espantosamente significativo e relevante: basta atentar, para comprovação disso, que se nega a existência de uma realidade que os satélites mostram com clareza em favor de realidade plasmada pela subjetividade extrema e que não resiste aos menores testes empíricos de confronto com os fatos.

Em linhas gerais, dirigiram-se contra a política bolsonarista a imputação de não resguardar devidamente o meio ambiente, fomentando sua exploração desenfreada, minimizando as consequências do crescimento de focos de incêndio na Amazônia e tornando nebulosas as informações oficiais sobre o setor ambiental, contestando, inclusive, a ciência. Como se isso não bastasse, os críticos do governo citaram propostas que vão desde redução da área de terras indígenas já demarcadas até a flexibilização da fiscalização realizada pelo Ministério do Meio Ambiente a fim de impedir o desmatamento. (CAMPATO JR.; CAMPATO, 2022)

A todo esse apanhado de acusações o governo respondia com meias verdades ou simplesmente com *fake news* oriundas de um estado instituído e bem sedimentado de Pós-Verdade, que legitimava afirmações segundo as quais a floresta Amazônica, por sua condição úmida, não se incendiava e que ela se encontrava no governo Bolsonaro na mesma situação de integridade em que fora encontrada pelos colonizadores portugueses no século XVI.

Reconhece-se nas situações acima uma tensão entre um "saber de conhecimento" (saber científico independente do ponto de vista do sujeito) e um "saber de crença" (opinião; saber dependente do ponto de vista do sujeito). Fácil se nota que a pós-verdade e suas estratégias originam-se e alimentam-se do saber de crença, que está atrelado, por seu turno, às avaliações, às apreciações e aos julgamentos, todos distantes dos fatos e dos posicionamentos científicos. Mais ainda: os saberes da pós-verdade crescem em bolhas ideológicas frequentadas por pessoas que se recusam a levar em consideração a opinião contrária, o contraditório, a alteridade. Convivendo artificialmente com opiniões somente iguais às suas, os seres de bolhas sentem o falso orgulho de imaginar que todos pensam exatamente com eles.

A pós-verdade é ideológica pois naturaliza o mundo de conformidade com aquilo que algumas pessoas querem, mesmo na ocasião em que semelhante desejo parece recair em algo fora dos limites da racionalidade. Mediante recursos ideológicos sofisticados faz passar por natural algo que é extraordinário no pior sentido da palavra. Plasma-se um sistema todo particular, idiossincrático, regulado por outra norma, um mundo no qual a Terra volta a ser plana e em que modernos satélites simplesmente tornam-se cegos às evidências.

Examinado desse ângulo, compreende-se sem maior esforço como tempos de Pós-Verdade e de *fakes news*, ao atuar deliberadamente na distorção de questões ambientais, colocam em risco a saúde humana.

Ter negado o potencial destruidor do coronavírus SARS-CoV-2 foi um dos principais responsáveis por mais de 700 mil mortes de brasileiros. Minimizar a quantidade de focos de incêndio é atenuar

a necessidade de se preparar para o combate a doenças respiratórias. Sustentar que não há desmatamento ou que ele é mínimo ou que ele não é nocivo ao ser humano equivale a não se preocupar com a cada vez mais frequente aproximação espacial de animais silvestres dos centros urbanos e com a possibilidade de contatos dos humanos com vírus de animais. Negar o aquecimento global e as mudanças climáticas significa se desmobilizar em relação a um processo que pode, ao fim e ao cabo, ocasionar a propagação de vetores, influenciar negativamente a qualidade da água, agir na poluição dos ares e ocasionar o câncer de pele e catarata, sem contar os problemas relacionados ao estresse.

3. Educação em saúde ambiental

A educação em saúde ambiental constitui uma das vias seguras para informar a população sobre as articulações verdadeiras entre meio ambiente, impactos ambientais e saúde ambiental. Conhecendo, com precisão, as relações de causa e consequência entre meio ambiente, impactos ambientais e surgimento de algumas doenças, é cabível pensar que haverá uma diminuição das ações das *fake news* e da pós-verdade. A promoção da saúde ambiental pode ocorrer no espaço escolar ou fora dele.

Na promoção da saúde ambiental, luta-se por uma forma de vida mais saudável e salubre do ponto de vista físico, psíquico e ambiental, mediante ações sistemáticas que contemplem alimentação de qualidade, água potável, ecossistemas estáveis, ar apropriado, moradia com infraestrutura, educação, lazer, assim como a interação do homem com o meio em que ele vive e com o qual ele não cessa de interagir.

As escolas promotoras de saúde, por exemplo, são vistas e confirmadas como espaços autênticos de ações que fomentam a saúde, incluindo a discussão de temas transversais e promovendo a elaboração de material didático-informativo confiável não apenas endereçado aos professores como também à saúde e à comunidade escolar.

Por agruparem por um longo período de tempo integral crianças e adolescentes, as escolas devem ser também operacionalizadas como educadoras no plano da saúde, influenciando os alunos, seus pais e toda comunidade. Nesse influenciar, vislumbram-se, também, ações sistemáticas contra as *fake news* relativas ao meio ambiente, explicando a gênese ideológica e consequências desastrosas desse fenômeno nefasto.

Harada, em artigo publicado em 2008, salienta que na escola com vocação para a promoção da saúde podem ser desenvolvidas ações que abordem temas como o meio ambiente:

> No momento em que o meio ambiente consolida-se como tema prioritário, devemos ampliar o debate para além das questões relacionadas ao ambiente físico, que por si só engloba uma pauta enorme, como os resíduos sólidos, o aquecimento global, a camada de ozônio, os reservatórios de água, entre tantas outras necessidades. Mas também há que se considerar que este é um espaço vivo, com relações de poder econômico, político e ideológico, que resulta em opressão individual ou coletiva e, consequentemente, em geração de violência na sociedade. Nesse sentido, é fundamental a inclusão de questões relacionadas ao ambiente emocional, no sentido de aumentar a autoestima, fortalecer a identidade individual e coletiva, propiciar a criação de vínculos e aumentar a resiliência. Devem-se ainda considerar os aspectos sociais, políticos e econômicos permeados pela ética (HARADA, 2008).

Meio ambiente e saúde confluem com tal naturalidade que estruturalmente há quem considere mesmo a educação ambiental uma das vertentes da educação em saúde (ANDRADE JR, SOUZA, BROCHIER, 20024). Isso porque tanto a educação ambiental como a educação em saúde aspiram à melhoria da qualidade de vida da população.

Tal correlação íntima ensejou diversos programas, mormente da parte de organismos nacionais e internacionais, cujo objetivo era oportunizar conhecimento teórico acerca de tal relação com o escopo principal de favorecer o engajamento de toda a sociedade num esforço amplo de desenvolvimento de condutas que estimulam, a um só tempo, a saúde e o ambiente.

Conclui-se que a educação ambiental e a educação em saúde constituem programas interdisciplinares de construção de conhecimentos que dizem respeito à integração do homem com a natureza e em profunda interação com ecossistemas (ANDRADE JR, SOUZA, BROCHIER, 2024).

A educação ambiental, a educação em saúde e a educação em saúde ambiental apenas trarão os resultados benéficos esperados se forem acolhidos e apoiadas pelas instituições governamentais e pela população num processo de engajamento social, político, cultural e ético, que forme novos atores sociais aptos a lidar com as complexas articulações entre o meio ambiente e a saúde, aí incluídas as recentes ameaças típicas de um período de pós-verdade.

Num momento de profundos impactos ambientais, a educação ambiental impõe-se como uma maneira de reflexão e de intervenção positiva no sentido de, ao amenizar a problemática ambiental mencionada, ela acabe melhorando a saúde ambiental. Trata-se de uma ação mediadora, preventiva e propositiva da educação ambiental, que, mediante programas educativos em diversos níveis, fomentaria no público e nos governantes uma visão crítica e ampla sobre o meio ambiente de tal maneira que se passe a entender e respeitar o seu funcionamento, inclusive atentando para a anulação dos ruídos das *fake news*. Como resultado, poderá ocorrer uma melhoria sensível no nível de saúde de determinadas populações.

Segundo se pensa, a educação ambiental que melhor pode fomentar uma saúde ambiental de qualidade é a educação ambiental crítica, por meio da qual se constroem conhecimentos politizados e contextualizados socio-historicamente sobre o meio ambiente, de tal maneira que prepare a população ao exercício pleno da cidadania crítica e ativa, tornando-os aptos a transformar a realidade ambiental e aquilo que dela se deriva, como é o caso da saúde ambiental.

Considerações finais

Também no cenário das informações ambientais, a questão da pós-verdade e das *fake news* revelam-se um fenômeno complexo, plurifacetado e muito atuante, que carece de um tratamento sistemático e crítico. Para além disso, cada vez mais mostram-se urgentes intervenções planejadas, consistentes e rápidas que, garantindo a lisura e a ética das mensagens ambientais, possam garantir na esteira disso a própria saúde humana que está na dependência direta ou indireta dos impactos ambientais.

Partindo do pressuposto inequívoco de que a pós-verdade é a verdade de muitos – até de considerável parcela da mídia -, não causa espanto a imprensa divulgar informações distorcidas por excesso de subjetividade e de crenças emocionais ou mesmo oferecendo a tribuna para negacionistas.

Nesse ponto, caberia – não somente, mas sobretudo - à escola desempenhar um papel mais efetivo e educativo na medida em que poderia, além de denunciar as informações errôneas, organizar os primeiros passos de uma educação ambiental crítica emancipadora e de uma educação midiática igualmente crítica, alertando os futuros cidadãos de que inexiste discurso neutro ou desprovido de interesses secundários, os quais, por vezes, permanecem estrategicamente ocultos. Semelhante esforço poderia garantir uma educação ambiental de destacada qualidade e consistência, da qual depende, no limite, uma saúde também de qualidade.

Referências

ANDRADE JR. Hermes de; SOUZA, Marcos A de; BROCHIER, Jorgelina I. Representação Social da Educação Ambiental e da Educação em Saúde em Universitários. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2004, 17(1), p. 43-50

BRASIL. Ministério da Saúde**.** Conselho Nacional de Saúde**. Subsídios para a construção da política nacional de saúde ambiental: Série B - textos básicos de saúde.** Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2007.

CAMPATO JR, Joao Adalberto; CAMPATO, R. F. A retórica do meio ambiente e o tema dos impactos ambientais no discurso do presidente Bolsonaro à Organização das Nações Unidas (ONU). In: AMÉRICO-PINHEIRO, Juliana H. P.; SANTOS, Ricardo Miranda dos. (Org.). **Impactos ambientais no território brasileiro**. Tupã: ANAP, 2022, p. 199-219.

HARADA, Jorge. Escola que promove a saúde**. Diversa Revista da UFMG**. n.16, v.7. nov. 2008.

LEVAI, Fernando Laerte. **JUS HUMANUM**. São Paulo, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011. P.7-20.

MINAYO, Maria C. de Souza. Enfoque ecossistêmico de saúde e qualidade de vida. IN: MINAYO, Maria C. de Souza; MIRANDA, Ary C. (Orgs). **Saúde e ambiente sustentável**: estreitando nós. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002. p.173-190.

MOHR, A; SCHALL, Virgínia T. Rumos da educação em saúde no brasil e sua relação com a educação ambiental. **Cad. Saúde Pública** 8 (2). Jun 1992, p.199-203.

RIBEIRO, Helena. **Saúde Pública e meio ambiente: evolução do conhecimento e da prática, alguns aspectos éticos.**Saude soc.,São Paulo ,v. 13,n. 1,p. 70-80,Apr.2004 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902004000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14May2020.https://doi.org/10.1590/S0104-12902004000100008.

TAMBELLINI, A. T.; CÂMARA, V. M. A temática saúde e ambiente no processo de desenvolvimento do campo da saúde coletiva: aspectos históricos, conceituais e metodológicos. **Ciênc. saúde coletiva.** N**.** 3, v.2. 1998

XIMENES, Maria de Fátima F. de Melo; ALVES, Maria de Melo. Saúde, ambiente e desenvolvimento: marcos históricos, determinantes biológicos e sociais. In:____; SOUSA, Raquel Franco de. (orgs). **Meio ambiente e saúde humana**: prática, vivência e saberes. Natal: Editora da UFRN, 2013. p.13-43.

UM QUADRILÁTERO AMEAÇADOR: fake news, pós-verdade, negacionismo e teorias da conspiração

Rodrigo Augusto Prando (Universidade Presbiteriana Mackenzie)[1]
GT 11: Texto Ambiental e Pós-Verdade: Implicações Éticas

RESUMO: Em sociedade hiperconectadas - sociedades em rede - ganha importante dimensão na vida social as formas de manifestação das ideias, bem como da divulgação, publicidade e apresentação dos fatos (sociais, políticos, culturais e econômicos) e evidências históricas. Contudo, há, no bojo, de nossa sociabilidade um quadrilátero que se apresenta como ameaçador aos fatos, à verdade, e, ainda, à democracia. Esse quadrilátero, assim, conjuga as *fake news*, a pós-verdade, os distintos tipos de negacionismos e as teorias da conspiração. Neste sentido, o trabalho ora proposto procurará apresentar elementos teóricos atinentes ao quadrilátero aludido e, também, de que a conexão destes elementos – sua conjugação – torna-se presente nas políticas populistas e, não raro, de extremistas.

Palavras-Chave: Democracia, Fake News, Pós-Verdade, Negacionismo, Teorias da Conspiração

Introdução

Há tempos, teóricos, aqui e alhures, retratam os riscos à democracia. Riscos por conta de ataques populistas, riscos alicerçados sobre o uso de *fake news*, pós-verdade, negacionismos variados e, não menos importante, teorias da conspiração. Contudo, antes de tratarmos dos riscos à democracia – de seu quadrilátero ameaçador – faz-se necessário, ainda que panoramicamente, indicar características da sociedade que vivemos.

Segundo Castells (1999), suas pesquisas indicavam que havia uma nova estrutura social se formando e a chamou de sociedade em rede. Assim, as redes se apresentam em todas as dimensões fundamentais da organização e da prática social. Por isso, na

> [...] Era da Informação, alimentaram as redes sociais e organizacionais, possibilitando sua infinita expansão e reconfiguração, superando as limitações tradicionais dos modelos organizacionais de formação de redes quanto à gestão da complexidade de redes acima de uma certa dimensão. Como as redes não param nas fronteiras do Estado-nação, a sociedade em rede se constituiu como um sistema global, prenunciando a nova forma de globalização característica de nosso tempo (CASTELLS, 1999, p. II).

1 *Professor e Pesquisador do Centro de Ciências Sociais e Aplicadas, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduado em Ciências Sociais, Mestre e Doutor em Sociologia, pela Unesp. E-mail:* rodrigoprando@mackenzie.br*;* raprando@hotmail.com

O impacto, segundo o sociólogo espanhol, é extraordinário em nossa sociabilidade. Tendo, por exemplo, um smartphone, pode-se acessar conteúdo, informação e mobilizar-se como nunca antes na história. E, por isso:

> A comunicação sem fio se tornou a plataforma de difusão favorita de muitos tipos de produtos digitalizados, incluindo jogos, música, imagens e notícias, além de mensagens instantâneas que cobrem toda a gama de atividades humanas, desde redes pessoais de apoio até tarefas profissionais e ***mobilizações políticas***. Assim, a matriz da comunicação eletrônica se sobrepõe a tudo o que fazemos, em qualquer lugar e a qualquer momento (CASTELLS, 1999, p. XV – destaques nossos).

E, ainda, levando-se em conta que a política tem, em seu bojo, a resolução institucional dos conflitos, Castells aduz que:

> As sociedades mudam através de conflitos e são administradas por políticos. Uma vez que a Internet está se tornando um meio essencial de comunicação e organização em todas as esferas de atividades, é óbvio que também os movimentos sociais e o processo político a usam, e o farão cada vez mais, como um instrumento privilegiado para atuar, informar, recrutar, organizar, dominar e contradominar. O ciberespaço torna-se um terreno disputado. No entanto, será puramente instrumental o papel da Internet na expressão de protestos sociais e conflitos políticos? ***Ou ocorre no ciberespaço uma transformação das regras do jogo político-social que acaba por afetar o próprio jogo – isto é, as formas e objetivos dos movimentos e dos atores políticos?*** (CASTELLS, 2003, p. 114 – destaques nossos).

O espaço da Internet, nas redes sociais, ganha importante dimensão política. E, neste caso, há preocupações adicionais que implicam numa política longe dos aspectos virtuosos e prenhe de ódio e distorções não apenas para o debate público, mas para a própria vida democrática.

Preocupados com a morte da democracia, Levitsky e Ziblat (2018) advertiram que o fim da democracia, atualmente, não contaria com golpes militares e tanques de guerra, como nos clássicos movimentos de ruptura presentes no século XX e sim por processo corrosivo no bojo das instituições democráticas. Líderes eleitos, portanto, usariam da democracia para atacar a democracia e as regras do jogo. Já Mounk (2019), afirma que há, de fato, um ataque à democracia liberal e que a liberdade conquistada em muitos países corre perigo e, corroborando a ideia de ataque à democracia liberal, Eatwell e Goodwin (2020), por sua vez, indicam que muitas pessoas se sentem excluídas na atualidade tornando-se hostis às minorias, aos imigrantes e à política e economia liberais.

Na busca de mapear políticos autoritários, Levitsky e Ziblat indicam quatro aspectos essenciais:

> Baseados no trabalho de Linz, desenvolvemos um conjunto de quatro sinais de alerta que podem nos ajudar a reconhecer um autoritário. Nós devemos nos preocupar quando políticos: 1) rejeitam, em palavras ou ações, as regras democráticas do jogo; 2) negam a legitimidade de oponentes; 3) toleram e encorajam a violência; e 4) dão indicações de disposição para restringir liberdades civis de oponentes, inclusive da mídia (LEVITSKY; ZIBLAT, 2018, p. 32).

E, na sequência, prosseguem:

> Que tipo de candidato tende a dar positivo no teste do autoritarismo? Com grande frequência, os outsiders populistas. Populistas são políticos antiestablishment – figuras que, afirmando representar a "voz do povo", entram em guerra contra os que descrevem como uma elite corrupta e conspiradora. Populistas tendem a negar a legitimidade dos partidos estabelecidos, atacando-os como antidemocráticos e mesmo antipatrióticos. Eles dizem aos eleitores que o sistema não é uma democracia de verdade, mas algo que foi sequestrado, corrompido ou fraudulentamente manipulado pela elite. E prometem sepultar essa elite e devolver o poder "ao povo" (LEVITSKY; ZIBLAT, 2018, p. 32).

Para Mounk (2019), por seu turno, democracia e liberalismo não caminham lado a lado. O surgimento de uma democracia "iliberal" ou de uma democracia sem direitos é uma das características da política nos primeiros anos do século XXI. O cidadão, neste caso, desilude-se com política e com

os políticos. Sente-se inquieto, raivoso e até desdenhoso e, por isso, suscetível aos encantos do discurso populista que, sempre, encontra um inimigo do povo, inimigo que deve ser eliminado.

Em suas palavras:

> A razão para populistas e novos políticos serem tão inclinados a desafiar as normas democráticas básicas é, em parte, estratégica: sempre que os populistas violam essas normas, eles atraem a inequívoca condenação do establishment político. E isso sem dúvida prova que, tal como anunciado, os populistas de fato representam uma nítida ruptura com o statu quo. Há, desse modo, algo performático na tendência populista a romper com as normas democráticas: embora suas declarações mais provocativas sejam com frequência consideradas gafes pelos observadores políticos, a mera propensão a cometê-las já representa grande parte de seu charme. Mas isso tudo não faz de suas atitudes inconsequentes algo menos perigoso: uma vez que alguns membros do sistema político estão dispostos a violar as regras, os demais têm grande incentivo para fazer o mesmo. E é o que estão fazendo cada vez mais (MOUNK, 2019, p. 143).

Não é menos importante é advertência de Mounk (2019, p.183) de que os políticos populistas são os que melhor exploram as novas tecnologias, isto é, as redes sociais. Querem, em suas palavras, "solapar os elementos básicos da democracia liberal" e, para isso, querem vencer as eleições com estratégias como "mentir, confundir e incitar o ódio contra os demais cidadãos".

Já Eatwell e Goodwin (2020), trazem à tona quatro mudanças sociais profundamente enraizadas e que vem remodelando a política ocidental há décadas: a) desconfiança; b) destruição; c) privação e d) desalinhamento. O cidadão, em primeiro lugar, desconfia dos políticos e das instituições e acreditam não ter voz no diálogo nacional; em segundo lugar, os grupos imigrantes, por sua vez, criariam fortes medos de que tenderiam a destruir as comunidades, identidade histórica e os modos de vida dos grupos nacionais. A terceira mudança, segundo os autores, é "a maneira como a economia globalizada neoliberal atiçou a forte sensação do que os psicólogos chamam de *privação* relativa, como resultado das crescentes desigualdades de renda e riqueza no Ocidente e da falta de fé em um futuro melhor (EATWELL, GOODWIN, 2020, p. 21). E, por fim, como os líderes nacional-populistas se nutrem dessa insatisfação e aproveitam-se dos "elos cada vez mais fracos entre os partidos dominantes tradicionais e as pessoas, ou o que chamamos de *desalinhamento* (EATWELL, GOODWIN, 2020, p. 22).

O cenário – acima retratado por estudiosos – apresenta situação crítica: ataques populistas à democracia. Um discurso e prática política que, interna e externamente, divide os cidadãos em amigos e inimigos. Uma política institucional que é invadida pela força das redes sociais, uma tecnologia que, via algorítmica, ganha velocidade graças à sociedade hiperconectada em rede. O desprezo à política e aos políticos afirma-se num plano não apenas retórico, mas, principalmente, numa postura de desconfiança da própria democracia que, impiedosamente, é atacada por forças populistas, por líderes que, com carisma e redes sociais, avançam na corrosão dos alicerces do Estado Democrático e de Direito.

A democracia, neste contexto, é cercada por um virtual quadrilátero. Um quadrilátero que vai, aos poucos, movendo-se para espremer e sufocar a vida democrática. Há, nos quatro lados, os seguintes elementos: *fake news*, pós-verdade, negacionismo e teorias da conspiração.

Fake news

Ao se tratar do fenômeno das *fake news* é possível inúmeras visadas teóricas. No campo do Direito, da Sociologia, da Política e do Jornalismo, por exemplo. As *fake news* não são, simplesmente, notícias falsas, uma mentirinha. São, na verdade, cuidadosamente construídas objetivando causar prejuízos econômicos e políticos e, para isso, ganham estrutura como se fossem, de fato, material jornalístico, apurado e divulgado dentro de um código de ética profissional. Elas – *fake news* – passam-se por verdadeiras, tem forma jornalística, mas o conteúdo é manifestamente falso, manipulado, distorcido, descontextualizado.

Para Rais e Sales (2020), no campo jurídico, encontra-se dificuldades de se definir, as *fake news*, pois

> A polissemia aplicada à expressão fake news confunde ainda mais o seu sentido e alcance, ora indica como se fosse uma notícia falsa, ora como se fosse uma notícia fraudulenta, ora como se fosse uma reportagem deficiente ou parcial, ou, ainda, uma agressão a alguém ou a alguma ideologia (RAIS; SALES, 2020, p. 27).

Na compreensão deste fenômeno – *fake* news – entende-se que não se trata de simples notícia falsa, de um mero erro ou uma reportagem que peca pela superficialidade ou pela deficiência de informações. Por conta disso, os autores afirmam que:

> Partindo da premissa de que a mentira está no campo da ética, sendo que o mais perto que mentira chega no campo jurídico é na fraude e, talvez, uma boa tradução jurídica para as fake news seria "notícias ou mensagens fraudulentas". Enfim, talvez um conceito aproximado do direito, porém distante da polissemia empregada em seu uso comum, poderia ser identificada como ***uma mensagem propositalmente mentirosa capaz de gerar dano efetivo ou potencial em busca de alguma vantagem*** (RAIS; SALES, 2020, p. 27 -destaques nossos).

Além dos estragos causados pelas *fake news* há, nos tempos que correm, o uso da inteligência artificial na formulação de *deepfakes*. Estas são falsificações profundas na utilização de vídeos de personalidades e políticos; o áudio e as imagens são, deliberadamente, falsificados e enganam aqueles que assistem. O leigo não consegue discernir se aquilo que vê é real ou uma criação da inteligência artificial.

Campanhas políticas usam, muitas vezes, robôs para disseminar com maior rapidez as *fake news*, todavia, são as pessoas, reais, afirmam os estudiosos, que costumam compartilhá-las. Para Rais e Sales, uma das estratégias utilizadas pelos fabricantes de *fake news* está no apelo à inovação, ou seja, apresenta o conteúdo como uma novidade, algo que a maioria não conhece. Em suas palavras: "Por isso, a inovação foi um dos múltiplos fatores indicados no estudo mencionado que constatou que as *fake news*, em média, possuem 70% mais chances de serem *retweetadas* quando comparadas com notícias verdadeiras (RAIS; SALES, 2020, p. 36).

Notícias falsas podem ter uma variedade de apresentação e capacidade de distorcer o debate público. Podem apresentar erros não intencionais por agregadores de notícias, histórias falsas em sua totalidade e histórias verdadeiras que são descontextualizadas. Seja qual for a dimensão assumida, há prejuízo, já que os fatos perdem espaço para formulações que falseiam a realidade social.

Prando e Cioccari (2022) afirmam que as *fake news* não se constituem em fenômenos novos e a mentira e o boato, por exemplo, sempre estiveram presentes na política, desde a Antiguidade. No caso, atual, a potencialização das *fake news* estão no uso intensivo das redes sociais.

Para Sampaio (2022, p. 133): "[...] o fenômeno das fake news, como conhecemos, é essencialmente ligado ao mundo on-line e possui inúmeras particularidades, tendo, até mesmo, data de nascimento: as eleições presidenciais de 2016 nos Estados Unidos da América". As *fake news* disparadas pela campanha de Donald Trump contra Hillary Clinton, bem como a saída do Reino Unido da União Europeia (Brexit) são considerados marcas de nascimento das *fake news* tal como conhecemos atualmente.

Sampaio (2022) corrobora Rais e Sales (2020) quanto ao aspecto das *fake news* terem, em sua lógica, o aspecto de novidades baseadas em "fatos", mesmo que estes sejam inventados e distorcidos. Contudo, Sampaio (2022) introduz outro aspecto importante, pois as *fake news* são aceitas e compartilhadas com enorme velocidade por conta do viés de confirmação e este se dá quando há

> informações alinhadas ao pensamento do indivíduo, mesmo que não sejam verdadeiras. Logo, esses conteúdos se baseiam em crenças e perspectivas preexistentes, mas especialmente focadas em paranoias, medos, ansiedades, teorias conspiratórias e preconceitos. Particularmente, quando há um clima de opinião conflituosa, as pessoas tendem a confiar

> mais nos seus grupos de relacionamento próximos (amigos, familiares e colegas de trabalho) e nos grupos baseados em seus interesses e crenças (SAMPAIO, 2022, p. 134).

Sendo um fenômeno que ganha força nas redes sociais, o viés de confirmação encontra ambiente fértil nas chamadas "bolhas", isto é, grupos que compartilham as mesmas crenças e valores, bem como interesses comuns. Existem, por certo, a utilização de robôs e perfis falsos, todavia, como já aludido, são as pessoas que, realmente, compartilham as informações falsas sem a devida verificação.

Tal cenário de criação e veloz propagação de *fake news* reclamou a criação de agências de checagem, as agências de *fact-checking*, que conseguem verificar o conteúdo e indicar se é ou não falsa num tempo bem mais rápido do que as instituições da Justiça, por exemplo. Reside, contudo, um problema: mesmo quando uma informação é considerada *fake news* os indivíduos continuam a creditar validade a ela por conta do viés de confirmação.

Pós-verdade

Outro elemento presente no quadrilátero que constrange a democracia é a pós-verdade.

D´Ancona (2018) apresenta um quadro de similaridade à guerra. Os fatos são, em sua concepção, atacados pela pós-verdade e ganham dimensão no combate intelectual e político. Para o autor, o saber constituído, a ciência, filosofia, por exemplo, estão sob um ataque direto e, em suas palavras: "a racionalidade está ameaçada pela emoção; a diversidade pelo nativismo; a liberdade, por um movimento rumo à autocracia" (D'ANCONA, 2018, p. 19).

O ser humano convive com razão e emoção, certamente. E convive com um certo equilíbrio. A pós-verdade, no entanto, costuma romper esse equilíbrio. Para D´Ancona, em 2016, o *Oxford Dictionaires* elegeu pós-verdade como a palavra do ano e "[...] definindo-a como forma abreviada para "circunstâncias em que os fatos objetivos são menos influentes em formar a opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal" (D´ANCONA, 2018, p.19).

Se, na pós-verdade, ganha corpo a emoção em detrimento da razão, a pós-verdade é acolhida por uma opinião pública e, por isso, D´Ancona assevera que:

> No entanto, as mentiras, as manipulações e as falsidades políticas enfaticamente não são o mesmo que a pós-verdade. A novidade não é a desonestidade dos políticos, mas a resposta do público a isso. A indignação dá lugar a indiferença e, por fim, à conivência. ***A mentira é considerada regra, e não exceção, mesmo em democracias*** [...] (D'ANCONA, 2018, p. 34 – destaques nossos).

E acrescenta:

> A mera exaustão pode tirar até mesmo o cidadão alerta de seu compromisso com a verdade. Mas o que toma o seu lugar? Na Rússia de Putin, de acordo com Pomerantsev, é a resignação cognitiva, uma retirada de uma corrida aparentemente invencível. O que importa não é a ponderação racional, mas a convicção arraigada. De acordo com Alexander Dugin, cientista político e polemista (apelidado de o "Rasputin de Putin"): "a verdade é uma questão de crença. [...] Essa coisa de fatos não existe (D'ANCONA, 2018, p. 36).

O debate público e a própria democracia são aviltados. Quando a mentira é considerada a regra e a verdade uma mera questão de crença, crença em sentimentos e não em fatos, a situação política se deteriora.

Para Da Empoli (2019), temos os chamados engenheiros do caos, que são especialistas que dominam gigantescas quantidades de dados e, com isso, produzem *fake news* e teorias da conspiração capazes de alimentar e disseminar o ódio, o medo e influenciar as eleições ou debate público.

Nas palavras de Da Empoli:

> No mundo de Donald Trump, de Boris Johnson e de Jair Bolsonaro, cada novo dia nasce com uma gafe, uma polêmica, a eclosão de um escândalo. Mal se está comentando um evento, e esse já é eclipsado por um outro, numa espiral infinita que catalisa a atenção e satura a cena midiática [...]. No entanto, por trás das aparências extremadas do Carnaval populista,

> esconde-se o trabalho feroz de dezenas de spin doctors[2], ideólogos e, cada vez mais, cientistas especializados em Big Data, sem os quais o líderes do novo populismo jamais teriam chegado ao poder (DA EMPOLI, 2019, p. 18).

Para o autor, estes *spin doctors*, ideólogos, cientistas políticos e especialistas em garimpar e interpretar dados (*Big Data*) são os "engenheiros do caos" capazes de "transformar a própria natureza do jogo democrático" (DA EMPOLI, 2019, p. 20).

Ainda na seara da pós-verdade, Perini-Santos (2022, p.272) aduz que a "A expressão pós-verdade designa uma suposta mudança no comportamento das pessoas que, aparentemente, passaram a ter crenças para as quais não têm razão epistêmicas". A razão epistêmica estabelece relação com a verdade. Vejamos:

> [...] a verdade designa uma relação entre algo que é passível de ser julgado como verdadeiro ou falso, como uma asserção ou uma crença, e um fato. Diremos, enfim, que uma crença tem uma razão epistêmica quando ela é aceita porque a pessoa tem alguma indicação do fato que a torna verdadeira (PERINI-SANTOS, 2022, p. 272).

Para o autor, as crenças sem motivação epistêmica têm crescido e isso tem relação como estas informações circulam na internet. Ademais, a circulação na internet é mais fácil e diminui os custos financeiros. Afirmar e provar, por exemplo, que as vacinas causam autismo ou que a terra é plana exige, no campo da ciência, enviar um artigo para uma revista científica e isso tem custos e tempo desprendido. Já uma pós-verdade ganha as redes sociais sem nenhum tipo de filtro e encontrará indivíduos ávidos para receber, concordar e compartilhar. As explicações científicas são contraintuitivas e, por isso, afastam-se do senso comum tornando sua aceitação mais custosa. Outro aspecto é que, na internet, a pós-verdade encontra um mercado informacional desregulado cuja difusão de conteúdos não passa pelo crivo de filtros epistêmicos ou de filtros morais. Assim,

> O que favorece a difusão de crenças sem motivação epistêmica é o fortalecimento da extrema direita que, no mundo todo, se constrói em torno de crenças que não passam por filtros epistêmicos e morais. Por um lado, esse grupo político utiliza discursos racistas ou sexistas que não aceitos em ambientes mais regulados. O espaço sem filtros morais é também um espaço sem filtros epistêmicos, o que explica a convergência parcial de discursos que não passam por diferentes filtros institucionais (PERINI-SANTOS, 2022, p. 273).

Pode-se, portanto, conectar, logicamente, as *fake news* à pós-verdade. As notícias fraudulentas, deliberadamente construídas para causar prejuízos econômicos e políticos vão ganhando terreno e, assim, geram uma deliberada confusão entre o que é fato, verdade, e aquilo que é uma narrativa construída e falsa intencionalmente. A abundância de *fake news* cria o ambiente da pós-verdade, na definição do Dicionário Oxford, na qual as circunstâncias em que os fatos objetivos se tornam menos influentes em formar a opinião pública do que apelos às emoções e às crenças pessoais. A pós-verdade afasta o debate público – a discussão política, essencialmente – dos filtros epistêmicos e morais. As instituições, como, por exemplo, as universidades, as empresas de mídia, parlamentos, órgãos públicos perdem, paulatinamente, espaço e importância. No limite, a razão, a verdade e os fatos historicamente comprovados seriam, neste cenário, meras "opiniões", narrativas cujo objetivo é manipular e distorcer. Trump, nos EUA, costumava atacar os jornalistas que traziam informações desabonadoras à sua conduta ou à sua gestão, como "*fake news"*. Trump, um notório propagador de *fake news*, acusava mídia que lhe criticava de "*fake news"*. Com isso, abundam as emoções e crenças e perde a racionalidade e a democracia.

---

2 Segundo a própria nota de rodapé de Da Empoli (2019, p. 18) spin doctors são "consultores políticos que se ocupam, diante de determinada situação de impasse, crise ou estagnação, em identificar a direção capaz de mudar a tendência a favor de um candidato ou campanha".

Negacionismo

O negacionismo é grande aliado das *fake news* e das teorias da conspiração para a criação de um ambiente propício à pós-verdade. De forma simplificada, o negacionista nega fatos cientificamente comprovados – assentados em dados, conceitos e teorias - no campo climático, histórico, político, científico e muitos outros.

Para Duarte e César,

> O negacionismo é um fenômeno social não apenas porque implica a produção e difusão em massa de teses controversas em relação a consensos científicos validados, mas também porque teses negacionistas provocam impactos diretos no comportamento de milhões de pessoas. Simultaneamente, o negacionismo é um fenômeno político porque, o mais das vezes, está associado com a extração de vantagens por parte de grupos econômicos interessados em negar ou questionar teses e conhecimentos científicos. Isto ocorre, sobretudo, quando tais conhecimentos inspiram políticas públicas destinadas a transformar comportamentos e modos de vida coletivos, os quais afetam interesses econômicos poderosos (DUARTE; CÉSAR, 2020, p. 9).

O tema do negacionismo ganhou tamanha evidência que, em 2022, no Brasil, foi publicado o *Dicionário dos negacionismos no Brasil*. A obra traz definições – em seus verbetes - acerca do: negacionismo, negacionismo científico, negacionismo climático, negacionismo dependente, negacionismo estatístico, negacionismo estrutural e negacionismo histórico.

Ratton (2022) adverte que é necessário diferenciar a negação individual e processos coletivos de negação, estes, coletivos, entendidos como negacionismos. Em suas palavras:

> [...] quando tratamos do negacionismo estamos falando de realizações coletivas em que práticas de negação transformam-se em formas completamente diferentes de ver o mundo, indo além da recusa da verdade e produzindo outra verdade, que se pretende superior, busca evitar a publicização de desejos secretos, suposta e provavelmente inconfessos para a coletividade, pois incapazes de acomodar diferenças, alteridade, respeito ao outro (RATTON, 2022, p. 198).

Ratton (2022) afirma que nos últimos 15 anos o negacionismo saiu das margens e ganhou centralidade no discurso político. E, como os autores que estudaram as *fake news*, a pós-verdade e as teorias da conspiração, coloca o uso das novas tecnologias, a internet, as redes sociais, como elemento fundamental para essa mudança. A combinação de dúvida e credulidade corrosivas tomam corpo e ganham musculatura no ambiente virtual de grande excitação emocional, prosperando o ódio e aumentando a desconfiança nas instituições, especialmente direcionada à ciência e à democracia.

O negacionismo científico, segundo Kropf (2022), é uma prática de ataque à ciência. É atacada por teses negacionistas quando se produz e se dissemina desinformações e dúvidas e com estas pretende-se colocar em xeque as evidências e alegações consensuais na comunidade científica. Na estreita conexão de negacionismo científico com *fake news*, o autor assevera que:

> Uma dessas táticas é produzir e semear desinformações, fake news e rumores nos meios de comunicação em massa, em especial nas mídias sociais, com vistas a desacreditar uma alegação científica. Sob a lógica dos algoritmos, tais conteúdos se retroalimentam nos circuitos particulares de grupos que, por diversos motivos, não se identificam com os espaços e atores da ciência (KROPF, 2022, p. 201).

E complementa:

> Atributo comum a diversos negacionismos, que lhes permite se retroalimentar mediante o ethos comum da desconfiança, é o recurso a teorias e discursos conspiracionistas, que imputam à ciência interesses e motivações político-ideológicos [...] Sob a aparente irracionalidade, propagam-se, de modo eficaz, a insegurança, a desconfiança e o medo (KROPF, 2022, p. 202).

O negacionismo científico, portanto, é um projeto político bem-organizado e financiado por grupos que, por distintos motivos, entendem que seus interesses são contrariados pelas evidências e conhecimentos científicos. A ciência possui mecanismo de se autoavaliar e se autocorrigir e isso não existe no negacionismo. Costuma-se, inclusive, afirmar que nunca se deve debater com um negacionista, mas sempre debater o negacionismo.

Teorias da conspiração

O termo "teoria da conspiração" traz a palavra "teoria", ou seja, busca, inicialmente, legitimar-se, no campo do discurso, por uma suposta racionalidade, um conjunto de conceitos que formam uma determinada teoria, teoria compartilhada pela comunidade científica e conquistada por meio da metodologia científica. Contudo, as teorias da conspiração estão longe da racionalidade atinente à ciência e, ainda assim, tem enorme poder de inspirar condutas individuais e coletivas. As "boas" teorias da conspiração servem-se de *fake news*, pós-verdades e negacionismos distintos.

Para Prando e Cioccari:

> Quando lemos ou ouvimos os termos "teorias da conspiração" o que nos vem à mente? Essa resposta depende e muito de como os indivíduos e grupos travam contato com estes temas. As teorias da conspiração podem ser criticamente desconstruídas pelo conhecimento racional, com a refutação por meio de fatos, dados e teorias aceitas por uma determinada comunidade científica. Mas, quando indivíduos e grupos assumem que essas teorias são, de fato, conspirações verdadeiras, é quase impossível demovê-los, racionalmente, de que ali não há teoria nenhuma (não no sentido científico do termo) e que tampouco há uma conspiração (PRANDO; CIOCCARI, 2022, p. 26-7).

Segundo Brito (2022), a noção daquilo que se chama de teoria da conspiração é uma busca capaz de se estabelecer uma fronteira entre o que é legítimo e ilegítimo, racional e irracional. A seguir, afirma que

> Em meio a muitas definições, uma explicação rápida pode ser que as teorias da conspiração são uma trama (fantasiosa ou possível) que combina um segredo, pessoas poderosas e intencionalidade. Outra definição bem conhecida diz que as variadas fórmulas conspiratórias estão baseadas em três ideias: não existe acaso, tudo está interconectado e as coisas são diferentes do que parecem ser (BRITO, 2022, p. 326).

Admitindo-se as formulações expostas acima, estabelece-se um caldo de cultura conspiratória que sempre é capaz de criar narrativas atraentes no campo da política. Geralmente, um líder – de perfil populista e, não raro, extremista – assume que ele conhece um segredo e que este segredo implica pessoas poderosas e tem intenções globais de dominação, seja por meio das instituições políticas, das grandes empresas (e dos milionários), da mídia ou até de sociedades secretas.

As teorias da conspiração não são, também, novas e, segundo Brito (2022, p.327), datam da segunda metade do século XX, todavia, ganham tração e energia por conta da "expansão das tecnologias da informação" e com estas tecnologias da informação (as redes sociais são um bom exemplo): "[...] compartilha capacidades importantes para a organização da política contemporânea: manipular a ansiedade coletiva, alinhar atores sociais em torno de valores e desequilibrar as relações de poder".

Aqui, mais uma vez, as premissas de Eatwell e Goodwin (2020) nos permitem compreender que os indivíduos e grupos sentem-se perdidos, inseguros ou mesmo incapazes de entender a complexidade da vida social. Para Brito:

> [...] as teorias da conspiração permitem organizar sentidos para lidar com o medo e a ansiedade [...] Compartilhar um inimigo ou um bode expiatório é uma condição que permite elaborar relações significativas. Uma vez que compreender os fundamentos da organização social e participar dos rituais da democracia exigem processos mais complexos, a produção de teorias conspiratórias possibilita um atalho para as práticas de realização de um mundo mais justo, onde o mal será eliminado (BRITO, 2022, p. 328).

Na sequência, demonstra a conexão das teorias conspiratórias e das *fake news* (poderíamos acrescentar pós-verdade e negacionismo), por isso é:

> [...] importante destacar que uma maneira de reconhecer uma teoria conspiratória é observar seu modo de produção. Assim como as fake news, a transformação das teorias da conspiração, em dispositivos de implosão dos jogos democráticos também é possibilitada pela sua massificação: a produção e distribuição de acordo com avançada tecnologia de dados e cultura algorítmica (BRITO, 2022, p. 328).

Em se tratando de conspiracionistas, o grupo acredita que conseguem adentrar na verdade e que a realidade é manipulada por grupos de poderosos, por uma elite globalista, por exemplo. Prando e Cioccari (2022) ao tratarem das teorias da conspiração, trazem à tona famosas teses conspiracionistas, como, por exemplo, os "protocolos dos Sábios do Sião", de que o homem não foi à lua, vacinas que causam autismo e implantam microchips nos indivíduos, que Hillary Clinton estaria conectada à uma rede de pedofilia, que Barack Obama não havia nascido nos EUA e até, recentemente, das ideias que colocaram em dúvidas as urnas eletrônicas no Brasil e as consequências de ataques às instituições e à democracia.

Considerações finais

O artigo ora apresentado não possui – e nem pretende – as condições de esgotar a complexidade do tema. Ainda assim, buscou-se uma contribuição assentada na metáfora de um quadrilátero ameaçador. Um quadrilátero capaz de ameaçar a democracia, suas instituições e, não raro, a própria existência de um debate alicerçado sobre premissas racionais no espaço público.

Cada segmento de reta que forma esse quadrilátero constitui-se, por si só, numa ação de ataque à democracia. Não são, muitas vezes, ataques diretos, mas o uso das *fake news*, da pós-verdade, dos distintos de negacionismo e das teorias da conspiração têm efeito corrosivo no ambiente democrático.

Indivíduos, grupos e classes sociais prejudicam e são prejudicados quando a verdade e os fatos, cientifica e historicamente comprovados, não podem ser balizadores das informações e da vida social. Não é uma questão de embate entre verdade e mentira, do bem contra o mal, do certo e do errado. Não. O cenário é mais complexo e a conjugação das *fake news*, pós-verdade, negacionismo e teorias conspiratórias são capazes de criar realidades paralelas.

Grupos sociais que buscam "informação" nas redes sociais são alimentados e retroalimentados nestas verdadeiras bolhas e, com isso, costumam ter o viés de confirmação como característica de que as mensagens, áudios e vídeos são, de fato, verdadeiros e que apresentam uma versão da sociedade, da política, da economia, do jornalismo, das ciências que está oculto para a maioria das pessoas. Estas "bolhas" são grupos de amigos, colegas de trabalho, família e isso gera confiança e sentimento de pertencimento compartilhado.

Grupos sociais e indivíduos submetidos a esse material estão – dado o viés de confirmação – mais propensos a acreditar e compartilhar esse conteúdo e, ainda, graças a velocidade obtida por meio dos algoritmos, ganham não só as redes, como, também, as ruas.

É possível, portanto, ainda que provisoriamente, traçar um paralelo em dois eventos de ataques à democracia, nos EUA e no Brasil. No Capitólio, em 06 de janeiro de 2021 e, em Brasília, a ação de extremistas contra a sede dos Três Poderes, em 08 de janeiro de 2023, podem ser considerados momentos sínteses, reveladores mesmo de qual é o resultado de grupos políticos que são, massivamente, expostos e, mais profundamente, identificados com as ideias e os valores expressos neste conjunto de *fake news*, pós-verdade, negacionismo e teorias da conspiração.

Donald Trump lá e Jair Bolsonaro aqui foram políticos de inclinação populista que, concretamente, usaram da democracia e das instituições para agredir a democracia e as instituições. Sua militância e, porque não dizer, seus seguidores (no sentido das redes sociais) foram atores privilegiados de como este quadrilátero constrange a democracia; de como ideias, palavras, vídeos, memes,

lacração e áudios ganham materialidade em ações que levaram à tomada de prédios, depredação, confrontos, mortos e feridos.

As instituições, lá e aqui, reagiram e, no âmbito da justiça, procuram deslindar essa trama ardilosa que, nas redes e nas ruas, fizeram com que milhares de pessoas acreditassem ser portadoras de uma ação capaz de solapar o sistema, o establishment e a democracia. Há os que operaram os ataques, há os que financiaram e há aqueles que arquitetaram intelectual e politicamente essas ações.

Por questão de brevidade, este escrito não avançou empiricamente na concatenação dos conceitos aqui apresentados e da efetivação dos ataques à democracia. Contudo, já há material coligido que permitirá, em novo texto (acerca do Governo Bolsonaro), apresentar essas conexões de sentido entre as *fake news*, pós-verdades, negacionismos e teorias da conspiração que, logicamente, colocam em risco a democracia.

Referências

AMARAL, L. F. P. do; PRANDO, R. A. (Orgs.). ***Fake news*: riscos à democracia**. São Paulo: Editora Iasp, 2021.

AVELAR, I. **Eles em nós**. Retórica e antagonismo político no Brasil do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2021.

BRITO, S. M. Teorias da Conspiração. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

CASTELLS, M. **A galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

D´ANCONA, M. **Pós-verdade**. A nova guerra contra os fatos em tempos de fake news. Barueri: Faro Editorial, 2018.

DUARTE, A. de M.; CÉSAR, M. R. de A. Negação da Política e Negacionismo como Política: pandemia e democracia. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 45, n.4, e109146, 2020.

EATWELL, R.; GOODWIN, M. **Nacional-populismo**. A revolta contra a democracia liberal. Rio de Janeiro: Record, 2021.

EMPOLI, G. Da. **Os engenheiros do caos**. São Paulo: Vestígio, 2019.

FRATINI, J. (Org.). **Ideologia: uma para viver**. As teorias que orientam o pensamento político atual. São Paulo: Matrix, 2022.

_____. **Campanhas políticas nas redes sociais**. Como fazer comunicação digital com eficiência. São Paulo: Matrix, 2020.

KROPF, S. P. Negacionismo Científico. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

LEVITSKY, S.; ZIBLATT, D. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LYNCH, C. E.; CASSIMIRO, P. H. P. Negacionismo estrutural. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

MILANI, C. R. S. Negacionismo climático. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

MOUNK, Y. **O povo contra a democracia**. Por que nossa liberdade corre perigo e como salvá-la. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NAPOLITANO, M. Negacionismo histórico. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

OLIVEIRA, T. Populismo científico. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

PERINI-SANTOS, E. Pós-verdade. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

PRANDO, R. A.; CIOCCARI, D.O. **Fake News na Política**. São Paulo: Edições 70, 2022.

_____. Discurso político e populismo: o caso do Governo Bolsonaro. In: FRATINI, J. (Org.). **Ideologia: uma para viver**. As teorias que orientam o pensamento político atual. São Paulo: Matrix, 2022.

_____. Conhecimento, *fake news* e política na sociedade brasileira. In: AMARAL, L. F. P. do; PRANDO, R. A. (Orgs.). ***Fake news*: riscos à democracia**. São Paulo: Editora Iasp, 2021.

RAIS, D. (Coord.). **Fake News**: a conexão entre a desinformação e o direito. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2020.

RAIS, D.; SALES, S.R. *Fake news, deepfakes* e eleições. In: RAIS, D. (Coord.). ***Fake news*: a conexão entre a desinformação e o direito**. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2020.

ROCHA, J. C. de C. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021a.

ROCHA, C. **Menos Marx, mais Mises**. O liberalismo e a nova direita no Brasil. São Paulo: Todavia, 2021b.

RATTON, J. L. Negacionismo. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

SAMPAIO, R. C. Fake News. In: SZWAKO, J.; RATTON, J. L. (Orgs.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Cepe, 2022.

A ORGANIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA NA ESFERA PÚBLICA DAS FAKE NEWS

Roger Fernandes Campato (Universidade Presbiteriana Mackenzie)[1]
Paulo Fraga da Silva (Universidade Presbiteriana Mackenzie)[2]

GT 11: Texto Ambiental e Pós-Verdade: Implicações Éticas

RESUMO: O objetivo do artigo consiste em analisar o papel político que as fake news desempenham a partir de uma perspectiva que as situa no horizonte mais amplo dos problemas ocasionados por um modelo formativo – a semiformação – que produz as condições necessárias para que os indivíduos se identifiquem com a forma e o conteúdo dos discursos extremistas, justamente em virtude de serem capazes de proporcionar, no âmbito de uma esfera pública que perpetua a reificação, a organização de experiências substitutivas que reproduzem a inautenticidade da existência. Para tanto, iremos nos valer dos estudos empreendidos por Adorno para a compreensão da personalidade autoritária e da sobrevivência ideológica do nazifascismo.

Palavras-chave: Esfera Pública; Experiência; Discurso Autoritário; Fake News; Nazifascismo

1 Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Professor Adjunto do Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: roger.campato@mackenzie.br.

2 Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) do Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: Paulo.sil1@mackenzie.br

A glorificação da ação, de algo que está acontecendo, simultaneamente apaga e substitui o propósito do assim denominado movimento. O fim é que "possamos demonstrar ao mundo que existem patriotas, homens e mulheres cristãos tementes a Deus, que ainda estão dispostos a dar suas vidas à causa divina, ao lar e à nação" (Adorno, 2003a, p. 399).

Introdução

A sucessão de êxitos obtidos em eleições recentes por propagadores de ideários enraizados no extremismo de direita trouxe à ordem do dia da discussão especializada a desmedida sedução que um espírito característico do século XX, malgrado a calamidade humana sem igual que suscitou, ainda se mostra qualificado a exercer.[3] Até mesmo os mais reticentes, que insistiam em tomar o contínuo recrudescimento de discursos radicais como um desvio de uso intrínseco à liberdade de expressão, como excesso tendente à completa neutralização no âmbito de instituições político-jurídicas consolidadas, viram-se compelidos a reconhecer que fantasmas há muito julgados exorcizados voltaram a assombrar a existência dos regimes democráticos.

Salvo nuanças pouco significativas, nesta atual onda de sectarismo, o roteiro mantém-se inalterado. Valendo-se de traços de personalidade que remetem invariavelmente à figura do outsider, lideranças até então inexpressivas apresentam-se, com uma ênfase que se conforma às circunstâncias, como as escolhidas para a incumbência de restauração dos valores autênticos de uma sociedade cujo processo de degradação coincide com a concessão de direitos que à primeira vista colidem, direta ou indiretamente, com critérios morais ou religiosos arbitrariamente supostos e desdobrados como vinculantes.

Como fazem questão de frisar, a deferência descomunal do encargo, aceito muitas vezes a contragosto, não é o bastante para que se subjuguem a incitações personalistas que os obriguem a se afastar do que em última instância continuam a ser: anônimos que se perdem na existência ordinária do homem comum. Cientes do papel a ser desempenhado, ressaltam com a desfaçatez dos cínicos mais bem preparados que seu protagonismo se esvai quando se recorda de que não passam de instrumentos a serviço de algo maior, da realização de um objetivo que lhes é transcendente. Nos casos iminentes de fracasso, não se sentem constrangidos em admitir que, em breve, serão substituídos por outros que certamente, graças ao esforço dispendido, irão se deparar com condições mais propícias para o cumprimento do desígnio.

Os enunciados de que lançam mão são concebidos a partir de estratégias testadas, o que não deixa margem ao improviso. Com vistas a corresponder com antecedência às expectativas de um destinatário que, dado seu descontentamento com a democracia, facilmente canalizável para a pauta genérica dos costumes, não esconde sua propensão a se enquadrar sem maior resistência em um universo simbólico irracional, jamais ousam esclarecer em que consistiria, extirpadas as fontes de desvirtuamento, esta nação recomposta. Pelo contrário, a destruição do, aos seus olhos, inaceitável funda o único signo que se expõe com o mínimo de clareza semântica. Se fosse diferente, o recurso à comprovada eficácia do expediente de prescindir da argumentação lógica, deliberadamente encoberta por uma oratória preenchida por premissas e inferências desconexas, na qual se sobressai a monótona repetição de jargões que poupam o sujeito do trabalho de reflexão, teria de ser abandonada.

Uma vez que a finalidade premente não se acha a rigor no convencimento de possíveis adeptos, mas no mobilizar as convicções daqueles que há muito se encontram, em maior ou menor grau, persuadidos, neste jogo alternativo de linguagem, cuja gramática fomenta o estranhamento apenas entre

3 Para nos limitarmos a exemplos mais próximos, o fato de tanto Donald Trump (em 2020, nos EUA) quanto Jair Bolsonaro (dois anos depois, no Brasil) terem fracassado em suas respectivas tentativas de recondução à presidência em nada fragiliza a hipótese ora aventada, pois ambos foram derrotados por um percentual irrelevante de votos, o que lhes certifica a preservação do protagonismo político. Do mesmo modo, não podemos nos esquecer de que, neste ínterim, outros países elegeram governantes cuja campanha foi alimentada por um espectro ideológico similar.

os que nele se recusam a tomar parte, entre aqueles que não comungam da visão de mundo do grupo, ao recorrente expediente de suspeição da história, estágio inicial para sua reapreciação em termos condizentes com o que necessita sem titubeio ser posto em prática, somam-se a negação do cotidiano veiculado pelos meios de comunicação tradicionais e sua permuta por narrativas farsescas redimensionadas sob a aparência de fatos que, na ausência da altivez e da independência dos inconformados, seguiriam ignorados.

Menos suscetíveis aos mecanismos de controle estabelecidos, os novos aparatos tecnológicos multiplicam exponencialmente o poder de disseminação de informações intencionalmente não averiguadas. Neste sentido específico, os meios impressos, o rádio e a televisão revelam-se obsoletos quando comparados às mídias sociais, cujo conteúdo pode ser suprido pelo próprio usuário, que se recompensa com uma autonomia, confundida com relevância, conquistada na anulação da individualidade no coletivo que o conforta. Não se trata, portanto, de submeter ao crivo de interlocutores ideias originais passíveis de confrontação. Eventuais questionamentos são respondidos com violência verbal. Não se pretende nenhum discernimento adicional, mas somente a reiteração do que se pressupõe unânime.

Em síntese, no horizonte da política, para além das tecnologias à disposição, a efetiva ingerência das fake news é diretamente proporcional ao nível de profundidade em que estão socialmente arraigadas na mentalidade vigente as ideologias antidemocráticas, que, por seu turno, delas são tributárias para viabilizar uma esfera pública em que a organização da experiência se volta para a reprodução ampliada de uma subjetividade heterônoma.

No que segue, à luz de investigações levadas a efeito pela teoria crítica vinculada à Escola de Frankfurt, sobretudo as que tangem à personalidade autoritária, esboçaremos algumas considerações sobre em que consiste a organização desta experiência que, dadas suas características substitutivas, satisfaz de modo inautêntico necessidades reais.

Derrota militar e sobrevivência ideológica do nazifascismo[4]

Uma das teses mais controversas da Dialética do Esclarecimento, obra redigida a quatro mãos por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), assevera que o regresso moral perpetrado pelo nazifascismo não pode ser lamentado à maneira de um acidente de percurso, como um acontecimento episódico que destoa por completo do nível de humanidade assegurado pelas realizações da razão no embate que trava para superar as distintas facetas da ignorância e da superstição. Antes disso, o retrocesso da civilização a uma nova forma de barbárie, cuja manifestação mais bem delineada revela-se no meticuloso método empregado para o desenvolvimento das câmaras de gás, uma engenhosa resposta para a demanda por meios de extermínio em escala industrial, constitui a consequência trágica – nem por isso imprevista – de um processo de racionalização que estende a dominação da natureza exterior, transformada em objeto disponível para a manipulação, à natureza interior do indivíduo, rebaixado, juntamente com o mundo social que o circunda, à condição de coisa. Ao localizar o gérmen da regressão no mesmo solo que abarca a fecundação do progresso, Adorno e Horkheimer transpõem para o seio do próprio esclarecimento a desrazão, até então fixada como seu antípoda.[5]

Não por acaso, em trabalhos posteriores, Adorno eleva a constatação de que as causas objetivas que desencadearam o nazifascismo não foram suprimidas com a derrota militar do movimento a uma espécie de diretriz programática para o exercício de uma crítica social consequente com as feições do objeto que lhe diz respeito. Evitar a repetição de Auschwitz equivale a um imperativo situado acima

4 Ao longo do texto, tomaremos como sinônimos nazifascismo e fascismo. Para tanto, sem nenhum comprometimento para o desenvolvimento do escopo do artigo, iremos nos valer mais das semelhanças profundas que os aproximam do que das diferenças superficiais que os distanciam.

5 A primeira edição do livro data de 1947, três anos após sua conclusão.

de quaisquer outros. É nele – e somente nele – que o pensar que ainda não renunciou ao compromisso com a emancipação deve se concentrar.

Auschwitz denota, em Adorno, a consagração da semiformação (*Halbildung*)[6], o modelo formativo que se estabelece pela difusão hipócrita da cultura, viabilizada pela instrumentalização da razão. O sujeito por ela cultivado e civilizado corresponde ao indivíduo que consente de bom grado com a heteronomia, transfigurada em segunda natureza. Eventuais espaços para a ação, por meio dos quais a passividade é atenuada, reduzem-se à execução de metas de cuja deliberação está antecipadamente excluído. Eis a dinâmica concreta do conceito de indústria cultural: a lógica da produção que toma de assalto, sem constrangimentos, as demais esferas do espírito.

Já que, nos termos propostos pelo autor, a eliminação dos fatores materiais motivadores do genocídio estaria fora de cogitação, o combate deveria ser transferido ao plano em que se dá a construção da subjetividade. No referente a este aspecto, nunca é demais ressaltar que, para Adorno, o socialismo soviético, que também gestou suas formas próprias de totalitarismo, conservou, em virtude de seu viés mecanicista, princípio igual ao que fomentou o holocausto, o que o inviabilizaria como alternativa.[7] Esta obstrução da relação, tornada imediata, entre teoria e práxis impõe a necessidade de darmos um passo para trás, de nos locomovermos no sentido de atribuir a devida importância à questão, inclusive para buscarmos uma resposta que lhe seja apropriada: como se forma um sujeito que sadicamente se reconhece no desumano?

> Já somente a colocação do problema relativo a como o indivíduo tornou-se assim poderia comportar um potencial para a emancipação. Pois pertence aos estados calamitosos de consciência e de inconsciência que se julgue falsamente seu ser-assim (So-Sein) – que se seja assim e não de outro modo – por natureza, por um dado inalterável e não por um veio a ser (Gewordenes). Eu designei o conceito de consciência reificada (Adorno, 1997, p.695).

O processo histórico-formativo pelo qual se tornou assim escapa à consciência reificada, arrebatada em seu ser assim. A semiformação, a experiência substitutiva que a indústria cultural difunde, refreia as aspirações que convergem para aquilo que o ser humano é: algo que veio a ser, produto de condições especificas. Vertida em coisa, a consciência, por outro lado, mostra-se da mesma maneira incapaz de compreender a essência do objeto com o qual deve lidar: a sociedade, um ser que, como ela, tornou-se o que é. O imediato ao qual esta forma de experiência acessa constitui uma ilusão: a realidade que se firma a partir de um sujeito e de um objeto naturalizados, isto é, destituídos de história:

> Homens que se enquadram cegamente no coletivo tornam-se algo material, extinguindo-se como seres autodeterminados. A isto se ajusta a disposição para tratar os outros como massa amorfa. Eu denominei, em "Personalidade Autoritária", a índole dos que assim se comportam caráter manipulador (...). (Este) distingue-se pelo furor organizador, pela incapacidade para ter experiências humanas imediatas em geral, por certo tipo de perda de emoção, pelo realismo superestimado. Deseja a qualquer preço intensificar uma pretensa, embora ilusória, Realpolitik (Idem, p.683).

Movido exclusivamente pelo interesse atrelado ao fazer, a uma concepção de prática que se condensa naquilo que pode ser quantitativamente mensurado, adversário declarado de tudo o que soa como teórico, este sujeito carrega consigo a herança do processo formativo que o tornou assim, sem poder dela se desvencilhar:

> Possuído pelo desejo de fazer coisas, indiferente ao conteúdo de tais ações, nem por um segundo imagina ou deseja o mundo diferente do que é. Faz da ação, da atividade, da assim

6 Em algumas traduções, o termo é vertido para semicultura. A despeito disso, em Adorno, o seu significado é preciso: ele designa não a ausência de formação ou, como preferem alguns, de cultura, mas a hegemonia de um modelo formativo que forma seres deformados, cuja característica essencial é a reificação.

7 O modo mais parcimonioso utilizado por Adorno para se referir ao socialismo soviético em seus escritos, principalmente quando comparado com o tratamento dirigido ao nazifascismo, está muito distante de equivaler à anuência do autor ao modelo totalitário implantado na Europa Oriental.

> chamada eficiência como tal, um culto que evoca a propaganda dos homens ativos. (...) Se tivesse que sugerir a este tipo de caráter manipulador uma fórmula – talvez não devesse, porém poderia ser bom para o entendimento -, eu lhe chamaria tipo de consciência reificada. Em primeiro lugar, os homens assim modelados igualar-se-iam em certa mediada às coisas. Assim, quando lhes é possível, igualam os outros às coisas. (...) A fim de tentar reagir contra a repetição de Auschwitz, parece-me essencial em primeiro lugar trabalhar para esclarecer como o caráter manipulador realiza-se, para em seguida, por meio da modificação das condições de sua existência, impedir que continue ativo (Idem, p. 683-684).

Apesar de não esconderem a proeminência de uma terminologia filosófica, as três passagens citadas acima, extraídas de palestra que Adorno proferiu em 1965 na Rádio de Hessen sob o título de Educação após Auschwitz[8], trazem marcas evidentes das pesquisas empíricas sobre preconceito, intolerância e autoritarismo das quais o autor participou durante o exílio nos Estados Unidos, que perdurou durante os anos de 1938 e 1949. Desenvolvidas a partir de premissas da psicanálise freudiana, estas pesquisas possuíam como mote investigar as convicções mais profundas em que se baseavam as opiniões do cidadão americano comum, muitas vezes dissimuladas, como seria de esperar, sob a cláusula da defesa inegociável da liberdade e da democracia, as fontes originárias da nação.

Fomentadas pela racionalidade instrumental, que modela o caráter manipulador que caracteriza a consciência submetida à reificação, estas convicções permeiam os discursos dos - conforme a designação utilizada por Adorno - agitadores fascistas, bastante populares no período. A análise da forma e do conteúdo das mensagens alastradas por estes – ainda de acordo com os termos aos quais o autor recorre – aspirantes a Hitler é apresentada, com enfoques distintos, porém complementares, nos ensaios Antissemitismo e Propaganda Fascista (2003a), de 1946, e Teoria Freudiana e o Modelo de Propaganda Fascista (2003b), de 1951, ambos publicados originalmente em inglês.

Entre outros invariantes que as diferenças superficiais de estilo não foram suficientes para velar, destaca-se que o material divulgado - à época de Adorno, por intermédio de panfletos, jornais e emissões radiofônicas – se preocupava pouco com questões políticas tangíveis e concretas. Sua ênfase era dirigida à formulação de argumentos ad hominem, voltados a detratar inimigos imaginários, responsabilizados sem nenhuma plausibilidade pelo suposto quadro de degradação da sociedade. Valendo-se de cálculos psicológicos que propositadamente descartavam a intenção de cimentar racionalmente objetivos racionais, as mensagens visavam mobilizar multidões inclinadas à ação violenta, sem que para tanto tivessem objetivos claros a serem alcançados (Adorno, 2003b, p.408-409).

Para manter, baseadas em inverdades, as dicotomias simplistas mediante as quais esta visão de mundo enxerga a realidade, apela-se a um jogo de linguagem desprovido de qualquer elaboração que busque o convencimento argumentativo do interlocutor:

> A propaganda fascista ataca fantasmas em vez de oponentes reais, ou seja, ela constrói uma imagem do judeu, ou do comunista, e depois a despedaça, sem se preocupar muito com a relação desta imagem com a realidade. (...) Não emprega a lógica discursiva, pois, particularmente em exibições oratórias, é o que poderia ser chamado de fuga organizada de ideias. A relação entre premissas e inferências é substituída por uma conexão de ideias que repousa sobre a mera similaridade, frequentemente pela associação por meio do emprego da mesma palavra característica em duas proposições que não apresentam nenhuma relação lógica. Este método não somente escapa aos mecanismos de controle dos exames racionais, mas também torna psicologicamente mais fácil o acompanhamento pela audiência. Ela não tem exatamente que pensar, mas entregar-se passivamente ao fluxo de palavras no qual mergulha (Adorno, 2003a, p.401).

Diante do exposto, não redunda em nenhum disparate posicionar a interpretação do conteúdo das mensagens que compõem o discurso autoritário e manipulador no campo mais amplo das

8 A transcrição da palestra veio a público pela primeira vez em 1967, em Zum Bildungsbegriff der Gegenwart. Em 1969, foi republicada em Stichworte: kritische Modelle 2.

questões referentes ao fenômeno da indústria cultural, já que a propaganda fascista, ao especular sobre o estado de consciência e de inconsciência daqueles a quem se endereça, apoia-se em padrões regressivos, acuradamente traçados, idênticos aos utilizados, no plano do consumo, para a concretização de objetivos irracionais postos tacitamente, que obstruem, sem que sejam detectados pelo sujeito, o exercício da autonomia:

> A despeito destes padrões de regressão, a propaganda fascista não é de nenhum modo completamente irracional. O termo irracionalidade é muito vago para descrever suficientemente um fenômeno psicológico tão complexo. Sabemos, antes de tudo, que a propaganda fascista, com suas distorções fantásticas e lógica deturpada, é conscientemente planejada e organizada. Se devemos chamá-la de irracional, ela consiste antes em uma irracionalidade aplicada do que em uma irracionalidade espontânea, em um tipo de psicotécnica que remete ao efeito conspícuo calculado na maioria das apresentações da cultura de massa de hoje (Idem).

Este cálculo não deixa de abranger, sob a forma de experiências substitutivas, a satisfação, ainda que inautêntica, de necessidades autênticas, que versam sobre a própria sociabilidade do ser humano. Em virtude de não poderem ser produzidas, tampouco eliminadas pela racionalidade instrumental, esta se compraz em direcioná-las a objetos que se mostram de antemão vulneráveis à administração, isto é, ao controle.

Experiências substitutivas e fake news

A sociedade administrada, a totalidade social engendrada pela razão instrumental e pelo modelo formativo que a acompanha, a semiformação, engendra, por mais radicais que possam se apresentar, os itinerários para que o indivíduo consiga escapulir das armadilhas que tornam a existência insuportável, sem que com isto ele deixe de ser um prisioneiro.

Nas estruturas de linguagem características do discurso autoritário, o sujeito, submetido à ilusão, recupera possibilidades de experiência que lhe continuam inacessíveis na realidade social. Mediante elas, recompõe-se, com o aproveitamento racional de fatores psicológicos irracionais, a sensação de união com o outro, de compartilhamento de responsabilidades mútuas, enfim, de pertencimento a uma comunidade que, embora lhe pareça próxima, se organiza em torno de intentos mais elevados, todos eles convergentes à única finalidade que se revela clara no meio desta tormenta verbal: a destruição moral e, em circunstâncias específicas, quando medidas extremas se impõem em nome do cumprimento do desígnio, física do inimigo.

Para tanto, sorrateiramente promovem a retomada, plena de hipocrisia, da confusão entre religião e política. Passagens de textos sagrados são descontextualizadas ou deturpadas para justificar a arbitrariedade aleatória dirigida aos que não pertencem ao grupo, num procedimento que visa simular o ethos que em outros tempos alentou a guerra travada contra os infiéis.

Este é o ponto das ressalvas de Adorno (2003b, p.423) às expectativas tipicamente iluministas de Freud quanto ao desenrolar da neutralização política da religião:

> De fato, a neutralização da religião parece haver levado justamente ao oposto do antecipado pelo ilustrado Freud: a divisão entre os crentes e os não crentes foi mantida e reificada. No entanto, ela tornou-se uma estrutura em si mesma, independente de qualquer conteúdo ideacional, e é ainda mais obstinadamente defendida desde que perdeu sua convicção interna. Ao mesmo tempo, o impacto mitigante da doutrina religiosa do amor desparece.

Homens práticos que são, naturalmente avessos a abstrações, quase sempre improdutivas, estes membros de uma comunidade que, em vez de acarretar laços de solidariedade que conduzam a emancipação, reitera a reificação não se arriscam a relacionar a decadência que tanto alardeiam a relações sociais que condicionam as formas de intercâmbio, inclusive culturais, determinantes do vigente. Isto envolveria o resgate de mediações que, sem o trabalho da teoria, que desprezam com absoluta veemência, permanecem camufladas.

Portanto, a identificação com a figura do líder, na ausência da qual o coletivo tão almejado não estaria ao alcance, pressupõe o incremento da atomização, do estranhamento e da impotência, justamente daquilo que julgam se afastar. Quando se entregam às paixões, quando se fundem em um grupo, ao mesmo tempo em que perdem o senso dos limites de sua individualidade, atuam inadvertidamente no sentido de reforçam os seus contornos exíguos.

Sob a mentira, a fantasia, que contém em si os atributos necessários para verter, por meio de novas mediações, a imaginação a uma linguagem política crítica, transforma-se em quimera. As fake news não são apenas estratégia retórica, mas a alma de uma esfera pública que se reduz a organizar experiências substitutivas que privam o homem do contato com objetos ou situações que poderiam satisfazer autenticamente seus desejos autênticos.

Considerações finais

A oportuna apreensão do potencial devastador das fake news para a democracia exige a adoção de uma perspectiva que as recoloque no horizonte mais amplo dos problemas provocados por um modelo formativo que induz os indivíduos a se reconhecerem em discursos autoritários, justamente por proporcionarem, no âmbito de uma esfera pública pautada pelas características que definem a consciência reificada, a organização de experiências substitutivas que reproduzem a inautenticidade da existência.

Neste sentido, é possível sustentar as análises de Adorno sobre o nazifascismo reconquistaram, até mesmo aos olhos daqueles que as consideravam obsoletas, uma atualidade que a rigor jamais deixaram de ter.

Referências

ADORNO, Theodor. Anti-semitism and fascista propaganda. *In* **Soziologische Schriften I.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a (Gesammelte Schriften, 8). p.397-407.

ADORNO, Theodor. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. São Paulo: Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor. Erziehung nach Auschwitz. *In* **Stichworte**: kritische Modelle 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 (Gesammelte Schriften, 10.2). p. 674-690.

ADORNO, Theodor. Freudian theory and the pattern of fascista propaganda. *In* **Soziologische Schriften I.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b (Gesammelte Schriften, 8). p.408-433.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

FILOSOFIA E BIOÉTICA: discurso e prática

Marcelo Martins Bueno (Universidade Presbiteriana Mackenzie) [1]
Wesley Espinosa Santana (Universidade Presbiteriana Mackenzie) [2]
Eduardo Castedo Abrunhosa (Universidade Presbiteriana Mackenzie) [3]
GT 11 – Texto Ambiental e Pós-Verdade: Implicações Éticas

RESUMO

Neste artigo pretendemos realizar uma reflexão sobre a filosofia na organização da sociedade moderna e, dentro dela, na evolução de conceitos como a bioética. Vivemos em tempo de uma crise ética nas relações sociais diante do interesse do lucro na lógica do capital e na ideologia neoliberal. Essa sociedade moderna está conduzida pela pós-modernidade, onde efemeridade, a velocidade, o individualismo, a visão utilitarista e determinista leva a vislumbrar a sensação de infinitude da produção, da escolha, do consumo e do que seria uma incerteza. Diante dessa condição, a biomídia, como a pós-verdade, traduzem uma comunicação superficial e líquida, desestruturada do processo histórico e da organização social. A filosofia, com a mãe de todas as ciências, adquire novos conceitos como a bioética para justificar a desvalorização da própria vida. Uma vida vivida em sua vida nua agambeniana por meio da presença do ser matável, marginalizado e indesejável que, diante do não-consumo ou sem-consumo, não se é dado a condição de cidadão de direitos. O Estado biopolítico, outrora o Estado hobbesiano que tinha na responsabilidade do rei de garantir a vida está agora conduzido pela lógica do capital no controle da maioria como permanência da sociedade do privilégio na ordem do caminho natural a ser seguido pela humanidade.

Palavras-chave: Filosofia, Ética, Bioética, Pós-Verdade.

1 Doutor e Mestre em Filosofia Política pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Graduado em Filosofia e em Pedagogia. Professor Titular do Corpo Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) e Membro do Núcleo de Estudos Avançados (NEA) ambos na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

2 Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pelo programa de Pós-graduação Stricto Sensu da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, Pós-graduado em Gestão Escolar e História pela PUC-SP, Psicanalista formado pelo IBPC, licenciado em História e bacharel em Sociologia e Política pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Professor há 25 anos da Educação Básica e Ensino Superior e, atualmente, professor do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

3 Doutor em História Moderna, Contemporânea e da América pela Universidade de Salamanca - Espanha, Doutor e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2016), Especialista em Gestão de Projetos e Gestão Pública, graduado em Teologia e História, com larga experiência na administração pública, em gestão educacional do ensino superior e na gestão de projetos voltados para o desenvolvimento e implantação de Políticas Públicas.

Introdução

Na história da filosofia a busca pela verdade sempre foi uma constante. Refletir sobre a verdade nos tempos atuais tem sido uma tarefa extremamente desafiadora, pois na chamada pós-modernidade os fenômenos que aparentam ser verdadeiros estão sendo colocados acima da própria verdade, ou seja, a relativização desse conceito tem sido motivo de preocupação em todas as áreas do saber.

Nesse intuito, a reflexão ora proposta aponta para a importância da filosofia, como instrumento necessário e eficaz para que narrativas e discursos infundados possam ser desvelados e desmitificados; corroborando, por meio da racionalidade, com fontes de informações confiáveis para a sociedade atual. Assim, a filosofia tem um papel preponderante para que valores éticos sejam sempre considerados como prioritários na divulgação das informações de qualquer área do conhecimento.

No entanto, a tarefa não é das mais fáceis na medida em que a sociedade atual é extremamente imediatista e movida por uma necessidade inesgotável de se sentir conectada e de reproduzir informações sem sua efetiva checagem. Assim, dar o devido tempo para a comprovação e verificação dos fatos e acontecimentos se mostram tarefas quase que ineficazes. A tese de que a filosofia é a mãe de todas as ciências e a origem do conhecimento racional traz para todos aqueles que pretendem emitir uma opinião, analisar, interpretar e refletir sobre qualquer temática, sob a sua égide, uma imensa responsabilidade, pois se espera destes uma reflexão totalmente distinta e talvez bem mais profunda do que as demais. Não se trata de superioridade, arrogância, vanglória, falsa modéstia ou tantos atributos para aqueles que falam em nome da filosofia, mas sim de uma interpretação simplória que durante séculos perdurou, e de certa forma ainda permanece, de que na filosofia se encontram as respostas para todas as questões pertinentes à vida e à natureza humana.

A bioética enquanto um ramo da própria filosofia também sofre das informações que são propagadas sem a devida comprovação. Nesse caso, os impactos sociais podem ser ainda mais prejudiciais, pois implicam em valores éticos que podem afetar a vida de muitas pessoas.

Filosofia: onde tudo começou

A concepção de que a filosofia deve ter todas as respostas para tudo que acontece na vida humana se deve, entre outras razões, ao fato de que a filosofia nasceu no século VI a.C., contrapondo-se ao conhecimento mitológico que prevalecia na Grécia antiga. Os primeiros pensadores, conhecidos como pré-socráticos[4], ao rejeitar a consciência mitológica como uma única explicação para os fatos da vida, propuseram a consciência racional que resulta da busca incessante da verdade por aqueles que não aceitam mais a fórmula dogmática de olhar o mundo, segundo a qual, "é assim porque os deuses querem que assim seja"; procurando, na racionalidade, não mais uma resposta, mas respostas para suas inquietações.

Quando se fala em nome da filosofia espera-se um viés diferente dos demais ramos do conhecimento, na medida em que a perspectiva do filósofo deve ser sempre fundamentada e balizada. Desejando aproximar-se da verdade, o filósofo moderno não é o mesmo de antes da Revolução Científica, ocorrida no século XVII, quando se buscava o conhecimento de uma forma holística. Hoje, sob a influência da ciência e diante do seu vasto campo de abrangência, a filosofia foi fragmentada, dando lugar ao filósofo político, o ético, o estético, o epistemológico, o lógico, o metafísico, entre outros. Em virtude dessa fragmentação não se pode esperar que o olhar do filósofo seja isento de sua perspectiva, porém, sua fidelidade racional deve prevalecer.

4 Filósofos que viveram entre os séculos VII e VI a.C. na Grécia antiga, antes de Sócrates, principal pensador da História da Filosofia, que de certa forma, iniciaram a filosofia ao buscar as primeiras explicações para os fenômenos baseados na racionalidade, abandonando aos poucos o conhecimento mitológico.

Neste propósito, conceituar o que seja filosofia é uma tarefa bastante difícil, porque sob o título de filosofia existem muitas e importantes variáveis. Apela-se, então, para sua etimologia que do grego significa philos = amor, amigo e sophia = sabedoria. A partir desta concepção e observando as variáveis possíveis sobre sua conceituação, pode-se perceber e reconhecer nelas algumas constantes, a saber: 1º) aquele que ama o conhecimento, a sabedoria, o faz de forma a não aceitar a verdade como sendo única, incontestável e imutável. 2º) que este conhecimento seja sempre em proveito do homem. Eis aqui a grande fundamentação para a bioética.

Dentre tantas possibilidades de definições centralizar-se-á esta reflexão no sentido de que a filosofia é a busca constante da verdade e que seus resultados sejam sempre em favor da humanidade. Ainda que a moderna fragmentação da filosofia se justifique também pela influência exercida pela ciência, o filósofo é um especialista muito diferente do cientista porque, enquanto este investiga um aspecto específico nas áreas do conhecimento, aquele se preocupa com todas as áreas, porque as questões filosóficas compreendem todos os aspectos do cotidiano das pessoas. É por isso que a bioética não pode prescindir da filosofia.

Aproximando-se da ciência, foi inevitável que a filosofia se desmembrasse em inúmeros ramos, mas é justamente aí que reside a singularidade de sua natureza: reunir o conhecimento científico fragmentado e construí-lo de uma forma única, apontando pela reflexão a capacidade que só ela pode oferecer de revelar aquilo que está por trás de normas, valores, costumes, ideologias, poderes e regras. Buscar novas verdades significa não estagnar jamais, é promover sempre a possibilidade do novo e aceitar o desafio das mudanças. Eis o maior desafio da filosofia e podemos dizer também da bioética, pois está neste mesmo patamar.

Nessa perspectiva, Filosofia e Bioética: discurso e prática, justifica-se porque essa relação é praticamente indissociável, a bioética apresenta essas duas faces. Ao mesmo tempo em que requer necessidade de urgência de deliberação sobre qualquer situação do cotidiano, é necessário a fundamentação ética, ou seja, filosófica para que essa deliberação seja a mais aceitável possível. Aliás, essa reflexão remonta à antiguidade clássica quando se pensa em determinar regras para as ações humanas estabelecendo critérios valorativos às mesmas. Para Aristóteles (384-322 a.C), isso não era possível, pois ninguém julga eticamente de forma abstrata e sim a partir do conhecimento dos objetos físicos. A questão que surge então é se é possível ensinar valores éticos e ou morais[5].

Para se ensinar algo é necessário ter o pleno conhecimento do que se ensina para poder transmiti-lo com total eficiência. Alguém que pratica o Bem sabe efetivamente, isto é, teoricamente o que é o Bem? Praticar o Bem requer seu conhecimento prévio?

Eis a grande importância dessa reflexão, um espaço para que possamos pensar como ensinar ética, moral, enfim a bioética. Se considerarmos que em 1971, o médico norte-americano Van Rensselaer Potter publicou a obra que seria a grande referência na área, denominada – "Bioética: a ponte para o futuro" e desde então a temática não parou de crescer e tomou conta das principais reflexões contemporâneas. Hoje se publicam diariamente artigos, livros, teses, papers, além dos inúmeros eventos acadêmicos que são realizados mundo afora, tratando da bioética, com os mais diversificados especialistas, com os mais variados enfoques. Já são mais de dez diferentes linhas utilizadas pela bioética. Da sua origem com o principialismo[6], que foi e ainda é muito utilizado pelos bioeticistas na mediação

5 Ética e moral aqui compreendidas da seguinte forma: A ética está associada ao estudo fundamentado dos valores morais que orientam o comportamento humano em sociedade, enquanto a moral são os costumes, regras, tabus e convenções estabelecidos por cada sociedade. Moral é o conjunto de regras aplicadas no cotidiano e usadas continuamente por cada cidadão. Essas regras orientam cada indivíduo, norteando as suas ações e os seus julgamentos sobre o que é moral ou imoral, certo ou errado, bom ou mau. Ética é um conjunto de conhecimentos extraídos da investigação do comportamento humano ao tentar explicar as regras morais de forma racional, fundamentada, científica e teórica. É uma reflexão sobre a moral.

6 O principialismo é resultado da obra denominada "Os Princípios de Bioética", publicada em 1979 por dois importantes autores americanos (Beauchamp e Childress), que praticamente pautou a bioética nos anos 70 e 80 do

ou resolução dos conflitos morais pertinentes à temática, a bioética desenvolveu outras correntes como o feminismo, o contratualismo, o naturalismo e, principalmente, o contextualismo que defende a ideia de que cada caso deve ser analisado isoladamente, dentro dos seus específicos contextos social, econômico e cultural.

Neste sentido é que se compreende a importância da filosofia como fundamentação para o embasamento de todas as correntes citadas. Assim como o conhecimento foi fragmentado, o mesmo ocorreu com as pessoas que se tornaram especialistas em determinada área e, que, portanto, precisam desta visão global que a filosofia promove e a bioética não é exceção, isto é, podem-se ter correntes, áreas, ramos, departamentos, mas se forem fundamentados filosoficamente poderão em muito contribuir para o avanço da sociedade, pois a modernidade vive um espetacular desenvolvimento das ciências e das técnicas que de certa forma revolucionaram as vidas das pessoas positivamente. Não podemos negar os avanços e progressos da sociedade contemporânea, bem como a melhoria na qualidade de vida. Podemos afirmar categoricamente que há um progresso da razão. No entanto, aquela promessa do pensamento iluminista ainda não foi atingida, pois infelizmente o progresso racional citado foi o da razão técnica, da instrumental. Se por um lado houve o tão sonhado desenvolvimento técnico e científico, o mundo contemporâneo ainda sonha com uma sociedade mais fraterna, igualitária e livre.

A questão ética, ou seja, a expectativa de uma vida livre e mais feliz com a união entre a teoria e a práxis, proposta pelos iluministas, não se efetivou e temos ainda hoje uma dicotomia muito forte entre o desenvolvimento científico e a felicidade das pessoas. Embora constatemos seus avanços, no campo ético a dominação ideológica se traduz nas mais variadas áreas da sociedade. Tal dominação impede a liberdade e consequentemente a autonomia dos indivíduos. Hoje as pessoas são reféns dos tecnocratas na medida em que a sociedade tem um mecanismo de controle totalmente administrado, vários aspectos da vida se tornaram autônomos, isto é, foram estabelecidas normas como mecanismos racionais que regem as relações humanas em todos os aspectos. Temos, portanto, um grande problema ético. Talvez aqui esteja a origem das informações serem disseminadas de forma imediata sem as devidas comprovações, ou seja, o mundo do imediatismo não dá tempo para a reflexão filosófica.

Num raciocínio linear, o tempo tecnoindustrial é muito mais rápido do que o tempo do aprendizado, dos costumes e do próprio habitus bourdieuano[7]. As escolas não acompanham a evolução tecno-comunicacional das redes sociais, suas manobras antiéticas de acesso ao consumo inconsciente e inconsequente de crianças e jovens como, também, ao mesmo, não alcançam a maioria dos estudantes, criando novos dispositivos de desigualdade, diferenciando o acesso no centro e na periferia, pois as relações atreladas por esse desenvolvimento é subsumido pela lógica do capital que segue a concentração de renda e de privilégios contra a esmagadora população do semi-consumo, de poucas escolhas que, teoricamente, podemos denominá-las como o *homo sacer* agambeneano em sua "vida nua", onde incluir/excluir não é a exceção, mas sim, a regra no que denominamos como a sociedade dos privilégios.

> É como se toda valorização e toda "politização" da vida (como está, implícita, no fundo, na soberania do indivíduo sobre a sua própria existência) implicasse necessariamente uma nova decisão sobre o limiar além do qual a vida cessa de ser politicamente relevante, é então somente "vida sacra" e, como tal, pode ser impunimente eliminada. Toda a sociedade fixa

século passado, pressupondo o desenvolvimento da bioética a partir de quatro princípios básicos, dois deles de caráter deontológico (não-maleficência e justiça) e os outros dois de caráter teleológico (beneficência e autonomia).

7 Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo francês que desenvolveu o conceito de habitus como forma de crítica à visão antinômica da sociologia estrutural, pois indivíduo e sociedade correspondem ao mesmo campo de estudo do capital cultural, uma vez que seus costumes, rituais (o que se come, o que se bebe, o se veste) e relações são distintas para cada grupo, demarcando princípio classificatórios que demonstram que o que é sagrado para um grupo, pode ser trivial para outro e proibido a um terceiro. O habitus é um princípio gerador de práticas distintas e distintivas, onde a ação diferente entre os grupos se completa simbolicamente na organização da sociedade.

> este limite, toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus "homens sacros". É possível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a exceptio da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do ocidente e passa hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda a vida humana e de todo o cidadão. A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente (AGAMBEN, 2010, p. 135).

Diante desse tempo descomunal da tecno-indústria, a política se tornou biopolítica e a ética se tornou bioética. O avanço das tecnologias e sua ambivalência do valor de uso e do valor de troca direcionou a padronização comportamental e psíquica. O domínio das mentes e corpos, mas, sobretudo, da própria vida nos remete ao desejo humano do controle. A ganância do poder apresenta-se como controle da vida e da morte. Para Michel Foucault, "pode-se dizer que o velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de causar a vida ou devolver à morte" (FOUCAULT, 2019, p. 149). Assim, voltemos ao século XIX, que Foucault o biopolitizou, de onde as ciências e a própria filosofia ampliaram suas pesquisas, reflexões e produções. Em 1818, na publicação de Frankenstein, de Mary Shelley, o jovem médico, com o seu conhecimento científico e o seu privilégio financeiro, criava o próprio homem, como se fosse um deus com poderes divinos sob a arrogância de ser superior e de não pertencer a uma maioria. Na obra, ele se apresenta, resolutamente, disposto a exercer tal habilidade oriunda da natureza divina, como se estivesse ditando as regras da vida e da morte. Nas subjetividades humanas, vemos a capacidade de um indivíduo querer ser diferente, mas ser diferente no sentido de ser acima da maioria e, a partir desse desejo, dessa constatação, o individualismo e a ideologia supremacista tornam-se padrões nas relações sociais, na crise ética do respeito aos direitos que no processo euro-civilizatório foram ditados como o caminho da modernidade.

> Para examinar as causas da vida, devemos antes recorrer à morte. Explorei os caminhos da anatomia, mas não bastava; era igualmente necessário investigar o definhar natural, a derrocada do corpo humano. Em minha educação meu pai tomou não poucas providências para que minha mente não fosse tocada por horrores sobrenaturais. Não me lembro de ter, sequer uma vez, tremido ante um conto supersticioso ou de tremes na presença de um espírito. A escuridão não excitava a minha fantasia, e um cemitério não me era mais do que um terreno repleto de corpos sem vida, os quais, outrora cheios de beleza e viço, havia se tornado alimento para os vermes (SHELLEY, 2013, p .73).

Na modernidade foucaultiana, causar a vida ou devolver à morte torna-se forma e conteúdo que, biopoliticamente, é o controle de garantias da permanência dos privilégios de poucos diante da matabilidade da maioria. A concentração da renda, das oportunidades e da informação como rede de controle das relações e do poder é uma permanência histórica que atinge, sobretudo, as sociedades organizadas em países periféricos do desenvolvimento capitalista. O médico Frankenstein criou a vida, mas não ensinou a viver. Criou o humano, mas não o humanizou e, muito menos, não preparou os outros para que o humanizassem.

Bioética: A ética da vida

A partir da prevalência de uma razão instrumental e numa possibilidade de diminuir tais impactos na sociedade é que surgem as éticas aplicadas, entre as quais está à bioética, que buscam amenizar essa separação quase total entre a ética e o conhecimento, como apontado no início de nossa reflexão como a necessidade de diálogo entre teoria e prática. Isso não ocorre porque, como vimos, a racionalidade técnica impera atualmente nas sociedades contemporâneas, impossibilitando o pensar acerca da vida prática, ou seja, de forma autônoma e com discernimento. A esfera da vida prática está esvaziada porque o capitalismo moderno implementou que as questões sobre ética e liberdade são de âmbito privado o que de certa forma impede uma reflexão mais apurada destas questões, ao mesmo tempo em que nos torna reféns de um conhecimento cada vez mais especializado e fragmentado.

É em virtude deste conhecimento recortado e desconexo do todo que o poder do saber técnico prosperou e se consolidou, chegando ao cúmulo da realização de experimentos práticos em seres humanos, feitos por médicos e cientistas nazistas durante a Segunda Grande Guerra. É sabido que tal prática resultou no surgimento do Código de Nuremberg[8] (1947), primeira forma de manifestação de caráter mais normativo, que estabelecia regras a serem observadas quanto à experimentação com seres humanos.

Esta dicotomia, este dilema vivido pela sociedade contemporânea nos leva a refletir, sob a perspectiva da filosofia, que a humanidade, apesar do seu imenso avanço na ciência e na tecnologia, ainda engatinha quando se trata das questões pertinentes à sua natureza. Não se pode negar que esses avanços trouxeram comodidades e muitos benefícios mais fáceis de serem observados do que expressos por palavras, pois no mundo é evidente a condição de vida melhor do que a do passado. Melhor, porém, somente nos aspectos apontados, porque, em se tratando da vida com dignidade e principalmente da vida do outro com dignidade, tudo ainda é muito incipiente.

Apesar dos avanços, a humanidade ainda parece que vive num estado de natureza, descrito por Thomas Hobbes[9], em que impera a guerra de todos contra todos. Para os autores contratualistas, que analisam os homens em seu estado de natureza, isto é, antes de qualquer sociabilidade, estes desfrutavam de todas as coisas, realizavam seus desejos, eram iguais e donos de um poder sem limites, porque não havia Estado e nem as regras da sociedade civil. No caso de Hobbes, esses homens eram movidos pelos seus conatus, ou seja, um impulso, um desejo, uma paixão que os impulsionam para a posse das coisas e como não havia uma racionalidade que os organizasse eram deixados a si próprios num estado em que perduravam a guerra, a dominação, a insegurança, o medo, entre tantos sentimentos geradores de uma insegurança que fazia o homem tender a ser o lobo do próprio homem. Este estado descrito por Hobbes como do medo só foi superado com a instituição do Estado Civil, por meio do contrato social, quando os homens inseguros com a manutenção de suas vidas fizeram emergir uma sociedade que pudesse, mesmo que artificialmente, garantir as suas próprias preservações, isto é, garantir a vida. Em Hobbes se pode afirmar categoricamente que a origem do Estado ocorre por um problema bioético, ou seja, se criam regras, normas, poder, entre tantos aparelhos de controle como forma de garantia da vida humana.

Se, para o autor, a sociabilidade é artificial, é inevitável que o comportamento humano belicoso permanece, mesmo vivendo em sociedade. Porém, para Hobbes, existe uma alternativa, uma saída, a saber: a busca de uma filosofia que dê conta desta problemática. Sua proposta era criar uma filosofia que estudasse as leis da conduta humana, as guerras e suas causas, as guerras civis, enfim, uma ciência da paz, mas que produzisse um saber tão útil e confiável como os das ciências exatas. Nesta perspectiva, se há guerras é porque falta este entendimento, esta ciência no campo dos interesses e negócios humanos, ou seja, falta um saber confiável sobre a paz. Falta, portanto, na concepção de Hobbes, uma filosofia moral que, a exemplo das ciências exatas, fosse livre e independente de valores subjetivos, podendo proporcionar aos homens no campo da filosofia civil, portanto, na vida prática, os mesmos benefícios proporcionados por aquelas ciências.

> A causa da guerra, entretanto, não é que os homens tenham vontade de travá-la, pois a vontade só pode ter como objetivo o bem, ou, pelo menos, aquilo que parece ser um bem. Nem é que os homens desconheçam que os efeitos da guerra são maléficos, pois quem é que não pensa que a pobreza e a perda da vida sejam grandes males? A causa da guerra civil, portanto,

8 O Código de Nuremberg foi formulado em 1947 por juízes dos EUA para julgar os médicos nazistas acusados de realizar experimentos de pesquisa, geralmente fatais, com os prisioneiros de guerra. O documento tornou-se um marco na história da humanidade: pela primeira vez, estabeleceu-se recomendação internacional sobre os aspectos éticos envolvidos na pesquisa em seres humanos.

9 Thomas Hobbes (1588-1679): Filósofo político inglês. Assim como John Locke (1632-1704) e Jean Jacques Rousseau (1712- 1778), é considerado autor contratualista, ou seja, entende que o homem não é um ser sociável por natureza e a sociedade civil é resultado de um contrato social.

> é que os homens não conhecem as causas nem da guerra nem da paz, havendo apenas uns poucos no mundo que aprenderam os deveres que unem e mantêm os homens em paz, ou seja, que aprenderam suficientemente as regras da guerra civil. Ora, o conhecimento dessas regras é a filosofia moral. Mas por que eles não as teriam aprendido, senão por que ninguém até agora as ensinou segundo um método claro e exato? (HOBBES, 1966, p.08).

Ao longo da história da filosofia prática, ou seja, civil, sua utilidade sempre foi questionada porque não apresenta a verdadeira causa da guerra. A simples vontade dos homens de fazê-la não é suficiente como justificativa, pois eles podem estar amparados por bons ou aparentemente bons motivos. Também não se pode recorrer ao desconhecimento dos males que ela pode gerar, pois é sabido que os efeitos da guerra são trágicos: discórdia, matança, solidão e escassez. Apenas os conhecimentos da vida civil podem esclarecer a ocorrência da guerra e eles deverão ser obtidos por meio da filosofia moral que o autor propõe. É neste sentido também que a bioética precisa da filosofia.

Por que os homens desconhecem tais regras? Para Hobbes, a resposta é objetiva: por incompetência da filosofia civil.

> (...) Ora, o que lhes falta é principalmente uma regra verdadeira e certa de nossas ações, pela qual pudéssemos conhecer se o que tencionamos fazer é justo ou injusto. Pois de nada vale estar obrigado a agir corretamente em tudo antes que se tenha estabelecido uma regra certa e um padrão do que está correto, coisa que ninguém havia feito até então. Assim, dado que do desconhecimento dos direitos civis, isto é, da falta de uma ciência moral decorrem as guerras civis e as maiores calamidades da humanidade, podemos muito bem atribuir a essa ciência a produção das comodidades contrárias (HOBBES, 1966, pp. 09 e 10).

Sob a perspectiva da ética e da filosofia política, só é possível entender as mensagens dos principais problemas da bioética na sociedade atual quando os homens forem instruídos de fato pela proposta de que a vida seja sempre colocada em primeiro lugar. Não há explicação para os horrores que aconteceram e é assustador constatar que continuam a acontecer pelo mundo afora. Isso só ocorre porque falta o entendimento de que a vida seja sempre colocada como a filosofia entende, isto é, como a primeira lei de natureza, o que significa que a essência das relações humanas deve sempre resguardar a proteção da vida, que é o bem maior e a essência de tudo. Neste aspecto, toda informação propagada de forma irresponsável e sem comprovações corroboram definitivamente para o mal que assola a sociedade atual, isto é, as fake news que podem gerar o extremismo e o conflito se torna inevitável.

A pós-modernidade trouxe a idealização de uma fluidez das relações e dos objetivos que são constituídos pela concepção de infinitude, ou seja, a ideia de que a natureza, o dinheiro, as escolhas, o consumo, são, incontrolavelmente, sem fim. Na pós-modernidade, a concepção de que a única forma de relação se dá pela linguagem, pelo discurso, na proposta de que "a linguagem é tudo o que podemos conhecer do mundo e que não temos acesso a qualquer outra realidade" (WOOD, 1999, p. 11), é a realização de que tudo é interpretável, não havendo necessidade da dialética e da reflexão crítica, pois tudo é manipulável e desacreditado. Diante disso, onde ficaria a filosofia? Isso produz a fluidez do próprio sentido de ser e ter, como que as relações fossem líquidas, efêmeras, superficiais, egocêntricas, individualistas e deterministas a ponto de que o Eu é o que importa no processo das relações sociais e outro ou os outros não fazem parte das decisões. Nessa pós-modernização sustentada pelo avanço tecnoindustrial como braços armados da lógica do capital e do capitalismo em sua fase neoliberal mais fascista e infra-humana, temos a pós-verdade, o questionar de tudo em que você, por conta própria, acredita ser o certo sem respeitar o outro. A pós-verdade torna-se mais uma ferramenta da condição de indivíduos que vivem na sociedade dos privilégios, diante da concentração da renda, da terra, do dinheiro e do poder. A pós-verdade torna-se articulação pela biomídia como controle e padronização do pensamento e da ação, da escolha e do consumo, da ressignificação e da crença de que em algum lugar haverá a justiça e a liberdade tão desejadas para cada indivíduo. Para Terry Eagleton,

> a cultura pós-modernista produziu um conjunto rico, ousado instigante de trabalhos em todas as artes (...) Puxou o tapete de um bom número de certezas confortáveis, abriu algumas

> totalidades paranoides, manchou algumas purezas ciumentamente guardadas e dobrou algumas normas opressivas e abalou algumas bases que pareciam sólidas (EAGLETON, 1999, p. 30).

A pós-verdade torna-se a responsável pela ideia de que tudo é passível de ser verdade a partir das referências, condições e interesses. Vivemos na pós-verdade porque nada mais é verdade, mas sim interpretação e narrativa. Nessa posição, o pensamento crítico-filosófico-científico é apenas uma narrativa possível diante de qualquer outra narrativa. Nesse propósito, o que é transmitido pelas redes sociais, como os WhatsApp tornam-se verdades inquestionáveis e prontas para defender um político, líder religioso ou mesmo o próprio amigo ou parente. As fake News tornam-se poderosas numa circulação de velocidade descomunal, com saraivadas de notícias e informações que as pessoas captam pela emoção e pelo revanchismo, pela necessidade de transgredir a verdade e criar a sua verdade, configurando um mercado panóptico da pós-verdade. Para Byung-Chul Han,

> a sociedade do controle atual apresenta uma estrutura panóptica bastante específica. Contrariamente à população carcerária, que não tem comunicação mútua, os habitantes digitais estão ligados em rede e têm uma intensiva comunicação entre si. O que assegura a transparência não é o isolamento, mas a hipercomunicação. A especificidade panóptico digital é sobretudo o fato de que seus frenquentadores colaboram ativamente e de forma pessoal em sua edificação e manutenção, expondo-se e desnudando a si mesmo, expondo-se ao mercado panóptico (HAN, 2018, p. 108).

Quando a vida é banalizada e quando se expressa essa banalização perde-se totalmente a possibilidade do avanço da natureza humana. Mesmo com todo o progresso possível, se a vida continuar a ser exposta desta forma, continuar-se-á na caverna de Platão[10], ou seja, perceber-se-ão somente as sombras da realidade e jamais se alcançará a luz que evidenciará que a natureza nos fez iguais, por isso nascemos e morremos da mesma forma. Assim, os mecanismos de poder que geram esses horrores devem ser banidos da nossa convivência para que se possa olhar nos olhos do outro e não aterrorizá-lo, mas ver refletir a sua própria imagem e ter consciência de que o outro também estará vendo em você a ele próprio.

A interpretação filosófica sobre a dicotomia teoria e prática leva a considerar, como já apontado na introdução desta reflexão, que as variáveis são muitas e que para a filosofia o verdadeiro valor do conhecimento só será possível se forem entendidos a forma, a maneira e o aspecto que fazem o indivíduo conhecer, ou seja, qual é o limite do conhecimento humano. Assim, podemos afirmar que os limites da bioética e da própria biotecnologia serão sempre os referenciais da condição humana e, conforme já afirmado, apesar de haver uma infinidade de temas nestas áreas, a pauta básica de suas preocupações e dos próprios governantes ainda gira muito em torno de questões como o aborto, a eutanásia, o suicídio assistido, a transfusão de sangue em pacientes de certas religiões, a clonagem e a questão dos alimentos transgênicos, entre outros.

Essas temáticas foram e ainda continuam sendo os grandes dilemas contemporâneos, talvez porque a essência humana será sempre a mesma em todo tempo e em qualquer lugar. É assustador constatar que no caso do Brasil (IBGE), a 11ª economia do mundo, o 2º maior produtor e exportador agrícola, o 3º maior exportador de minérios, o 5º país que mais atrai investimentos estrangeiros, o 7º país em acúmulo de reservas cambiais e o 3º maior usuário de internet, ainda vivemos um dualismo social imenso. A distância entre os excluídos e os incluídos na sociedade de consumo é díspare. Temos uma expectativa de vida diferente para quem nasce no Norte ou Nordeste do país e quem nasce nas regiões Sul ou Sudeste. No Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), *publicado no dia 15 de dezembro de 2020*, referente ao ano de 2019, o Brasil ocupa a posição de 84º lugar, atrás de países como Grécia, Argentina, Uruguai, Peru, Costa Rica e Chile. Isto significa que índices como saúde,

10 Platão: Filósofo grego que viveu em Atenas entre os anos de 424 e 347 a.C, autor do mito da caverna, alegoria que expressa que o homem não vê a realidade concreta, apenas suas sombras.

educação, alfabetização, qualidade de vida, expectativa de vida, ainda são muito incipientes; sem considerar a violência nos vários aspectos da vida que causa dezenas de mortes diariamente.

Olhando para a nossa sociedade, vemos a relação desigual pela organização em classes, onde temos, de um lado, numa mesma cidade um universo cosmopolita resultante da Belle Époque e, do outro, um universo não paralelo ou virtual, mas periférico, integrado por indivíduos incluídos/excluídos na lógica do capital e da observância dos conglomerados nacionais e internacionais que exploram o hiperconsumo enquanto permanecem sem educação, saúde, moradia, alimentação e emprego de qualidade, amontoando-se em poucos metros quadrados pela sobrevivência no espaço social. A situação chega a ser caótica, uma vez que a simples cobertura da biomídia passa despercebida, tornando natural o que, historicamente, é construído por aqueles que vivem do poder e os que vivem sob o jugo desse mesmo poder. Para Agamben, o Estado torna-se um Estado biopolítico na medida em que adquire representatividade de pequenos grupos, a elite ou classes dominantes, e, consequentemente, cuida, ou melhor, controla, a *bíos* daqueles que não exercem o mesmo poder. Esses indesejáveis, marginalizados, periféricos ou desalentados são o que o próprio Agamben denomina de "povo". Esse povo, classes subalternas ou inferiores, tornam-se a nova casta das sociedades contemporâneas e se deslumbram sob a espetacularização da desigualdade dos direitos e da escolha como, indiscutivelmente, único e inevitável. Por isso, mais filosofia como a mãe de todas as ciências é a garantia de que podemos olhar para a história a contrapelo, descrevendo-a como Walter Benjamin descreveria sobre o olhar para trás, mantendo a direção para o futuro. A condição desse Estado biopolítico é a garantia do poder nas mãos daqueles que sempre tiveram poder ou que se sujeitaram a buscá-lo em contraponto a dignidade humana e a convivência em sociedade. Segundo Agamben (2014, p. 122): "a grande metáfora do Leviatã, cujo corpo é formado por todos os corpos dos indivíduos, deve ser lida sob esta luz. São os corpos absolutamente matáveis dos súditos que forma o novo corpo político do Ocidente".

Diante dessa sociedade do controle e do Estado biopolítico, vemos a passagem do século das Luzes para essa cultura pós-modernista. Temos em Hobbes a definição da guerra de todos contra todos e, continuadamente, no limiar dos esclarecidos, a discussão sobre a questão ética e a racionalidade.

Para tanto, valer-se-á de um aspecto da filosofia de Immanuel Kant[11], para quem o problema se coloca entre o sujeito e o objeto. Segundo o filósofo, para conhecer as coisas precisamos ter delas uma experiência sensível, ou seja, como se pode conhecer um objeto que é absolutamente independente de nós? Emitir uma análise ou opinião sobre uma situação de ética prática requer um exercício da racionalidade que está inserida neste contexto que o autor exprime. Assim, a única forma de explicar a possibilidade do conhecimento, por meio da experiência, é admitir que o indivíduo não é passivo no conhecimento do objeto, mas que é ativo, colaborando de alguma forma na sua constituição.

Se para Kant o sujeito conhece aquilo que produz, a realidade tal como ela é "em si" é algo diferente do modo como aparece diante do sujeito. Pode-se afirmar, deste modo, que, para o autor, a realidade em sua essência é incognoscível. Nestes termos, o sujeito só pode conhecer a priori os fenômenos, mas não as "coisas em si". Nesta perspectiva, filosofia e bioética são indissociáveis porque, a dar razão ao autor, na medida em que o sujeito é o organizador e principal responsável no processo do conhecimento, o viés de cada um refletirá todo seu cabedal de experiências na elaboração deste, em suma, a realidade será distinta dependendo da interlocução de cada indivíduo; porque ela não é um dado exterior ao qual a razão se conforma, mas só existe na medida em que se manifesta para o sujeito e é por isso que dizemos que ele a constrói. Porém, tal reflexão não dá margem a reprodução de ideias e conceitos que não são verdadeiros, como a sociedade atual tem difundido.

A explicação deste processo é explicitada por Kant quando diz que o conhecimento é constituído, grosso modo, de matéria e forma, entendido respectivamente como as próprias coisas e o próprio indivíduo. Assim, conhecer significa que ao se relacionar com a realidade o homem terá meramente

11 Immanuel Kant (1724-1804): Filósofo alemão e autor da célebre obra denominada *Crítica da Razão Pura*, cujo objetivo era entender e refletir sobre a natureza e o alcance do conhecimento humano, denominado de criticismo.

uma experiência sensível, que necessitará ser organizada pelas formas da sensibilidade do sujeito, que são a priori, isto é, anterior à experiência. Isto significa que as realidades serão distintas e por isso se encontram diferentes interpretações, às vezes, para algo que em princípio deveria ter o mesmo viés. Eis a novidade do pensamento kantiano, a introdução do indivíduo como responsável pela construção do seu saber.

As narrativas contemporâneas sem comprovações precisam ser evitadas. Todo conhecimento requer e demanda uma fundamentação teórica calcada na filosofia justamente porque teoria e prática se complementam na busca da verdade mesmo num mundo marcado por um relativismo total, em que nada é verdade, mas sim interpretação e narrativa, tem-se aqui o relevante papel que a filosofia deve assumir neste momento, ou seja, apontar para os perigos que o ceticismo e o relativismo podem trazer.

Considerações finais

A sociedade moderna, a ideologia pós-moderna ou mesmo a contemporaneidade nos passam a mesma sensação de que dentro da lógica do capital, numa subjetividade neoliberal, a garantia dos interesses de poucos sobressai às necessidades da maioria e, diante disso, as ferramentas tecnoindustriais fortalecem a ideologia, as narrativas vitoriosas e o controle das vidas pelo Estado biopolítico.

A filosofia precisa estar no topo dessa discussão, seja para a reflexão sobre a bioética, a biotecnologia, a biomídia e o próprio Estado biopolítico. Observa até onde é ético a desigualdade social, as diferenças de oportunidades, a concentração de terras e renda, a manipulação de corpos e mentes, mas, sobretudo, da vida e da convivência entre humanos. Numa contemporaneidade em que as mercadorias trafegam pelo mundo com uma facilidade imensuravelmente maior do a de humanos, temos que refletir sobre a necessidade de filosofar e de pensar até onde podemos ir com a tecnologia em pró da permanência dessa sociedade dos privilégios.

Para a filosofia, existe a possibilidade da verdade, mas não de forma absoluta e dogmática. Ela existe na medida em que dá conta, em determinado momento da história, de expressar de forma coesa a realidade, em seus vários aspectos, de uma determinada sociedade e, como na filosofia as perguntas são mais fundamentais do que as respostas, evidencia-se a necessidade do novo e isso leva a entendê-la como movimento e não como a posse da verdade indubitável. Como afirma o filósofo Merleau Ponty[12], "a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo", e diante de tantas possibilidades o filósofo é quem reconstrói esse mundo a cada dia. Enfim, retornando à origem onde tudo começou, encontrar-se-á o brilhante filósofo Sócrates[13] que, na sua grande sabedoria, constatou de forma genial o conceito de verdade, num mundo com tantas possibilidades, de que o saber é momentâneo, ou seja, é válido até que seja substituído por outro e categoricamente concluiu: "Só sei que nada sei". Eis o principal desafio para a filosofia em uma sociedade imediatista e utilitarista. Assim, precisamos da filosofia para a compreensão do que seria esse novo limite na contemporaneidade, na garantia da vida e da convivência.

12 Merleau-Ponty (1908-1961): Filósofo francês, amigo de Jean Paul Sartre, com quem publicou importantes obras sobre a fenomenologia.

13 Sócrates (399-322 a.C): Filósofo grego que viveu em Atenas no século V a.C e é o responsável pela origem da filosofia clássica, apesar de não ter deixado obras escritas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Bueno. 2 ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção *Os Pensadores*).

BERLINGUER, G**.** ***Ética da saúde.*** São Paulo: Hucitec, 1996.

DESCARTES, R. **Obra escolhida.** Tradução de Bento Prado Júnior e J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

EAGLETON, Terry. **De onde vêm os pós-modernistas?** IN: WOOD, Ellen Meiksins. FOSTER, John Bellamy (org). Em defesa da história. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade – a vontade de saber**. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillhon Albuquerque. 9ª ed. Rio de Janeiro, editora Paz e Terra, 2019.

FRATESCHI, Yara. **A física da política: Hobbes contra Aristóteles.** Campinas: Unicamp, 2008.

GARRAFA *et al*. **Iniciação à Bioética.** Parte II. Conceitos básicos. Brasília: Conselho Federal de Medicina, 1998.

GRACIA, D**. Fundamentos de bioética.** Madri: Eudema, 1989.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini, Petrópolis, RI, editora Vozes, 2017.

HOBBES, T. **De Cive: elementos filosóficos a respeito do cidadão.** Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBES, T**. De Corpore** (Parte I – Computação ou Lógica). Tradução e notas de José Oscar de Almeida Marques, a partir de Concerning Body, The English Works of Thomas Hobbes de Malmesbury. Londres: John Bohn, 1939. Editado por William Molesworth. Campinas: IFCH/ Unicamp, 2005. (Clássicos da Filosofia. Cadernos de Tradução 12).

HOBBES, T**. Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

KANT, E. **Crítica da razão prática.** Buenos Aires: Losada, 1965.

PESSINI, L. BARCHIFONTAINE, CP. **Bioética e saúde.** São Paulo: CEDAS, 1989.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Bruno Gambarotto. 1ª ed. São Paulo, editora Hedra, 2013.

WOOD, Ellen. **O que é a agenda pós-moderna?** IN: WOOD, Ellen Meiksins. FOSTER, John Bellamy (org). Em defesa da história. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1999.

FAKE ADVERTISING: um exame sobre a credibilidade de anúncios publicitários de saúde em sites jornalísticos

Francisco Rolfsen Belda (Unesp)[1]
Vitória dos Santos (Unesp)[2]
GT 11 - Texto ambiental e pós-verdade: implicações éticas

RESUMO: O trabalho examina a desinformação em anúncios publicitários de produtos e serviços de saúde veiculados em sites de notícias online. O objetivo é compreender como informações falsas ou enganosas são utilizadas em meio a conteúdos jornalísticos de modo a persuadir a audiência. O método de trabalho inclui pesquisa documental sobre princípios éticos e regulatórios aplicados sobre a criação e difusão de peças publicitárias, bem como análise de conteúdo sobre amostras desse tipo de anúncio coletadas em sites de notícias no país. Como proposta experimental, é apresentado um protocolo de indicadores de credibilidade que, em tese, poderia ser adotado com vistas a mitigar a desinformação nesse contexto comunicacional. O trabalho discute, por fim, a viabilidade de adoção desse protocolo por agências de publicidade e veículos de comunicação.
Palavras-chave: Publicidade Digital; Credibilidade; Desinformação; Medicamentos Isentos de Prescrição.

Introdução

Jornalismo e publicidade são campos que passaram por transformações profundas nas últimas duas décadas, a partir da popularização da internet. De um lado, sites de notícias ampliaram o acesso a informações atuais de interesse público, acelerando sua distribuição, diversificando formatos editoriais e introduzindo recursos avançados de interação com o intuito de reter e fidelizar o público leitor. De outro, agências de publicidade e empresas anunciantes sofisticaram suas técnicas de alocação de anúncios nos meios digitais, aprimorando parâmetros de identificação do consumidor visado, adaptando mensagens de modo a maximizar seu engajamento com as ofertas anunciadas e induzindo a geração de tráfego direto para páginas de venda de produtos e serviços, de modo a aferir com maior precisão o resultado do investimento na aquisição de espaços de mídia online.

1 Graduado em Jornalismo pela PUC-Campinas, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e doutor em Engenharia de Produção pela EESC-USP, é docente do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC-Unesp.

2 Licenciatura e bacharelado em Letras-Francês (FCLAR-UNESP), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC-Unesp.

O atributo da credibilidade – entendida resumidamente como a qualidade daquilo em que se pode confiar – é o valor fundamental que torna os veículos jornalísticos especialmente atraentes como locus para a exibição de anúncios publicitários. Presume-se que, sendo veiculada em um meio de comunicação comprometido com padrões editoriais rigorosos e com critérios objetivos de seleção de conteúdo, a mensagem publicitária possa não apenas beneficiar-se da visibilidade perante o leitorado do jornal, mas também ter a si transferido parte desse valor que caracteriza, na opinião pública, os produtos do jornalismo, distinguindo-os em relação a outras fontes de informação menos credíveis na internet, como listas de resultados em mecanismos de busca ou páginas e perfis nas mídias sociais.

Tradicionalmente, a atribuição de credibilidade a veículos jornalísticos esteve ligada principalmente à percepção da opinião pública em relação à reputação de suas marcas. Marcas jornalísticas fortes – como as dos jornais paulistas *O Estado de São Paulo* e *Folha de S.Paulo* e de veículos do Grupo Globo, por exemplo – conferiam especial valor aos anúncios veiculados com base não apenas no alcance e penetração de seus noticiários, mas também em função de um valor intangível propiciado pela associação simbólica de seus conteúdos propriamente jornalísticos àqueles produzidos pelas agências e empresas que compram o espaço disponível para veiculação de anúncios publicitários, sobretudo quando estes são aparentemente dotados de informação revestida dos chamados valores-notícia, quais sejam, atualidade, proximidade, ineditismo, relevância, impacto e veracidade.

De tais premissas decorre o interesse comercial de agentes que adquirem espaço publicitário em jornais online para a veiculação de anúncios que afirmam a eficácia de produtos farmacêuticos, tratamentos para a saúde e serviços terapêuticos, muitas vezes criados e alocados de modo a fazer crer que suas propriedades e resultados seriam supostamente importantes o suficiente para ocuparem espaço em páginas jornalísticas, numa estratégia de comunicação comum, porém delicada, que despertou especial atenção a partir da pandemia de Covid-19 e que se agrava com o fenômeno da desinformação.

Ao visualizar tais tipos de anúncio em sites de notícias, geralmente exibidos com arte gráfica que simula ou mimetiza o próprio estilo jornalístico, e ao ser por eles informados acerca dos pretensos benefícios advindos dos produtos e tratamentos anunciados, o consumidor deveria perguntar-se: será mesmo? E mais: qual o estudo científico que fundamenta aquela informação; quem é a fonte que a atesta; onde posso obter mais informação a respeito? Nem sempre, porém, e supomos que de fato em apenas uma minoria dos casos, o consumidor adota tal postura cética em relação a esse tipo de conteúdo. E mesmo que o fizesse, as informações complementares que lhe permitiriam checar a credibilidade de tais anúncios geralmente não estão disponíveis, ainda que haja meios para ofertá-la.

Este trabalho procura discutir a questão a partir de noções sobre credibilidade e discurso publicitário, marketing de conteúdo e publicidade nativa, legislação e autorregulação publicitária no Brasil e publicidade sobre produtos e serviços de saúde. Para isso, apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa sobre a credibilidade de anúncios publicitários sobre medicamentos isentos de prescrição veiculados em sites jornalísticos, incluindo uma breve revisão de literatura, a descrição de resultados obtidos com a análise de conteúdos de anúncios sobre serviços e produtos médicos e farmacêuticos publicados em dois sites jornalísticos brasileiros (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), concluindo-se com o esboço de uma proposta de indicadores com vistas a constituir um protocolo de indicadores de credibilidade para anúncios que tratem de medicamentos isentos de prescrição.

Credibilidade e discurso publicitário

Ao longo do tempo, o campo da publicidade tem acompanhado a evolução dos recursos de tecnologia da informação, o que resultou em mudanças significativas na forma como esse tipo de comunicação persuasiva é realizada em ambientes midiáticos. O paradigma da comunicação massiva deu lugar a possibilidades de personalização e individualização, levando ao surgimento de novos formatos de publicidade, bem como de um novo tipo de consumidor, mais ativo diante das possibilidades de

interação, mas também menos capaz de avaliar a credibilidade dos anúncios, diante de uma overdose de informação online. O quadro se torna ainda mais preocupante diante da possibilidade de veiculação de informações deliberadamente falsas ou enganosas, produzidas com intuito de promover produtos e serviços cuja eficácia não esteja cientificamente comprovada.

Serra (2006) trata do problema da credibilidade do discurso comunicacional, lembrando que a questão remonta a obra de Aristóteles em torno dos conceitos e técnicas da retórica clássica. Para o filósofo grego, só é possível que alguém acredite em algo se essa pessoa acreditar, primeiramente, em quem está disseminando a mensagem, ou seja, no ethos ou caráter moral do orador. Vale observar que, no caso de anúncios veiculados em sites jornalísticos, essa dimensão reputacional do orador é, na percepção do público, frequentemente transferida do autor do anúncio publicitário para o meio de publicação – não por acaso valoriza-se especialmente neste contexto a chamada publicidade nativa, em que anúncios publicitários mimetizam o formato e a linguagem das notícias, como forma de dotar a mensagem publicitária da credibilidade originalmente atribuído ao discurso jornalístico.

Tal relação funciona como uma espécie de *endosso*, ainda que não haja, de fato, um controle estrito dos sites jornalísticos sobre a credibilidade das informações promovidas pelas peças publicitárias que abrigam. A esse respeito, vale mencionar o exposto por Giglio (2004) acerca da construção da credibilidade como valor no discurso publicitário, ao apontar que "[n]o processo de comunicação o consumidor julga a credibilidade do emissor da mensagem, que pode ter duas origens: a empresa que está promovendo o produto ou o endossante utilizado para respaldar a mensagem".

Esse tipo de publicidade que busca, nos jornais, uma instância de credibilização de seus conteúdos também constitui uma forma de conquistar a confiança de um consumidor que, frente à onipresença dos apelos informativos, tornou-se mais cético e desconfiado em relação aos anúncios publicitários veiculados de modo desconectado de um meio que assuma o papel de endossante. Neste contexto, tem surgido, nas últimas décadas, também um novo tipo de leitor-consumidor, definido por Kotler, Kartajaya e Setiawan (2017) como tendo perfil mais jovem, urbano, de classe média, com mobilidade e conectividade, ativo em redes sociais, mais cético, extremamente exigente, bem informado e com facilidade para consultar informações sobre produtos e serviços na internet. Anúncios com informações vagas ou apelos de consumo desacompanhados de informação que corroborem a oferta não seriam, portanto, suficientes para persuadi-los: é preciso que o anúncio seja também *verdadeiro* – necessidade esta que é ainda mais crítica quando se trata de produtos médicos ou farmacêuticos, haja vista que o bem maior em jogo, neste caso, é a própria saúde do consumidor.

O ceticismo deve ser ainda maior se a mensagem publicitária assume contornos apelativos, o que pode gerar ou reforçar a percepção de que se está sendo vítima de uma manipulação (Campbell, 1999, *apud* Giglio, 2004). Desse modo, como estratégia de diferenciação, a linguagem publicitária procura acrescentar, ao núcleo persuasivo de seu discurso, instâncias de credibilidade que estão geralmente associadas à fonte da informação usada no anúncio e a seu endossante, que pode ser compreendido tanto como o veículo que o publica quanto como uma personalidade publicamente reconhecida – em alguns casos considerada uma celebridade – que seja contratada para representar a marca ou produto anunciado numa campanha. A credibilidade dessas instâncias pode ser avaliada, por exemplo, pela expertise ou conhecimento técnico sobre o assunto, enquanto a confiança nela depositada relaciona-se à crença ou pressuposto de que a informação fornecida é verdadeira. Assim, fontes com alto grau dessas características têm, no mercado comunicacional, maior poder de influência, causando impacto positivo nas atitudes dos consumidores em relação aos produtos anunciados (Ohanian, 1990, *apud* Giglio, *idem*).

A credibilidade do endossante pode ser considerada uma estratégia eficaz para lidar com o problema advindo da baixa credibilidade das empresas anunciantes perante os consumidores, valendo-se de um porta-voz. No entanto, para que essa estratégia seja eficaz, a empresa deve escolher cuidadosamente o endossante, considerando sua credibilidade e empatia com o público-alvo. Ainda segundo Giglio, sabe-se que consumidores tendem a aceitar informações, mesmo que não sejam verdadeiras,

quando provêm de uma fonte altamente credível. Portanto, quanto maior a credibilidade da fonte, maior o grau de persuasão da publicidade veiculada.

Marketing de conteúdo e publicidade nativa

A presença de conteúdos promocionais relacionados a produtos farmacêuticos e temas de saúde em sites jornalísticos, na forma de anúncios ou de matérias pagas (estas também definidas como conteúdo de marca ou informes publicitários, que via de regra utilizam linguagem jornalística com propósitos publicitários), insere-se em estratégias de comunicação que passaram a ser conhecidas pelo termo *marketing de conteúdo*, definido por Kotler *et al.* (2017) como uma "abordagem que envolve criar, selecionar, distribuir e ampliar conteúdo que seja interessante, relevante e útil para um público claramente definido com o objetivo de gerar conversas sobre esse conteúdo" (p.147). Para esses autores, a principal diferença entre as peças que servem ao marketing de conteúdo em relação a anúncios publicitários tradicionais é que estes transmitem informações necessárias para ajudar a marca a vender seus produtos, enquanto aquelas priorizam informações de que os consumidores necessitam para alcançar seus próprios objetivos pessoais e profissionais, relacionando-as de modo explícito ou subliminar a atributos da marca ou do produto. Segundo Dias (2017), essas mensagens podem assumir formatos diversos, entre eles os de tutorial, ebook, infográfico, posts em redes sociais, blogs, vídeos e também notícias.

Podendo ou não integrar uma estratégia de marketing de conteúdo, a chamada *publicidade nativa* consiste em alocar mensagens com propósito publicitário em veículos de jornalismo utilizando-se, para isso, de um formato e de uma linguagem que emula ou mimetiza o estilo jornalístico, de modo que o anúncio se assemelhe a notícias – e em alguns casos torne-se delas praticamente indistinguível na percepção de um leitor comum. Ou seja, parece notícia, mas é publicidade. Conforme Nunes (2018), a publicidade nativa procura imitar e fazer parte do conteúdo editorial que é objeto primário de interesse do leitor, de modo que a mensagem publicitária chegue ao consumidor sem que este precise interromper a tarefa que está realizando no momento (no caso, a leitura de notícias) e a fim de que os consumidores não a vejam, portanto, como uma peça de publicidade, mas sim como notícia[3].

Um manual intitulado "The Native Advertising Playbook", publicado originalmente em 2013 pelo Interactive Advertising Bureau, define seis diferentes formatos normalmente usados nas estratégias de publicidade nativa – não apenas alocadas em sites jornalísticos. São eles: (1) unidades *in-feed*, integrados ao conteúdo editorial e que deveriam ser sinalizados como tal por meio de termos como "anúncio", "publicidade", "patrocinado"; (2) unidades de pesquisa paga: localizados próximos a resultados da pesquisa orgânica em sites de busca; (3) *widgets* de recomendação, normalmente localizados na seção principal da página, mas sem imitar o visual do conteúdo do site; (4) listagens promovidas, que se assemelham a páginas de produtos e serviços de um site; (5) anúncios contextuais *in-ad*:, que não fazem parte da fonte editorial, mas com conteúdo a ela relacionado; e (6) anúncios personalizados, específicos à plataforma que serão inseridos (*apud* Nunes, 2018). Em sua edição atualizada de 2019[4], esse manual sintetiza e reduz esses tipos a três principais, referentes a feeds de conteúdo, de produtos e de mídia social, sendo o primeiro tipo o que interesse ao presente trabalho.

Embora seja uma ferramenta poderosa para anunciantes e possa representar uma fonte vital de receita para veículos jornalísticos, é possível identificar alguns desafios éticos importantes relacionados

3 O conceito de publicidade nativa foi introduzido pela primeira vez em 2011, nos Estados Unidos, pelo co-fundador da empresa Union Square Venture, Fred Wilson, mas a ideia e a prática de formatar anúncios publicitários como se fossem notícia é antiga, remontando às chamadas publi-reportagens da imprensa desde a primeira metade do século XX (Kim et al., 2001, apud Nunes, 2018)

4 Disponível em https://www.iab.com/wp-content/uploads/2019/05/IAB-Native-Advertising-Playbook-2_0_Final.pdf

ao uso da publicidade nativa em sites jornalísticos. O primeiro deles refere-se à transparência: se o conteúdo patrocinado não for claramente identificado, os leitores podem considerar que estão consumindo jornalismo quando, na realidade, estão lendo conteúdo pago. O segundo trata da possibilidade de comprometimento da integridade jornalística, na medida em que pode haver a percepção de que os espaços de conteúdo (e não apenas os de publicidade) daquele site de notícias estão à venda, afetando negativamente a confiança do público no veículo e também, possivelmente, por extensão, no jornalismo por ele produzido. Além disso, pode ser gerado a partir do uso recorrente desse tipo de publicidade um viés inconsciente (entre o público, mas também entre os profissionais do próprio veículo) a favor dos anunciantes, especialmente daqueles que são patrocinadores frequentes ou que investem mais nesse tipo de anúncio. Por fim, pode-se aventar o risco advindo do chamado *jornalismo de acesso*: se um anunciante é uma fonte importante de receita, o veículo pode vir a ser menos crítico ou menos inclinado a reportar histórias que possam desfavorecer esse anunciante.

Legislação e autorregulação publicitária no Brasil

O Código de Defesa do Consumidor, em seus artigos 36 e 37, define e proíbe a publicidade *enganosa*, exigindo que todo e qualquer anúncio seja *identificado* como tal e que seu fornecedor mantenha documentação sobre os *dados fáticos, técnicos e científicos* que sustentam a mensagem. Entre as propriedades desta definição estão a falsidade, ainda que parcial, e a capacidade de induzir a erro o consumidor, sendo também *abusiva* se explorar o medo ou a superstição, ou induzi-lo contra a sua saúde ou segurança, mesmo por omissão, no caso de não se incluir no anúncio informações que sejam importantes. Essa legislação também estabelece que o fornecedor do anúncio publicitário responsabiliza-se pela preservação e disponibilização da documentação sobre os referidos dados fáticos, técnicos e científicos de sustentação dessas mensagens *para informação dos legítimos interessados*, possivelmente aí incluídos não apenas os veículos jornalísticos que vendem o espaço publicitário e as plataformas que hospedam e distribuem esses conteúdos, mas também entidades representativas de seus leitores e usuários.

A questão passa a ser, então, como identificar e impedir a publicidade enganosa.

A criação do Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar) no Brasil foi antecedida por esforços do governo federal, durante a ditadura militar, no sentido de proibir a circulação de anúncios publicitários que não estivessem alinhados com os ideais do regime. Mas os projetos de leis propostos à época pelo Poder Executivo acabaram não sendo aprovados, principalmente devido à falta dos recursos necessários para realizar o monitoramento dos anúncios veiculados e a verificação de seus conteúdos (Munhoz, Xavier, 2014). Diante da lacuna existente, profissionais influentes do campo da publicidade reuniram-se durante o III Congresso Brasileiro de Propaganda, em 1978, e redigiram um código de autorregulamentação publicitária.

O Conar foi criado em 5 de maio de 1980[5] com a missão de fiscalizar o cumprimento das diretrizes deste documento, que define os preceitos básicos da ética publicitária. Esses preceitos são: "todo anúncio deve ser honesto e verdadeiro e respeitar as leis do país; deve ser preparado com o devido senso de responsabilidade social, evitando acentuar diferenciações sociais; deve ter presente a responsabilidade da cadeia de produção junto ao consumidor; deve respeitar o princípio da leal concorrência; deve respeitar a atividade publicitária e não desmerecer a confiança do público nos serviços que a publicidade presta".[6]

5 As entidades fundadoras são ABA - Associação Brasileira de Anunciantes, ABAP - Associação Brasileira de Agências de Publicidade, ABERT - Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e TV, ANER - Associação Nacional de Editoras de Revistas, ANJ - Associação Nacional de Jornais, Central de Outdoor e IAB - Interactive Advertising Bureau Brasil. Disponível em http://www.conar.org.br/.

6 Disponível em http://www.conar.org.br/.

Diferente da proposta do Governo Federal, o código elaborado pelos publicitários visa defender a liberdade de comunicação comercial, protegendo o anunciante, o concorrente e o consumidor de qualquer tipo de censura e falta de liberdade de expressão. O código tem linguagem simples, de fácil entendimento e, segundo o próprio, "revela-se um tribunal capaz de assimilar as evoluções da sociedade, refletir-lhe os avanços, as particularidades, as nuanças locais". O órgão atua de forma reativa, atendendo a denúncias "de consumidores, autoridades, dos seus associados ou ainda formuladas pela própria diretoria". Quando é feita a denúncia, cabe ao Conselho de Ética do Conar julgar a questão, podendo apenas recomendar, mas não determinar a suspensão da exibição do anúncio pelos aos veículos de comunicação, ou então sugerir correções ao conteúdo da peça veiculada, ou ainda advertir anunciante e agência.

Publicidade sobre produtos e serviços de saúde

O consumo de drogas, produtos farmacêuticos e serviços médicos está relacionado com a necessidade das pessoas em buscarem soluções – na forma de procedimentos, tratamentos e remédios – capazes de aliviar ou sanar suas dores, desconfortos e sofrimentos. Se o advento da internet permitiu maior autonomia na busca de informações sobre essas soluções, também trouxe novas e maiores preocupações. Não por acaso, dentre as principais restrições impostas sobre a publicidade de medicamentos está, além do combate à publicidade enganosa e abusiva, a preocupação em se impedir ou restringir o incentivo à automedicação (Pina *et al.*, 2012). A partir disso, foram criadas normas para ajudar na regulamentação e fiscalização das práticas publicitárias relacionadas à indústria da saúde. Essa função é de responsabilidade da Anvisa, que zela pela regulamentação e fiscalização da propaganda e publicidade de medicamentos no Brasil, conforme definido pela lei federal nº 6.360/76, que em seu artigo 68 determina estarem "sujeitas à ação de vigilância a propaganda dos produtos e das marcas, por qualquer meio de comunicação, a publicidade, a rotulagem e etiquetagem".[7]

O já citado Código Brasileiro de Autorregulamentação Publicitária possui dois anexos referentes à disseminação de propagandas relacionadas à saúde. O Anexo "G", dedicado a disciplinar a publicidade referente a "médicos, dentistas, veterinários, parteiras, massagistas, enfermeiros, serviços hospitalares, paramédicos, para-hospitalares, produtos protéticos e tratamentos" impede a disseminação de publicidade voltada a anunciar "cura de doenças que não possuem tratamento apropriado e comprovado cientificamente; métodos de tratamentos e diagnósticos não comprovados cientificamente; especialidade não admitida para o respectivo ensino profissional; diagnósticos e tratamentos à distância e produtos protéticos que precisem de exames e diagnósticos de especialistas." O mesmo anexo define que a propaganda de tratamentos clínicos (cuja eficácia tenha sido cientificamente comprovada, conforme tópico anterior) precisa "estar de acordo com a disciplina dos órgãos de fiscalização profissional e governamentais competentes", devendo o anúncio "mencionar a direção médica responsável" e "dar uma descrição clara e adequada do caráter do tratamento", sendo vetado o uso de "testemunhais prestados por leigos" e de informação que caracteriza "promessa de cura ou de recompensa para aqueles que não obtiverem êxito com a utilização do tratamento".

Já o anexo "I" do Conar refere-se a produtos farmacêuticos isentos de prescrição, abrangendo desde regras para a confecção de embalagens e rótulos dos produtos até as formas que podem ou não assumir os anúncios publicitários a seu respeito. Estabelece-se, por exemplo, entre outros princípios, que a publicidade de medicamentos populares "não deverá conter nenhuma afirmação quanto à ação do produto que não seja baseada em evidência clínica ou científica", "não deverá ser feita de modo a sugerir cura ou prevenção de qualquer doença que exija tratamento sob supervisão médica", devendo, por outro lado, "ser cuidadosa e verdadeira quanto ao uso da palavra escrita ou falada bem como de

7 *Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6360.htm*

efeitos visuais". O mesmo anexo deste código define ainda que "a referência a estudos, quer científicos ou de consumo, deverá sempre ser baseada em pesquisas feitas e interpretadas corretamente", e que "qualquer endosso ou atestado, bem como a simples referência a profissionais, instituições de ensino ou pesquisa e estabelecimentos de saúde, deverá ser suportada por documentação hábil, exigível a qualquer tempo".

Apesar disso, o mercado publicitário de medicamentos nem sempre obedece de modo espontâneo a essas recomendações, sendo comum a veiculação de campanhas que induzem a automedicação ou que deixam de trazer todas as informações necessárias sobre o uso de um medicamento isento de prescrição[8] (Martinez, Lima, 2015), cabendo, nesses casos, a possibilidade de abrir-se uma denúncia ao Conar, que examina cada caso apenas quando e se provocado, geralmente a partir da ação de órgãos de defesa do consumidor.

Análise de anúncios publicitários de saúde em sites jornalísticos

A identificação de irregularidades na publicidade de medicamentos isentos de prescrição por meio de anúncios veiculados na televisão aberta brasileira, com foco em emissoras do Rio de Janeiro, foi tema de um estudo desenvolvido por Silva et al. (2021), que corrobora resultados anteriores acerca da fragilidade da fiscalização e da deficiência no cumprimento da regulamentação acerca do assunto. No caso, todas as 90 peças analisadas apresentavam alguma infração, segundo os autores, com média de 3,6 infrações por peça, sendo os grupos farmacológicos mais frequentes foram os analgésicos, anti-inflamatórios, antigripais e antiácidos.

Para observar como anúncios de produtos farmacêuticos e serviços terapêuticos são exibidos em sites de notícias, foi realizado um mapeamento inicial tendo como corpus de estudo as páginas online dos dois mais importantes jornais paulistas: *Folha de S.Paulo* e *O Estado de São Paulo*. A coleta de dados ocorreu durante três semanas, entre os dias 2 e 23 do mês de outubro de 2021, ainda no contexto da pandemia de Covid-19. Ao longo de 31 dias, esses sites foram acessados em suas versões para desktop, com permissionamento de acesso na condição de assinante, e tiveram seu conteúdo examinado de modo sistemático, visando identificar, documentar e analisar o conteúdo de anúncios publicitários cujo conteúdo informativo tivesse algum tipo de relação com temas de saúde[9].

Esse mapeamento identificou e registrou um conjunto de 24 anúncios publicitários individuais, 16 na Folha e 8 no Estadão, sendo que alguns deles tiveram sua veiculação repetida ao longo do período examinado. Em sua maioria, os anúncios usavam o formato de links patrocinados com direcionamento para páginas externas ao site jornalístico nas quais constavam, em destaque, as mesmas informações expostas no título do anúncio. Para a apreciação qualitativa do material, foi adotado o método de análise de conteúdo segundo técnicas definidas por Bardin (1977), com mapeamento cronológico, leitura sistemática, revisão, classificação e interpretação das mensagens dos anúncios. Como modelos de referência para a definição de indicadores, foram consultadas a legislação, as diretrizes de ética publicitária estabelecidas pelo Conar e o protocolo desenvolvido pelo The Trust Project, que é usado como parâmetro de desenvolvimento editorial de publicações jornalísticas, incluindo política de ética

8 Por exemplo, é comum que remédios para gripes e resfriados sejam divulgados por meio de anúncios, sobretudo na televisão, que enfatizam sintomas da gripe e do resfriado sem mencionar que várias outras doenças (rinite, sinusite, bronquite etc.) também podem causar inflamação do aparelho respiratório, e que seus sintomas podem ser facilmente confundidos com os da gripe; ou seja, essas doenças dependem de tratamentos específicos e os remédios anunciados para gripe podem não ser adequados. Nota-se, nesses casos, que grande parte dos anúncios de medicamentos para gripes induz o consumidor à automedicação e não traz informações suficientes para a segurança de sua saúde, recomendando que um médico seja consultado apenas se os sintomas persistirem.

9 A coleta e análise dos dados foi desenvolvida por Ketlyn Repinski, então aluna do Curso de Mestrado em Mídia e Tecnologia da FAAC-Unesp, sob orientação do autor principal deste trabalho.

e correções, distinção do tipo de conteúdo, identificação de autoria, métodos de apuração, citações e referências, diversidade de fontes e canais de contato oferecidos ao leitor[10].

Com base nesses fundamentos foram definidos nove quesitos gerais para o exame de anúncios publicitários sobre temas de saúde: (1) facilidade na identificação da publicidade no contexto editorial do site jornalístico; (2) presença no anúncio de dados fáticos, técnicos e científicos que sustentem a mensagem; (3) identificação da marca ou empresa anunciante; (4) identificação da agência de publicidade responsável pela criação do anúncio; (5) citações e referências das informações contidas no anúncio; (6) diferenciação do conteúdo publicitário em relação a outros conteúdos do site; (7) grau de especialização da terminologia e linguagem utilizada; (8) uso de depoimentos testemunhais de usuários reais do produto ou serviço anunciado; (9) disponibilidade de contato do serviço de atendimento ao consumidor. Esses indicadores constituem a base sobre a qual se pretende desenvolver, como contribuição original da pesquisa em que se insere o presente trabalho, a proposta de um protocolo específico que contribua para a avaliação da credibilidade de anúncios sobre temas de saúde a serem veiculados em sites de notícia, com atenção especial a conteúdos publicitários que recomendem de medicamentos isentos de prescrição.

A análise identificou conteúdos que combinam características de anúncios publicitários convencionais e de publicidade nativa, empregando estratégias de geração de tráfego para páginas de aquisição de clientes próprias das campanhas de marketing de conteúdo, valendo-se da credibilidade atribuída ao contexto editorial do jornalismo para atrair a atenção de leitores às mensagens comerciais e, então, direcioná-los a páginas específicas dotadas de descrição e instrumentos de captação de leads de venda. Em quase a totalidade dos casos examinados, o conteúdo publicitário veiculado nos sites jornalísticos não continha citações ou referências de sustentação, com dados fáticos, técnicos ou científicos acerca da informação central da mensagem publicitária, e tampouco eram claramente identificadas a empresa anunciante ou a agência de publicidade contratada para desenvolver a campanha. Ainda que não se possa afirmar tratar-se de propaganda enganosa, uma vez que não foram examinados de modo específico os produtos e serviços anunciados, é possível perceber que a maior parte desses anúncios têm aspecto informativo duvidoso. O que nos leva a cogitar se, em seu conjunto, e quando veiculados de modo reiterado, a veiculação de tais conteúdos publicitários poderia comprometer a confiança do público em relação aos sites que os publicam, deteriorando a credibilidade atribuída a esses veículos jornalísticos, tema este que poderá ser explorado em pesquisas futuras.

Considerações finais

O presente trabalho procurou trazer uma abordagem preliminar sobre a credibilidade de anúncios publicitários relacionados a medicamentos e serviços de saúde veiculados em sites de notícias online, com foco especial em medicamentos isentos de prescrição, que, apesar da supervisão de órgãos competentes, muitas vezes ocorre sem um monitoramento estruturado que encaminhe a totalidade de casos potencialmente enganosos ou abusivos para os órgãos de autorregulamentação da publicidade no Brasil.

Considerando a falta de critérios qualitativos para avaliação da credibilidade das informações e propagandas veiculadas sobre o tema em um contexto e mercado cada vez mais dominado por métricas de resultado baseadas em alcance, impacto e retorno sobre o investimento em mídia paga, muitos anúncios com conteúdo desinformativo, sensacionalista, omisso ou (ainda que parcialmente) falso sobre os dados que fundamentam a mensagem publicitária podem vir a ser veiculados sem a devida identificação.

Apesar das regulações existentes, não há instrumentos de fiscalização ou *dever de cuidado* formalmente organizado para a maioria dos casos, e as restrições estabelecidas na legislação e em

10 O autor principal deste trabalho é co-líder do The Trust Project no Brasil. Disponível em: https://thetrustproject.org/

códigos de autorregulação da publicidade encontram, sobretudo nos meios digitais, brechas que permitem a disseminação de conteúdo enganoso e, em alguns casos, abusivo, pois potencialmente prejudicial à população. Cabe, portanto, ao escrutínio e às boas práticas das organizações jornalísticas, a tarefa de examinar a credibilidade dos conteúdos dos anúncios publicitários que veiculam em seus sites, de modo a prevenir a desinformação.

Com essa pesquisa, ainda em curso, esperamos poder desenvolver instrumentos capazes de ajudar essas e outras organizações envolvidas no tema a distinguir a credibilidade da informação publicitária sobre medicamentos isentos de prescrição em meios digitais, contribuindo também para a qualificação da informação online sobre saúde em geral. Para isso, encontra-se em processo de composição um protocolo de indicadores de credibilidade adequado à avaliação desses anúncios publicitários, que pode dar origem a um modelo de referência para que se sinalize aos públicos leitores o grau de confiabilidade desses conteúdos. Este protocolo pode ser sintetizado em cinco indicadores, conforme o quadro a seguir:

Quadro 1. Indicadores de credibilidade para anúncios de medicamentos isentos de prescrição

1	Identificação de que se trata de anúncio publicitário
2	Acesso à referência dos dados fáticos, técnicos e científicos
3	Identificação da empresa anunciante e da agência de publicidade
4	Autenticidade de testemunhais de usuários do produto ou serviço
5	Informação de contato do serviço de atendimento ao consumidor

Como aprimoramento, estuda-se incluir, entre os atributos desse protocolo, recomendações para que anúncios sobre temas de saúde em geral que contenham informação científica indiquem o *Digital Object Identifier* (DOI) das fontes consultadas, ou que incluam o número de registro de patente do produto anunciado, ou de aprovação pela Anvisa para o caso de medicamentos ou tecnologias médicas registradas pela autoridade sanitária. Menções a casos reais poderiam citar a respectiva literatura médica, por exemplo, e a inserção de testemunhais, quando em acordo com os princípios de autorregulação, inserir dados que permitam verificar sua autenticidade. Além dessas informações, a página de destino do link embutido no anúncio deveria conter necessariamente um formulário de contato não apenas com o serviço de vendas, mas também para um canal de atendimento com base nos direitos do consumidor. Em etapa futura desta pesquisa será apresentado um mínimo protocolo viável, ou MVP, acompanhado de uma sugestão de sinal iconográfico para o design de anúncios, com a função de indicar ao leitor a existência de informação complementar sobre seu conteúdo.

Espera-se, com a apresentação dessas reflexões e dos indicadores centrais do protocolo aqui comentado, sugerir possibilidades para o fortalecimento de instrumentos de monitoramento da publicidade enganosa em sites de jornalismo, gerando valor ao conjunto dos agentes diretamente envolvidos no tema, incluindo as organizações jornalísticas, as empresas anunciantes, as agências publicitárias, os órgãos reguladores e as comunidades médica, científica e acadêmica, bem como os consumidores finais dos produtos e serviços anunciados e o público leitor em geral. Não no sentido de impedir ou tornar inviável a veiculação de publicidade sobre medicamentos isentos de prescrição, ou de necessariamente abolir as formas de publicidade nativa, que constituem receitas importantes para os jornais, já assolados pela crise estrutural em seu modelo de negócios. E sim no sentido de aprimorar e tornar esses anúncios mais informativos e condizentes com o contexto em que são publicados. Trata-se de uma contribuição, ainda que sob diversos aspectos limitada, no combate à desinformação, buscando impedir que o instituto dos anúncios falsos se estabeleça e se alastre, a exemplo do que ocorre com

as chamadas *fake news* – mas diferentemente do que ocorre com as notícias falsas, que normalmente estão fora dos jornais, o *fake advertising* pode estar sendo gestado e abrigado não no mundo sem fronteiras das redes e buscadores, e sim junto e misturado em meio ao próprio noticiário.

Referências

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

DIAS, J, M, S. A Influência do Marketing de Conteúdo no Comportamento do Consumidor: Análise do Engagement nas Redes Sociais, 2017.

GIGLIO, E. A. M. (2004). O impacto da credibilidade do endossante sobre a reação dos consumidores em relação às propagandas: um estudo de caso. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30 Ago - 03 Set 2004, PUC - Porto Alegre (RS).

KOTLER, P.; KARTAJAYA, H.; SETIAWAN, I. Marketing 4.0: do tradicional ao digital. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

MARTINEZ, Regina Celia; LIMA, Marco Antonio. Vulnerabilidade do consumidor versus publicidade de medicamentos. Direito & Paz, Lorena, v. 2, n. 33, p. 26-42, 2015.

MUNHOZ, Eduardo Antonio Pires; XAVIER, Rose Silvina de Oliveira. Resenha sobre a Regulamentação da Publicidade Abusiva e Enganosa. ANIMA: Revista Eletrônica do Curso de Direito das Faculdades OPET. Curitiba PR - Brasil. Ano VII, nº 13, jan/jun 2015. ISSN 2175-7119.

NUNES, M. P. B. M. S. A publicidade nativa como forma de prevenir o fenômeno de banner blindness nos media sociais. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Católica Portuguesa, 2018.

PINA, Heitor; CALAZANS, Janaina; GOMES, João Paulo et al. A publicidade de medicamentos e o incentivo a automedicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: XIV Congresso de Ciências da comunicação na Região Nordeste, Recife – PE, p. 01-09, 2012.

SERRA, P. (2006). A credibilidade da informação na web. Biblioteca Online de Ciência da Informação. Universidade da Beira Interior, Disponível em: < http://bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-credibilidade-web.pdf > (Consultado a 15 de janeiro de 2022).

SILVA, Lorena Fonseca da. OLIVEIRA, Cristiano Guilherme Alves de. SILVA, Denise Aparecida da. Influência da propaganda na dispensação de medicamentos isentos de prescrição médica. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano 05, Ed. 12, Vol. 16, pp. 67-84. Dezembro de 2020. ISSN: 2448-0959,

SILVA J. F. C., SILVA P. S., BOKEHI J. R., CASTILHO S. R. Análise da publicidade de medicamentos isentos de prescrição em TV aberta. *R. Dir. sanit*., São Paulo v.21, e-0006, 2021

A IMAGEM DO REFUGIADO NO JORNALISMO

Denise Paiero - Universidade Presbiteriana Mackenzie[1]
GT 3 - Texto Aberto

Resumo - Este trabalho discute a construção da imagem do refugiado na imprensa, com destaque para a França. Verificaremos a percepção sobre o "outro", consolidada na figura do estrangeiro, em matérias jornalísticas de veículos franceses de grande circulação, mais especificamente, os sites dos jornais *Le Monde* e *Le Figaro*. Também analisamos os comentários feitos pelos leitores das respectivas publicações. Segundo relatório da ONU (2023), há no mundo cerca de 110 milhões de pessoas forçadamente deslocadas. Ao mesmo tempo, vemos o crescimento dos discursos xenofóbicos, o que transforma essa questão em uma das mais importantes do Séc. XXI.

Palavras-chave: Jornalismo; Refugiados; Xenofobia; França

1. Introdução

Este trabalho irá discutir a construção da imagem do refugiado na mídia, mais especificamente em dois dos principais veículos de jornalismo na França. Verificaremos a percepção sobre o "outro", consolidada na figura do estrangeiro, em matérias jornalísticas de veículos de grande circulação na França, diante da atual crise migratória enfrentada pela Europa. Para isso, analisamos os conteúdos dos jornais *Le Monde* e *Le Figaro*, nas coberturas de dois episódios: o naufrágio em Calais, em novembro de 2021 e os protestos pró-refugiados, realizados em diversas cidades francesas em 18 de dezembro do mesmo ano. Analisamos também os comentários nos sites dos veículos feitos nesses materiais por leitores de ambos os periódicos.

A questão migratória é uma das mais importantes do Séc. XXI. Há no mundo cerca de 110 milhões de pessoas forçadamente deslocadas, segundo relatório da ONU (2023). Obviamente, isso traz várias consequências para todos os envolvidos: se, por um lado, temos um contingente enorme de pessoas que precisam garantir sua própria sobrevivência em situações adversas, por outro, os países

1 Denise Paiero é professora do curso de Jornalismo e pesquisadora na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Realizou estágio pós-doutoral em Semiótica e Política na Université Paris Cité – Sorbonne. É Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É formada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: denise.paiero@mackenzie.br

que recebem essas pessoas precisam se adaptar à chegada de um número crescente de novos moradores com necessidades diversas, com culturas e hábitos diferentes.

A França é hoje um dos países que mais recebem imigrantes em todo o mundo. Pesquisa publicada pelo Instituto Nacional de Estatística e Estudos Econômicos francês (Insee), em março de 2023, mostrou que quase 7 milhões de imigrantes viviam na França em 2021, o equivalente a 10,3% da população do país. Em 1968, essa porcentagem era de 6,5%. Além disso, o mesmo estudo apontou que houve uma mudança no perfil dos recém-chegados, com o aumento da presença de imigrantes do norte da África e uma queda dos do sul da Europa.

A questão migratória esteve entre os principais debates nas polarizadas eleições presidenciais francesas que aconteceram em 2022. A chegada dos refugiados se tornou a mais relevante temática dos discursos dos candidatos de direita e extrema direita no país, mais diretamente, Marine Le Pen e Eric Zemmour. Somados, eles tiveram mais de 30% de todos os votos dos franceses no 1º turno. Ambos defendiam um controle muito mais rígido sobre a entrada e a permanência de estrangeiros no país e apontavam a onda migratória como grande responsável pelos problemas da França atual. Zemmour ainda reforçava a ideia de que os estrangeiros representavam um risco grande à preservação dos "verdadeiros valores franceses".

Não apenas na França, mas em muitas partes do mundo, acompanhamos um recente fortalecimento de antigos discursos de ódio voltados para estrangeiros, compreendidos como "o outro", "o desconhecido", "o diferente", o que chega para ocupar um espaço que não lhe cabe. Sob esses olhares, o estrangeiro representa, muitas vezes, risco ao que Bauman (2001) aponta como uma das poucas estruturas sólidas de nossa época: a ideia de identidade garantida pelo pertencimento a um determinado grupo étnico.

2. A ideia de nação que une e separa

Segundo Ivan Bystrina, os códigos da cultura obedecem, inicialmente, a alguns padrões. O primeiro seria a binaridade. Segundo ele, "a estrutura básica da cultura é, em geral, binária ou dual". (Bystrina, 1995, p.6)

A polarização é outra característica da cultura apontada por Bystrina. Desde seu princípio, o binarismo é valorado polarmente – há sempre um polo positivo e um negativo. A necessidade de dar valor vem em primeiro lugar para, em seguida, subsidiar a decisão. Seria, portanto, mais fácil escolher quando há dois polos claramente definidos e quando um deles é considerado positivo e o outro negativo. A decisão fica mais óbvia. Bystrina aponta que uma das relações binárias mais fortes diz respeito à nossa percepção em relação ao outro. A relação eu / ele ou nós (o nosso grupo) / eles (os outros) é uma das mais representativas da cultura. Estar entre os "nossos" dá segurança, enquanto creditar aos "outros" a responsabilidade pelos problemas simplifica a complexidade da vida.

Para Bauman (2001) a ideia de nação marca simbolicamente diferenças entre "nós", iguais e "eles", os diferentes. Ele afirma: "Não que 'nós' sejamos idênticos em tudo; há diferenças entre 'nós'. mas as semelhanças diminuem, tornam difuso e neutralizam o impacto da diferença". (2001, p. 220).

Ao explicar o surgimento da ideia de nação na Europa e sua construção simbólica Renan (1997) aponta a importância do fortalecimento das diferenças: "É pelo contraste que estas grandes leis da história da Europa ocidental se tornam sensíveis", afirma.

A separação entre "nós" e "eles" e o reforço às diferenças estaria, portanto, na base dos discursos nacionalistas. Sobre a construção do discurso nacionalista, Aldama aponta:

> (...) o nacionalismo não apenas realiza uma reconstrução ou uma invenção do passado, mas também se aplica a uma verdadeira bricolagem da história, e é precisamente essa estratégia de bricolagem que lhe dá eficácia. Por outro lado, essa bricolagem não utiliza apenas os objetos

> do passado, mas pode introduzir novos elementos que redefinem a importância do discurso nacionalista com base nas táticas e na estratégia geral do nacionalismo (2008, online). [2]

Segundo Palidda (2011), os discursos sobre migrações são construídos a partir do conceito simbólico de choque de civilizações: "por choque de civilização ou cultura entendemos os conflitos entre estruturas simbólicas que são percebidas como conflitantes por seus atores sociais que não as reconhecem" (p. 14). Palidda ainda afirma que os discursos racistas de hoje fazem o imigrante figurar como o inimigo que pode roubar o lugar dos outros ("os terroristas, os desonestos, os incivilizados, os que atacam a moral e o decoro"). Para o autor, a guerra aos imigrantes não é apenas uma suposta guerra conta o terror ou o perigo, mas é a guerra contra todos aqueles que não correspondem ou não se adaptam ao perfil ideal do que a sociedade espera (2011, p. 16).

2.1. A construção da imagem do refugiado na França a partir do discurso da imprensa e dos comentários dos leitores

A partir de agora, analisaremos como se deu a cobertura de dois episódios específicos envolvendo refugiados. Foram selecionados para análise os sites dos jornais *Le Monde* e *Le Figaro*, escolhidos por serem, respectivamente, o primeiro e o segundo em número de assinaturas pagas na França.

Entendemos que o jornalismo exerce papel importante como mediador social e representa um dos elementos responsáveis pela propagação de valores, bem como pela construção de imagens e reputações. Segundo Beth e Pross (1990), a comunicação social ocupa o espaço do grande propagador simbólico de nossa época. Portanto, entendemos que materiais publicados por grandes veículos de imprensa são importantes na compreensão do que aqui propomos.

Com isso em vista, o primeiro episódio estudado foi o naufrágio na região de Calais, cidade conhecida por ser a maior área de concentração de refugiados na França. No dia 24 de novembro de 2021, um barco com dezenas de refugiados naufragou no Canal da Mancha enquanto tentava atravessar de Calais, na França, para terras britânicas. Trinta e uma pessoas morreram. O segundo episódio analisado foi um protesto em apoio aos refugiados, ocorrido em várias cidades da França, em 18 de dezembro de 2021.

Além das matérias jornalísticas, que formam o discurso oficial da imprensa, analisamos outro material que consideramos extremamente rico para entender, não a visão do veículo jornalístico, mas a de seus leitores e de parte da sociedade que se interessa pelas questões ora analisadas: os comentários feitos nas matérias pelos leitores dos produtos jornalísticos. Os fóruns de comentários se transformaram, nas últimas décadas, em espaços de trocas de opiniões e debates entre consumidores de notícias. No caso aqui estudado, buscamos, no fórum, compreender alguns valores associados pelo público geral aos imigrantes, bem como a forma como esses leitores entendiam a cobertura jornalística acerca dos fatos analisados. Portanto, após cada matéria, trazemos também uma rápida análise dos comentários a elas relacionados.

Vale destacar que as matérias do jornal *Le Figaro* receberam muito mais comentários que as matérias do *Le Monde*, certamente pelo fato de o *Le Monde* abrir a área de comentários apenas para assinantes, enquanto o Le Fígaro é aberto a qualquer leitor. Dessa forma, os comentários nos textos do *Le Figaro* chegam, por vezes, à casa dos milhares, enquanto os conteúdos do *Le Monde* normalmente não ultrapassam duzentas interações. Além disso, no caso do *Le Monde*, os comentários precisam

2 *Tradução livre da autora, a partir do original: "(...) el nacionalismo no realiza únicamente una reconstrucción o una invención del pasado, sino que se aplica a un verdadero bricolaje de la historia, y es precisamente esta estrategia de bricolaje lo que le confiere su eficacia. Por otra parte, este bricolaje no se sirve sólo de los objetos del pasado, sino que puede introducir nuevos elementos que redefinen la significación del discurso nacionalista en función de las tácticas y de la estrategia general del nacionalismo."*

ser identificados, já que para fazê-los é necessário entrar na área de assinante. Acreditamos que até por isso, os comentários do *Le Figaro* tendem a ser muito mais agressivos e explícitos que os do *Le Monde*, já que, no primeiro caso, os autores podem disfarçar suas identidades com pseudônimos ou no anonimato.

2.1.1. Caso 1 – A tragédia em Calais

Em novembro de 2021 um naufrágio matou 31 pessoas que tentavam atravessar o Canal da Mancha, no mar Mediterrâneo para ir da cidade de Calais, na França, para o Reino Unido. A cidade de Calais, aliás, se tornou um retrato a céu aberto da crise migratória na francesa. O local, que já chegou a abrigar 10 mil pessoas, já foi fechado mais de uma vez, mas sempre volta a atrair novos moradores.

a. Le Figaro

Sobre o naufrágio em Calais foram analisados sete conteúdos do jornal *Le Figaro*, entre notícias, textos opinativos, reportagens e editorial. O tema "naufrágio em Calais" é incluído no jornal na editoria "Sociedade".

De forma geral, o que se observou foi uma cobertura bastante preocupada com as consequências da crescente migração na região e com o fluxo de pessoas que tentam fazer a mesma travessia que as vítimas do naufrágio fizeram. Embora se trate de um jornal identificado com uma linha editorial mais à direita, não foram observados discursos extremos ou desumanizadores nos materiais produzidos pelo próprio jornal e por seus colaboradores. De forma geral, o destaque maior foi, num primeiro momento, para o risco que as pessoas corriam ao tentar fazer a travessia, bem como para o número de vítimas.

Observou-se também que os textos que falavam diretamente sobre o ocorrido eram mais informativos, focando em números e outros dados e quase nada na apresentação das histórias das vítimas ou mesmo de seus nomes e motivações pessoais para a viagem. Portanto, embora não tenha havido uma culpabilização direta das vítimas no discurso do veículo, não foi verificada a preocupação com a utilização de recursos jornalísticos que pudessem humanizar os números e aproximar leitores das vítimas em questão. Na maioria das vezes em que buscou mostrar a questão de forma mais complexa, o jornal acabava apontando para como os migrantes eram enganados por uma ideia diferente de vida na Europa e pelos agenciadores e traficantes de pessoas se aproveitavam da situação.

Além das fontes governamentais e outras fontes oficiais, como agentes da polícia e responsáveis pelos resgates das vítimas, na maioria das vezes em que se pretendia falar sobre a situação direta dos migrantes as fontes escolhidas eram associações que prestam ajuda humanitária a esses grupos. Os próprios refugiados quase não apareceram como fontes diretas das entrevistas.

Outro ponto que merece destaque na abordagem do *Le Figaro* é que, logo após a cobertura noticiosa da tragédia, um outro assunto ganhou destaque: a responsabilidade do Reino Unido em relação à crise migratória. Sobretudo textos opinativos como editoriais e artigos assinados chamavam atenção para a necessidade de o Reino Unido ampliar sua participação na resolução do problema. Logo após a cobertura imediata da tragédia, esse se tornou o tema mais relevante sobre o assunto no site do jornal.

b. Comentários das matérias do *Le Figaro*

Conforme explicamos, outro material que consideramos muito rico para analisar o assunto aqui abordado são os comentários feitos pelos leitores dos dois jornais estudados, dentro do recorte temático aqui definido. Analisamos cerca de 800 comentários no *Le Figaro* que foram escritos a partir da primeira matéria que noticiava o naufrágio.

A primeira questão que salta aos olhos na análise é a grande polarização que aparece nos comentários. Pouquíssimos são os comentários que tentam trazer uma visão equilibrada para a questão migratória. A grande maioria foca em destacar apenas um dos lados do problema, trazendo argumentos por vezes radicais. Verificamos ainda alguns embates acalorados entre os diferentes polos da discussão. Os comentários negativos aos refugiados foram muito mais numerosos que os favoráveis.

De acordo com nossa análise, organizamos os comentários em seis grupos, a partir das principais temáticas encontradas: Medo, invasão e perda de identidade, responsabilização, culpabilização, ignorância e desumanização. Explicamos e exemplificamos cada uma dessas categorias a seguir:

- Medo – Parte significativa dos comentários mostrava algum tipo de medo e, de forma generalizada, associava os imigrantes a crimes e ameaças. De forma geral, esses comentários apoiavam a restrição à entrada de imigrantes na França, a prisão e a deportação dessas pessoas em nome da necessidade de assegurar uma vida tranquila aos franceses. Outro medo bastante presente foi o de perder direitos e benefícios, já que os recursos desses estariam sendo usados para manter os estrangeiros. O medo do terrorismo surge nos comentários, mas de forma menos expressiva. Um exemplo de comentário que tem o medo como foco:

"Os bairros franceses tornam-se espaço de assassinos, não há problema. Aqueles que tornam esses bairros perigosos estão se afogando e, em vez de lavar as mãos, torna-se uma causa nacional. Não se importam com os franceses que eles deveriam proteger!"

- Culpabilização pelos problemas do dia a dia – Muitos comentários fazem referência a problemas do dia a dia dos franceses que são creditados aos "ilegais" e à opção do governo por apoiá-los em detrimento dos seus próprios cidadãos.

"Devemos acolher a todos? Num país onde os estudantes alugam uma fortuna de alojamento de 9 metros quadrados? São obrigados a desperdiçar a juventude e os estudos, com biscates que os impedem de estudar como deveriam? Onde está o futuro do país? Em sua juventude no local ou naquele que chega, pronto para fazer crianças em pacotes de 10 que vão cuidar disso?"

"As ONG e os políticos que favorecem o acolhimento de imigrantes ilegais e distribuem os nossos impostos com todas as suas forças, dando-lhes prioridade sobre os nossos próprios compatriotas em dificuldade, têm uma responsabilidade muito pesada".

- Invasão e perda de identidade – Outro ponto muito presente se refere à invasão dos estranhos, à perda da identidade francesa e à transformação da França em uma "nova África". como o que expomos a seguir:

"Devemos fechar nossas fronteiras. Permitir que os migrantes entrem em nosso solo naturalmente nos obriga a garantir humanamente sua segurança. (...) Aqueles que conseguirem entrar devem ser expulsos sem demora e os contrabandistas colocados na prisão. A França não deve se tornar um anexo da África, nem uma sala de espera para a Inglaterra. Não temos os meios nem o desejo".

- Responsabilização – Apontar e responsabilizar culpados foi um dos temas mais recorrentes nos comentários analisados. Esses comentários se dividem, principalmente, entre os que culpam os governantes, o Reino Unido, a esquerda, as Ongs de apoio aos refugiados, a imprensa, os traficantes de pessoas e, em menor número, os próprios refugiados.

"Vítimas da hipocrisia política! A Inglaterra que os atrai! A França que não os retém!"

"Os responsáveis: Nossos governantes e toda a esquerda"

"Estes são, de fato, os resultados do complô do estado francês com associações e ONGs distribuindo subsídios importantes".

"Não compreendo que a França impeça os migrantes de irem para onde querem. Sou a favor de deixá-los ir para a Inglaterra. (...). E como os ingleses se recusam a conceder o direito de pescar

aos nossos marinheiros, devemos pagar aos nossos pescadores para que com os seus barcos vão depositar os migrantes nas costas inglesas."

"As associações pró-clandestinos são responsáveis por esta situação".

- O outro como o iludido e o ignorante – Muitos comentários faziam referência à forma como os imigrantes são enganados antes de chegar à Europa. Esses comentários, de forma geral, mostram-se, num primeiro momento, comovidos com a situação dos refugiados. Um olhar mais aprofundado, no entanto, mostra que eles buscam encontrar respostas simples para as motivações extremamente complexas que os migrantes têm ao saírem de seus países. Há a banalização das causas, que ficam restritas à suposta ignorância das pessoas aproveitada por traficantes de seres humanos, que se beneficiam disso. O que a maioria que aponta para isso afirma, no final das contas, é que a França não tem condições de receber essas pessoas, que devem ser, portanto, impedidas de entrar. O olhar sobre o outro como o ignorante e desprovido de informação e senso crítico é um traço marcante dos comentários desse tipo, sempre acompanhados de um certo ar de superioridade de quem conhece tudo e tem a razão ao seu lado.

"*A única solução para essas pessoas é ficar em casa. É a esperança de que eles possam ficar que os impulsiona a vir e que dá origem a essas tragédias. Quando eles souberem que não há possibilidade de vir e ficar conosco, eles ficarão em casa onde está o seu futuro. E esses dramas cessarão*."

- Desumanização – Alguns comentários feitos no *Le Figaro* são realmente pesados e desumanizadores, tratam os refugiados como não humanos, comparando-os a animais, coisas ou até a lixo. Separamos alguns exemplos:

"Obrigado por este sacrifício para alimentar os peixes, a pesca francesa precisa de ajuda!"

"Nenhum animal foi ferido durante o naufrágio. Sim, os peixes foram perturbados".

"31 africanos ilegais morreram... Quantos morrem na África todos os dias sem ninguém falar sobre isso? E na Ásia? Um pouco de seriedade! Como chorar? Estes são os riscos de trabalhar como imigrantes ilegais. Mortes no mar... mortes nas montanhas... Zero emoção para este tipo de assunto geral".

A um comentário que afirmava: "*muito triste isso tudo*", as respostas foram: "*blá*" e "*ou não*".

Além disso, em vários comentários aparece referência a sujeira. "*Vão sujar a água*", afirmou um leitor. Outras expressões que apontam para a "*contaminação*" e o "*incômodo*" provocado pelo naufrágio aparecerem nos comentários do *Le Figaro*.

c. Jornal *Le Monde*

No caso do *Le Monde*, logo após a cobertura imediata da tragédia, que assim como o *Le Figaro*, focava nas informações do lide, os materiais que vieram na sequência, de forma geral, buscaram humanizar um pouco mais as vítimas da tragédia. Curiosamente, a primeira matéria sobre o naufrágio aparece na editoria "Internacional" do jornal.

Por exemplo, o editorial "Tragédia de Calais: asilo em questão para Paris e Londres", que tinha como foco a necessidade de uma discussão entre França e Reino Unido, começava trazendo de forma humanizada o drama das vítimas do naufrágio. Chamava ainda a atenção para a situação precária em que saíram do país, mostrando suas motivações, as dificuldades que enfrentaram no caminho e as tragédias anteriores pelas quais já haviam passado. O texto trazia ainda alguns traços de jornalismo literário. O *Le Monde* indicava que entre os mortos havia 7 mulheres. Aqui, vale destacar uma tendência das matérias e artigos que buscam uma narrativa menos objetivista diante desse tipo de ocorrido: de forma geral, são citados também os números de mulheres e crianças mortos. Não é sem motivo que isso ocorre: conforme nossas pesquisas, os homens em casos de deportação, são os primeiros a serem mandados para fora do país, de forma geral. São trabalhadores braçais, muito mais associados

tanto à violência, quanto ao terrorismo. Já mulheres e crianças são vistas como as partes mais frágeis nessa relação. A citação de que havia mulheres e crianças entre as vítimas traz uma percepção maior da tragédia humanitária e aumenta a comoção diante do ocorrido, ampliando, assim, o critério de noticiabilidade de "relevância". Ainda dentro dos critérios de noticiabilidade, vemos que a "dramaticidade" e a "proximidade" são mais trabalhadas no *Le Monde* que no *Le Figaro*.

O editorial do *Le Monde* é ilustrado por uma foto de manifestantes em apoio aos refugiados que apontam para o número de mortos. Mas o foco do texto se refere à necessidade de se haver um maior equilíbrio entre os países da União Europeia, sobretudo do Reino Unido, no acolhimento aos refugiados. O texto responsabiliza a insensibilidade do RU com essa questão. De forma geral, a necessidade de maior divisão de responsabilidades entre países é o centro do debate de quase todos os artigos, editoriais e matérias do *Le Monde* que foram analisados aqui. Esse, que também foi um ponto importante na abordagem do *Le Figaro*, é um tema que recebe destaque em outras publicações do *Le Monde* sobre o ocorrido. Em ambos os casos, o critério "conflito" aparece, portanto, com bastante destaque

A análise dos materiais publicados pelo *Le Monde* sobre o naufrágio em Calais mostra que, de forma geral, a publicação teve uma preocupação maior em mostrar mais sobre as vítimas. O jornal ainda traz outros textos que mostram a rotina das pessoas que vivem em Calais e contam um pouco mais sobre suas histórias.

d. Comentários no *Le Monde*

Para este caso, aparentemente houve uma filtragem dos comentários, feita pelo próprio jornal, além da já apontada necessidade de ser assinante e se identificar. A seleção dos comentários a serem publicados fica clara quando percebemos que vários leitores questionam por que seus comentários anteriores não entraram e reclamam de terem sido censurados. Dessa forma, observamos que os comentários no *Le Monde* se referem mais a cobranças políticas e às tentativas de entender a questão. Às vezes de forma simplificada, como nos comentários do *Le Figaro*, às vezes de forma mais complexa. Também percebemos algumas interações entre os participantes. Eles aconteceram, de forma geral, entre pessoas que tinham uma visão mais humanitária da questão dos refugiados e leitores contrários à entrada deles na França. Outros, ainda criticavam o nível e alguns comentários, como podemos ver a seguir.

"*O que quer que se pense de imigração ilegal, há comentários que não são permitidos depois de tantas pessoas terem morrido. Por que eles passam"?*

Resposta*: "O que não é admissível é que você tome partido contra os franceses em benefício de pessoas que entraram ilegalmente em nosso solo".*

Vemos aqui uma tentativa de polarizar o debate, como se qualquer pessoa que reclamasse das agressões aos refugiados em meio à tragédia fosse contra os franceses.

Também foi comum encontrar comentários que culpavam os próprios refugiados pela tragédia:

"*Mais uma vez, lendo as reações, tem-se a impressão de que os migrantes não decidem por si mesmos. Eles decidem pagar (caro) para atravessar, e são os primeiros atores dos riscos que correm. Eles não querem ficar na França e colocar suas vidas em perigo com pleno conhecimento dos fatos. É terrível, mas factual. Eles são, acima de tudo, seres humanos que decidem tentar sua sorte. Como a França é responsável por suas tentativas?"*

2.2.2. Caso 2 – A cobertura dos protestos em apoio aos refugiados

Em 18 de dezembro de 2021 aconteceram em diversas partes da França manifestações antirracistas e em defesa dos refugiados, com apoio de muitas associações e sindicatos de esquerda. Comentamos a seguir apenas a cobertura feita pelo *Le Monde*, já que o *Le Figaro* não cobriu essas manifestações.

a. Le Monde

O jornal *Le Monde* produziu uma matéria de aproximadamente uma página na qual aparecem os números de manifestantes e os locais onde os atos aconteceram pela França. O jornal traz a manchete "*Manifestações antirracistas em toda a França pela regularização de imigrantes sem documentos"* e a linha fina *"Em Dunquerque, Paris, Bordeaux ou Montpellier, os manifestantes se preocupavam com "o surgimento de ideias de extrema direita". Na capital, as autoridades contaram 2.300 manifestantes, segundo uma fonte policial.)"*

O jornal ainda dá um breve resumo das demandas que percebeu em algumas cidades, como Paris, Bordeaux e Montpellier, focando em cartazes e faixas específicos. Em Paris, o destaque foi para a situação dos "trabalhadores sem papel", ou "les *sans papiers*" como se identificam os próprios imigrantes sem permissão para viver e trabalhar na França. O jornal trouxe entrevistas com manifestantes: uma apoiadora e uma trabalhadora sem documentos, que contou um pouco da sua história. Sobre as outras cidades, o destaque escolhido foi para a palavra "Solidariedade". A foto que ilustra a matéria, tirada em Paris, opta por destacar a multidão ao invés de um detalhe específico. De qualquer forma, está em destaque um cartaz onde se pode ler: Uma só raça, a raça humana. Minha pátria é a solidariedade".

b. Comentários dos leitores:

A matéria do *Le Monde* sobre a manifestação gerou 45 comentários. Dentre os principais assuntos estiveram:

- **Percepção de que a manifestação foi um fracasso** e comparação com as manifestações de grupos de direita. Nesses casos, as comparações eram carregadas de ironia e procuravam mostrar que o apoio aos refugiados era muito pequeno na França

"*Não é muito. Isso é chamado de demonstração de fraqueza?",* perguntou um leitor.

"*Essas manifestações tiveram um nível de participação ridículo, 200 em Bordeaux, 100 em Montpellier, e o Le Monde, que perdeu todo o senso comum sobre esse assunto*", afirmou outro.

- Imigrantes criminosos – Alguns comentários do *Le Monde* apontam que quem está de forma ilegal no país, ou seja, sem papéis, está incorrendo em crime. Portanto, apoiar essas pessoas seria apoiar criminosos. Assim, as críticas são direcionadas tanto aos sem documentos, quanto aos seus apoiadores:

"*Por definição, uma pessoa indocumentada teve seu pedido de asilo indeferido e é, portanto, legalmente um delinquente..."*

"*Um estado tem fronteiras, leis, soberania etc. Entrar clandestinamente implica desrespeitar esses princípios. Que as pessoas se manifestem é um dos princípios da democracia, querer regularizar os imigrantes ilegais não é a opinião da maioria dos nossos concidadãos, mas sim destes manifestantes minoritários, mas ativos*!"

- Funcionalidade dos imigrantes – Nos comentários desta matéria vimos aparecer com mais força algumas ideias de que os imigrantes são responsáveis pelos baixos salários de algumas profissões na França, sendo usados como mão de obra barata por empresários mal-intencionados, que só contratam essas pessoas porque aceitam ganhar menos, caso contrário, optariam por franceses.

"*Há hipocrisia porque, além do fato de que eles exercem pressão sobre os salários de empregos ingratos, há falta de sanções aos empregadores que exploram esta força de trabalho: uma pena de prisão automática mais uma pena de dez vezes o salário pago reduziria drasticamente a oferta de serviços, dupla vantagem: trabalhos penosos deveriam ser pagos mais para encontrar o trabalho dos imigrantes indocumentados seria reduzido a um gotejamento*"

Outro escreveu: "*Deve-se lembrar que quanto mais há imigração, mais os salários são orientados para baixo, isso aumenta o desemprego e prejudica o poder de compra dos franceses, é isso que os franceses querem*?"

Aliás, o comentário que mais gerou respostas nessa matéria foi exatamente sobre esse tema. Um leitor apontava que

"*Felizmente, os sem documentos que aspiram a uma vida melhor fazem o trabalho dos franceses que não querem. Restaurantes, limpeza, alvenaria, de quem são os empregos? Qualquer pessoa. O mínimo que você pode fazer é dar-lhes direitos. (Para quem trabalha, não para quem vende cigarro na rua ou mendiga*)"

Como pode-se notar, o comentário dá aos imigrantes um caráter funcional e utilitário. As respostas que vieram na sequência questionavam essa visão, não do ponto de vista humanitário, mas apontando que os imigrantes faziam o salário cair e que se houvesse uma remuneração digna, os empresários poderiam contratar franceses. De forma geral, portanto, vemos aqui ao mesmo tempo a redução das pessoas em ferramentas de trabalho que nenhum francês quer fazer e a responsabilização deles pela queda nos salários que, dessa forma, não serviria para os franceses.

"Vai pra Cuba" – Vários comentários faziam referência a outros lugares para onde os imigrantes ou seus apoiadores poderiam ir, ao invés da França.

"*Nos Emirados? Na Arábia Saudita? São países ricos que oferecem muitos empregos*".

"*Esses internacionalistas comunistas deveriam se perguntar por que nenhum migrante procura se estabelecer em Cuba ou na Coreia do Norte...*"

"*Os aviões estão vazios eles podem conseguir preços para voltar para casa*", apontou outro.

A construção da própria imagem - Alguns comentários sinalizam para a construção da imagem dos que criticam os refugiados e têm o objetivo de mostrar que eles próprios estão do lado certo:

Nenhuma agressão da extrema direita **-** "*Observação esta noite: sem violência da extrema direita. Para ser comparado aos múltiplos ataques da extrema esquerda durante manifestações e comícios de direita. Lembro-me porque foi esquecido no artigo*".

Injustiçados **-** Um outro tipo de comentário que aprece em todas as s matérias analisadas, embora em menor número, é o que se coloca em posição de injustiçado por fazer e/ou acreditar no que é certo. Pessoas reclamam que se não concordam com os "ilegais" são chamadas de racistas, como no comentário: "*Mas é claro que, se considerarmos a imigração ilegal como ilegal, é porque somos racistas. Essa é a única explicação!"* ironizou um leitor do *Le Monde.*

c. Le Figaro

O *Le Figaro* não trouxe cobertura desse evento**.** Lembramos que a ausência de cobertura de uma manifestação - com mais de 2 mil pessoas pelas ruas de Paris e mais de 7 mil, somando toda a França – está longe de representar isenção sobre o tema. Neste caso, a escolha por não cobrir um protesto grande e agendado com antecedência expõe a linha editorial do jornal e ao universo de informações que ele deliberadamente opta por não cobrir. Some-se a isso o fato de que o evento aconteceu em um sábado, dia em que tradicionalmente há menos fatos noticiáveis acontecendo.

3. Considerações finais

A análise da cobertura desses dois episódios acerca dos refugiados na França nos permite perceber que a imprensa francesa entende a questão migratória como um problema grave a ser enfrentado pelo país. É também um problema que deve ser compartilhado por outros países europeus, mais diretamente pelo Reino Unido, que não estaria assumindo sua responsabilidade. De forma geral, diante de um episódio trágico, como o que aconteceu em 21 de novembro, a imprensa mostra-se

preocupada – mas não necessariamente solidária. A solidariedade, aliás, aparece apenas no jornal *Le Monde*, em matérias que mostram a repercussão do ocorrido. De forma geral, a imprensa mostrou-se interessada em compreender, explicar e problematizar a complexidade dos fatos, mas de forma diferente: no *Le Figaro* os agentes dessa discussão são pessoas externas aos grupos de refugiados, são pesquisadores, políticos e outros especialistas. Já o *Le Monde* abre espaço também para ouvir – ainda que com menos ênfase – os próprios refugiados. De qualquer forma, ambas as publicações parecem distantes de parte das discussões que são percebidas entre os seus leitores e que ficam claras quando analisamos os comentários das matérias. Ao mesmo tempo, embora as publicações tenham a evidente preocupação em não tratar a crise migratória de forma simplista, parte de seus leitores parece não compreender essa complexidade, desconsiderando, inclusive, as ideias apresentadas nas próprias matérias que comentam. Aparentemente, alguns nem leram as matérias antes de comentar.

Os comentários nas matérias trazem à tona todo tipo de visão acerca dos refugiados. Diante da possibilidade de fazer comentários anônimos, no caso do *Le Figaro*, muitas pessoas se sentem livres para expressar suas visões xenofóbicas, simplistas e, por vezes, até criminosas acerca do outro. Sobretudo nos comentários do *Le Figaro* – mas não exclusivamente – vemos o discurso polarizado, binário e carregado de preconceito e nacionalismo, conforme discutimos na primeira parte deste trabalho. É ali também que são apresentados de forma mais livre os conflitos ente os que apoiam e os que criticam e creditam aos refugiados os problemas do país. De certa forma, os comentários apresentam e reforçam o ambiente tenso que vemos entre franceses e que repercutiram claramente nos resultados das últimas eleições presidenciais.

Para compreender melhor esses comentários, separamos algumas palavras-chave para definir a forma como os **refugiados, os seus apoiadores e os seus críticos** são apontados a partir dos comentários das matérias:

Sobre os refugiados: Nenhum dos quase mil comentários analisados nos dois episódios foi assumidamente escrito por um refugiado. Todos eram de pessoas que os colocavam na posição do "outro", o que observa e apoia ou critica a presença dos refugiados na França. As características que mais percebemos sendo associadas aos refugiados a partir dos comentários, de forma geral foram: *Criminosos / perigosos; sujos; trabalhadores baratos; explorados / enganados; ingênuos / ignorantes.*

Sobre os franceses que apoiam os refugiados (a partir do olhar de seus críticos) - Percebemos que, de forma geral, houve maior agressividade nos comentários sobre os franceses que apoiam os refugiados que nos que se referiam aos próprios refugiados. As palavras-chave que encontramos nos comentários contra os apoiadores dos refugiados foram: *Comunistas; islamistas; globalistas; antidemocráticos; estúpidos; mal-intencionados.*

Esses franceses, de forma geral, são vistos como traidores da pátria e da cultura francesa pelos seus críticos. Para eles são destinados desejos de prisão, expulsão ou até sua não existência. Lembramos aqui Konrad Lorenz, que apresentou a ideia de "contágio da doutrinação" (1973). Segundo Lorenz os efeitos do contágio da doutrinação - uma espécie de cegueira ideológica - aparecem de forma forte quando envolvem pessoas em situações semelhantes, mas com opinião divergente em relação a determinado assunto. Ou seja, para além dos próprios imigrantes, os franceses anti-imigração se mostram muito incomodados com os outros franceses que pensam de maneira diferente em relação a esse assunto tão sensível para eles. Defender o imigrante mostraria, portanto, falta de patriotismo e de respeito com sua própria nação e com seus compatriotas. Uma verdadeira traição, que, aos olhos dos mais radicais, deveria ser punida com o silenciamento, a prisão ou a expulsão.

Sobre os franceses que criticam a imigração (por eles mesmos) as palavras-chave encontradas foram: *Patriotas; preocupados com o país; boas pessoas; injustiçados; trabalhadores.* Portanto, ao falar sobre si próprios, os franceses que querem ver os refugiados longe se cercam de adjetivos que reforçam positivamente sua própria imagem, atribuindo a si próprios a capacidade para tomar as decisões que irão salvar o país da destruição.

Por fim embora estejamos analisando publicações francesas acerca uma situação muito presente naquele país, não podemos deixar aqui de citar aproximações com a visão polarizada que tem se apresentado no Brasil nos últimos anos. A separação clara entre nós, "os patriotas" e eles, "os traidores da pátria" não é exclusividade do discurso da extrema direita francesa. Por aqui, mudam as histórias, mas a construção discursiva sobre o outro se repete. A desumanização do outro como forma de justificar a violência também pode ser vista por aqui. Além disso, em todos os casos, o medo aparece como propulsor dos discursos radicais: o medo da mudança, o medo de não ver mais o país que já existiu um dia (e que, como vimos aqui, é construído apenas no imaginário de quem o defende), o medo pelo futuro de si e dos seus filhos. O desejo de ver o outro longe também embasa esses discursos – querer que o outro morra ou vá para longe (Cuba, Rússia etc) aparece em ambos os casos, na França e no Brasil. Também assim como no Brasil, os discursos de extrema direita criam um caldo imaginário no qual se misturariam comunismo, globalismo e defesa dos Direitos Humanos e no qual estriam mergulhados os seus inimigos – todos amaldiçoados pelos "patriotas de bem".

Referências

AGÊNCIA DA ONU PARA REFUGIADOS (Brasil). Organização das Nações Unidas. **Dados sobre Refúgio**. **Acnur Brasil.** Brasília, jun. 2023. Disponível em: https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/. Acesso em: 26 jul. 2023.

ALDAMA, J. A. La construcción mítica del discurso nacionalista vasco. **Tópicos de Semiótica**, Puebla, v. 20, p.1-8, dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002008000200005&script=sci_arttext&tlng=pt#notas>. Acesso em: 16 nov. 2019

BAUMAN, Z. Medo líquido. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

BETH, H. & PROSS, H. Introducción a la ciência de la comunicación. Barcelona: Anthropos, 1990

BYSTRINA, I. 1989. Tópicos de Semiótica da Cultura. São Paulo: CISC – PUC/SP, 1995

Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE**). L'essentiel sur les immigrés et les étrangers**. Mar. 2023. Paris. Disponível em: https://www.insee.fr/fr/statistiques/3633212 . Acesso em 15/11/2023.

LORENZ, K. Civilização e pecado: os oito erros capitais do homem moderno. São Paulo: Círculo do Livro, 1973

MORIN, E.; KERN, A. Terra-Pátria. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003

PAIERO, D.; SCHWARTZ, R. Atos que viraram fatos: olhar do jornalismo e da história sobre os protestos de 2013 a 2016. São Paulo: Mackenzie, 2019

PALIDDA, Salvatore (org.). **Migrations Critiques**: repenser les migrations comme mobilités humaines en mediterranée. Paris: Karthala, 2011

RENAN, Ernest. Que é uma nação? Plural, vol. 04, São Paulo: 1997

DIMINUINDO CAMINHOS COM A AMÉRICA LATINA

Wilson Renato Negrão[1], PUC - SP.[2]
GT9 - Traços Processuais. Grupo de trabalho da Profª Dra. Cecília Almeida Salles (PUC)

Resumo

Apresento uma pesquisa iniciada em 2020 como um estudo sobre os processos de curadorias realizados em ambientes online, ao longo da pandemia, tendo a mulher na América Latina como foco e partindo do trabalho de como algumas brasileiras tratam de temas importantes para o pensamento contemporâneo nas artes visuais, sempre procurando estabelecer uma relação entre os trabalhos, unindo assim a produção no continente - com atenção especial aos processos de criação desses grupos de curadoras e artistas e como encontram maneiras de produzir juntas considerando o afastamento imposto pela pandemia da covid-19. Faz parte do trabalho acompanhar os desdobramentos das atividades após o período pandêmico e observar as experiências sobre o processo de trabalho de grupos de artistas brasileiras e suas conexões com outras mulheres em diferentes países da América Latina. A relação de troca, trabalho em comum entre as artistas do Brasil e dos países vizinhos é um ponto a ser analisado e que gera reflexões para o andamento da pesquisa.

***Palavras-chave**: processos de criação em rede; ambiente virtual; curadoria coletiva, fotografia; coletivos latino-americanos.*

1 Doutorando em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP (em andamento), com bolsa integral pelo CNPQ. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (1997) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2017) e pós-Graduação em Fotografia pelo Senac-SP (2004). Experiência de 10 anos como professor universitário em São Paulo. Docente nas seguintes instituições: UNIP-SP; FAP-SP; Escola Panamericana de Artes de São Paulo e Centro Universitário Senac. Tem experiência na área de Comunicação Social e artes. É Curador e já montou exposições em: São Paulo, Rio de Janeiro, Sertão (Festival de Fotografia) e Brasília, no Brasil. Tem experiência em Curadoria no exterior, organizando e curando exposições individuais ou coletivas em 14 países: EUA; Canadá; México; Alemanha; Espanha; França; Inglaterra; Rússia, Emirados Árabes; Quatar; Líbano; Jordânia, Indonésia e Nigéria. Participou do Congresso Internacional de Comunicação e Crítica Genética nos anos de 2019 e 2017 e do congresso Poéticas ES, "O que se constrói nesse saber viver juntos?", em 2022. Tem trabalhos publicados em diversas revistas nacionais e no site UOL. Desde março de 2020 ministra cursos de Poéticas Visuais; Fotografia Documental e orientação a trabalhos autorais de artistas. Todos em modalidade online. É organizador do livro "Prosa Fotográfica", onde trabalha com um coletivo de 10 fotógrafos. A publicação é resultado de um programa de estudos onde os fotógrafos debatem as possibilidades de comunicação usando apenas a imagem como linguagem. Em 2021 foi produtor e curador do projeto documental "Açaí, Pérola Negra", sobre a colheita manual do Açaí na Floresta Amazônica. A Mostra pode ser vista no website: www.renatonegrao.com.br e os vídeos produzidos podem ser acessados pelo link: https://youtu.be/jSNJV8xa7MY. Autor do livro de contos: "Brasil Distrópico" editado pela Humana Letra, em novembro de 2021. Em 2022 foi contemplado no Edital de múltiplas linguagens da prefeitura de São Paulo, com o projeto "Prosa em Rede", que propõe atividades de arte-educação; produção e montagem de exposições fotográficas além de um festival, denominado "Festival Prosa em Rede", com atividades de fotografia, vídeo e performance.

2 E-mail: rn.fotografia@gmail.com

Introdução

A pandemia do novo coronavírus transformou a maneira como as pessoas se relacionam com a arte e a cultura, principalmente com o uso intensivo da tecnologia para a produção, difusão e consumo de conteúdo. Nesse sentido, a curadoria online ganha destaque como um meio de possibilitar a difusão de trabalhos artísticos e culturais em tempos de isolamento social. O texto investiga esse fenômeno de encontro e produção em ambientes virtuais, apresenta exemplos de eventos que aconteceram durante a pandemia e se concentra em atividades entre o Brasil e os outros países da América Latina tendo como foco a mulher artista, temas relacionados à mulher e questões do gênero feminino.

Embora parte deste fenômeno tenha acontecido durante os anos de 2020 e 2021, quando a pandemia ditava o ritmo das interações artísticas, interessa aqui debater também os desdobramentos quando as atividades em questão deixaram de ser exclusivamente online e passaram, parcial ou totalmente para o físico, o presencial.

A relação entre Brasil e os países de língua espanhola na América Latina merece sempre ser investigada, primeiramente pelo fato de o Brasil ser o único país a falar português no continente, como indica Cristina Freire, curadora da mostra "*Vizinhos Distantes: Arte da América Latina no Acervo do MAC USP":*

> "Uma fronteira de quinze mil quilômetros separa o Brasil de outros países na América do Sul. Além da extensa faixa territorial que atravessa florestas e rios, a experiência de uma proximidade remota é reforçada pela variação linguística entre o português e o espanhol". (FREIRE, 2015)

segundamente, por questões de identidade e pertencimento, que apontam o fato do Brasil estar mais voltado para o que acontece na Europa e Estados Unidos do que para a relação com os vizinhos. Ainda de acordo com Freire, a "discrepância na distribuição e assimilação da informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações que se orienta, invariavelmente, para o Hemisfério Norte". (FREIRE, 2015).

Gerando conexões.

Reflexões sobre as artes visuais entre artistas brasileiros e seus colegas de países da América Latina encontraram um campo fértil quando fui fazer uma residência para artistas e curadores na cidade de Oaxaca, no México, no ano de 2019. O espaço que me recebeu, o *Estudio Abierto*, dirigido pela artista Guadalupe Salgado, tem em seu programa de residência a interação com outros artistas da casa e os diversos espaços de arte que a cidade de Oaxaca apresenta. O programa, que se desenvolveu durante os 30 dias do mês de setembro, tinha outros dois artistas participando, a chilena Pilar Elgueta e o Colombiano Felipe Uribe. A origem desses artistas em residência, todos de países latino-americanos, um falante de português e os demais falantes do espanhol como língua-mãe. A própria configuração do grupo possibilitou refletir sobre os traços nas relações artísticas entre Brasil e outros países latino-americanos e trazer questões pertinentes ao estudo. A residência no México, embora tenha tido outros representantes brasileiros em quase uma década de atuação, tem em seu histórico uma expressiva presença de participantes vindos de países hispano falantes e poucos brasileiros.

Parte das atividades aconteciam dentro da casa, onde as questões sobre o propósito de cada participante eram apresentadas como ponto de partida para o debate. Os artistas e o curador tinham como objetivo a produção de um trabalho ao final do programa. Dessa forma as experimentações aconteciam ou pelas trocas de experiências entre os residentes ou pelas visitas a ateliês, gráficas, escritórios de artistas ou até mesmo às casas de artesãos que abriam seu espaço privado para as investigações do grupo.

Em um desses locais de criação, um ateliê improvisado no pátio de uma estação de trem abandonada, encontra-se o local de trabalho de um coletivo que forneceu bastante material de pesquisa sobre as interações artísticas entre pessoas que não estão no mesmo espaço físico. O coletivo em questão é

o Ojo Tres, que apresentou o resultado de trocas - na época feitas via postal - entre artistas que estavam na Argentina, na Bolívia, no Peru e no Chile. A dinâmica acontecia da seguinte forma: um dos participantes escolhia outro e enviava uma imagem pelo correio para que o receptor a completasse, gerando uma corrente onde cada participante contribuía com uma parte do processo de criação da imagem em questão.

Ao ter contato com esse tipo de trabalho em rede, em que uma obra é construída a várias mãos, com os artistas envolvidos distante geograficamente, o curador, impactado pelo processo de deslocamento da imagem, via postal, recebendo uma camada de produção diferente em cada país que chegava, criou uma dinâmica para a construção de uma obra que reverberasse o exemplo apresentado por Ojo Tres. Conversei com uma artista brasileira, Viviane Terci Vielo, que estava morando em Paris e enfrentava questões sobre imigração, e apresentei a ideia de um trabalho a várias mãos. Ela se interessou pelo processo e voltei a falar com o coletivo mexicano para pensarmos juntos na criação de uma peça artística com pessoas que não se conheciam e que não estavam no mesmo território tampouco falavam o mesmo idioma, contando apenas com a atuação do curador como mediador para que a nova imagem pudesse surgir. Estabelecidas as regras do jogo, Viviane Terci Vielo fez duas fotografias com o tema "Imigração" e me enviou para que o Ojo Tres pudesse colocar sua camada de interpretação nas obras. Eu as transformei em papel xerox e convidei o coletivo a intervir na obra, criando, assim, uma outra peça com autoria do coletivo e da artista brasileira.

Essa dinâmica, tendo um curador entre os envolvidos no processo, expande o campo de atuação dos artistas, e confronta-os a criar outras formas de trabalhos em grupo. Nesse caso, o curador foi também o mediador do processo e responsável por selecionar uma obra da artista brasileira, criar um espaço narrativo com o trabalho do Ojo Tres e desenvolver condições para que uma peça artística de autoria do grupo surgisse. Os encontros para a produção coletiva aconteceram mesmo que Viviane e Ojo Tres nunca tivessem se falado, nem por telefone nem outra forma de comunicação virtual. O trabalho que resultou desse encontro abriu outras tantas possibilidades de produção em série por grupos que basta ter uma oportunidade para se juntar e produzir, não importando a língua que falam.



Figura 1: Acervo pessoas dos artistas (foto: Viviane Terci Vielo - intervenção gráfica: Ojo Tres).

Encontros possíveis.

Vale lembrar que estamos falando do ano anterior à pandemia. Quando 2020 chegou e, com ele, o vírus que obrigou muita gente de todo o planeta a ficar em casa, interações como essas passaram a acontecer em ambientes virtuais, sem que houvesse a necessidade de locomoção. Nesse âmbito, muitos eventos começaram a ser transmitidos pelas plataformas digitais, em especial o Youtube e o Instagram, como é o caso do FFALA, Primeiro Festival de Fotógrafas Latino-americana, criado pela produtora cultural Deborah Nuñez. O festival, totalmente online, foi produzido com fundos da Lei Aldir Blanc, uma lei emergencial criada para ajudar artistas e produtores da cultura, classe de trabalhadores profundamente atingidos pela crise econômica em razão das restrições da pandemia.

O FFALA nasceu com a responsabilidade de dar voz às mulheres, pessoas que se identificam com o gênero feminino ou pessoas não binárias, como diz a sua apresentação:

> "Esta é uma iniciativa que surge da urgência por criar espaços de encontro, troca, reflexão, crítica, diálogo e exposição das mulheres que atuam no campo da fotografia: fotógrafas, artistas visuais, curadoras, críticas, editoras, pesquisadoras, colecionadoras, gestoras etc. Uma ampla gama de mulheres que dedicam suas trajetórias profissionais à fotografia, nas suas mais diversas possibilidades. Ao que cabe salientar que, para nós, o termo mulheres envolve a pluralidade de uma perspectiva não essencialista, nem muito menos biológica ou binária». (FFALA, 2021)

O festival nasceu com a responsabilidade de dar atenção às questões em torno das trabalhadoras da cultura, possibilitar novos debates e, principalmente, ser uma vitrine para mostrar as produções feitas por mulheres em diferentes países do continente e encorajar outras artistas a continuarem produzindo.

A mulher e pessoas que se identificam com o gênero feminino são o foco do projeto que apresenta o evento como um território nascido para corrigir questões sobre desigualdade sofridas pela mulher latino-americana. O festival é um espaço construído para tratar das questões que as motivam a criar e justifica:

> "Mulheres e homens construíram e constroem a fotografia na América Latina, mas é indubitável que as desigualdades e violências ocasionadas pelo tripé colonialismo, capitalismo e patriarcado são vividas muito mais fortemente pelas mulheres. O campo fotográfico ainda não está suficientemente sensível e atento às problemáticas de raça, classe e gênero que tencionam as relações de trabalho, mercado e os espaços de poder que operam no campo." (FFALA, 2021)

Dessa forma as artistas poderiam falar com desenvoltura sobre as questões que interessam a sua produção. Os encontros virtuais aconteceram em forma de palestras, oficinas, workshops, rodas de conversas, entrevistas, encontro de coletivos de fotógrafas latino-americanas, exposição virtual e leitura de portfólio.

O tema da primeira edição do festival foi *Fluxos da (in)visibilidade* e teve como curadoras Joana Mazza e Maíra Gamarra que apresentaram uma exposição virtual , denominada "Tecendo Redes em meio ao abismo", com 18 fotógrafas e artistas latino-americanas. A transdiciplinaridade foi uma constante, assim como a apresentação de artistas de países e gerações diferentes, aumentando ainda mais a possibilidade de ampliar o alcance das questões tratadas pelo evento.

O eixo curatorial traçado pelas duas curadas é voltado para que possam entender, juntas, quais são as questões da invisibilidade, entender o que as oprimi e invisibiliza, para assim, diante desses apontamentos, possam falar sobre o assunto. Dessa forma, elas foram buscar em trabalhos de mulheres de diferentes países da América Latina, distintas idades e olhares sobre as questões que tratam na sua arte para criar um campo de discussão aberto e plural.

Segundo a curadora Maíra Gamarra a escolha das participantes se deu para trazer artistas fora do eixo das grandes exposições, mas com trabalhos potentes e que precisavam ser conhecidos. Acima

de tudo, a escolha das curadoras foi para artistas que estão problematizando, em seus trabalhos, as questões de invisibilidade da mulher.

A violência, por exemplo, é uma questão central nos encontros e pode ser observada em trabalhos como da chilena Carolina Agüero que usa o bordado em suas fotografias, para tornar visíveis histórias de violências vividas por mulheres e que as traumatizaram. Em uma de suas obras, observa-se a mão de uma moça pousada sobre o encosto de uma cadeira e, dos dois lados da mão, foram bordadas duas linhas que sugerem uma costura em algo rasgado (no caso, aqui, a fotografia) e na imagem que representa a mão lê-se a frase: " Fui abusada de niña y desde entonces ha sido complicado desfrutar de mi sexualidade e de ser mujer"[3].



Figura 2: Carolina Agüero, disponível em: https://www.instagram.com/p/CQUEMFeHByu/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Sobre o trabalho, a artista testemunha: "As mulheres aqui retratadas trazem consigo uma história de violência em seus diferentes domínios, portanto, ao realizá-las, conserto seus testemunhos na memória coletiva, tornando-os visíveis através da arte" (AGÜERO, 2021)

Seguindo seu propósito de encorajar artistas, o festival criou um prêmio o FFALA + ESTRONDO que escolheu o coletivo argentino Rueda Photos com um trabalho fotográfico-documental sobre o assassinato de mulheres por homens que faz as seguintes perguntas: "Quem é esse homem, esse cara que trabalha ao meu lado ou ao seu lado no escritório pela manhã, ele é capaz disso? Qual é a estrutura social onde ocorre o feminicídio? Onde o patriarcado se aninha nestes atos de violência?" (PHOTOS, 2021). Trazendo assim o tema do feminicídeo novamente para os holofotes do festival, mostrando assim a necessidade em falar sobre um tema de estrema importância, como a violência contra a mulher e que as ocorrências dessa violência é uma estatistica compartilhada pelos países do continente.

O festival escolheu a artista chilena Karina Paz para receber o prêmio de menção honrosa com o trabalho "De Les Trans", que segundo a artista é "um trabalho colaborativo sobre as experiências das pessoas trans. Cinco histórias contadas a partir da fotografia, da antropologia e do olhar próprio de les menines. O fotográfico é abarcado pelo arquivo, objetos, retratos, corpo e vida cotidiana". (PAZ, 2021).

3 "Fui abusada na infância e desde então tem sido difícil aproveitar minha sexualidade e de ser mulher", tradução do autor.

O festival cumpre a promessa de dar voz às mulheres e suas questões artísticas na contemporâneidade e consegue criar de fato espaços de encontros não só para as artistas que participaram, como convidadas do evento, como também para o público que pode a qualquer momento acessar os canais virtuais do evento (website e instagram) e através do que foi produzido, dialogar e refletir com o grupo.

Arpilleras.

O bordado é um elemento que aparece no processo de criacão de outras artistas e possibilita estabeles conexões. A existência de pontos em comuns entre artistas que não se conhecem, mas tem em seus processos de criação convergências, como a já citada Carolina Agüero, do Chile e Nana Moraes, do Brasil. Ambas trabalham com a violência sofrida por mulheres e apontam causas onde o gênero é fator determinante para o agravamento da violência. O ponto de encontro dos trabalhos se dá de várias formas, sendo a principal delas a utilização de uma prática conhecida como *arpilleras*, que é uma espécie de bordado utilizado por mulheres na época da ditadura militar no Chile, para falar das atrocidades cometida pelo regime.

Carolina Agüero usa a técnica de bordado em seu projeto "74 Nudos" para tratar da violência sofrida por mulheres conhecidas por ela, partindo de experiências traumáticas. Ela usa a fotografia e o bordado para dar um outro significado a história de abuso. Já Nana Moraes, que ficou sabendo sobre as *arpilleras* chilenas, fez questão de incluir o bordado em seu trabalho sobre mulheres presas e suas relações com os filhos. No projeto "Ausência - Trilogia Des-amadas", ela consegue entrar em presídios femininos e estabelece um jogo de cartas das mães para seus filhos, fora da cadeia. Ela identificou que as mulheres são mais segregadas dos que os homens presidiários e, praticamente, não recebem visitas. Isso motivou a fotógrafa a procurar os filhos e fotografá-los, e a técnica da *arpilleras* foi usado para moldar as histórias que iam se revelando ao longo do projeto, uma maneira de cura diante da dor.

Considerações finais

Steven Johnson em seu livro *De onde vêm as boas ideias* (2010) nos diz que:

> Mas a verdade é que, ao examinarmos a inovação na natureza e na cultura, percebemos que ambientes que constroem muros em torno de boas ideias tendem a ser menos inovadores que ambientes mais abertos. Boas ideias podem não querer ser livres, mas querem se conectar, se fundir, se recombinar. Querem se reiventar transpondo fronteiras conceituais. Querem tanto se completar umas às outras quanto competir. (JOHNSON, 2010, p.24)

As mulheres latino-americanas quando se juntam podem trocar experiências sobre questões que desejam desenvolver em seus trabalhos. Elas encontram tensões em comum, muitas vezes motivadas por sua posição geográfica e, o encontro dessas artistas, seja em ambientes virtuais ou presenciais, seja na escrita de um artigo, aproxima trabalhos que têm como detonador criativo, por exemplo, a violência sofrida por elas, por pessoas conhecidas ou até desconhecidas, como no projeto de Nana Moraes. Observa-se que, para essas mulheres, é ponto em comum a necessidade de falar sobre isso nas artes visuais, pois os feminicídos ou outros tipos de violência sofrida pelas mulheres ocorrem em um número muito grande no continente. Dessa forma, a artista sente uma pulsão criativa para abordar, de diferentes formas, temas que são mais sensíveis ao universo feminino, em sua jornada artística.

A pandemia abriu espaço para encontros onlines, nos quais é possível ver as produções acontecendo e criar as conexões entre as artistas. Uma pode não saber sobre a motivação da outra, porém, quando esses trabalhos são confrontados abre-se uma possibilidade de observar as motivações e os processos percorrido por elas até chegar à apresentação de uma série em comum. Assim, as ideias conectam-se, fundem-se e recombinam-se, como sugere Johnson. As motivações podem ser variadas, sejam por questões em que um patriarcado opressor gera diferenças que prejudicam as mulheres,

sejam por reações a um modo de vida influenciado pelo jogo de poder, em que a mulher recebe menos em cargos iguais, por exemplo, ou ainda por questões sofridas pelo colonialismo tão forte e presente em todos os países da América latina. O Século XXI se apresenta como um período no qual as vozes de mulheres em grande número reunidas, criam uma força que possibilita trazer ao debate questões urgentes, e são justamente essas questões que aparecem no trabalho em comum de artistas no continente.

O encontro de artistas brasileiras com as vizinhas ainda é timido, porém eventos como o FFALA - Festival de Fotógrafas Latino-americana e a participação em festivais na forma presencial, como é o caso do Festival de San José Foto, no Uruguai, para o qual a curadora brasileira Maíra Guamara foi convidada a fazer a curadoria, em abril de 2023, são formas de aproximação e criação de vínculo para a existência de boas ideias e o trânsito sem fronteiras entre elas.

Referências

JOHNSON, Steven. De onde vêm as boas ideias: Uma breve história da inovação. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SALLES, Cecilia. Processos de criação em grupos: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Instagram do festival FFALA: https://instagram.com/1ffala?igshid=MzRlODBiNWFlZA== acessado em janeiro, fevereiro e março, abril e maio de 2023.

Website: https://geacc.tumblr.com/vizinhosdistantes acessado em 16 de abril de 2023 e 15 de agosto de 2023.

Website do festival FFALA: https://www.ffala.com/ acessado em janeiro, fevereiro e março, abril e maio de 2023.

O DITO E O NÃO DITO NA COMUNICAÇÃO: a memória social do negro na mídia brasileira.

Paula Renata Camargo de Jesus[1]
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)
GT 8 - Escritas históricas

Resumo

O que se escreve, se fala, se mostra nos meios de comunicação, são conhecidos como "o dito e o não dito", que fazem parte do estudo discursivo. O discurso persuasivo presente na Publicidade busca por meio da sedução, levar as pessoas ao consumo de produtos, marcas, eventos. Não é diferente do Jornalismo, que também utiliza das mensagens informativas para divulgar as notícias e, consequentemente, vender jornais e revistas. No cenário social, o que se diz ou disse e o que está ou ficou implícito, é de extrema importância. Levando em consideração que o discurso implícito tem duas formas de distinção: o pressuposto e o subentendido. O discurso faz parte do registro histórico e, portanto, da memória social. Nesse trabalho, a proposta é resgatar dois casos brasileiros divulgados na mídia. Uma vez publicados, passaram a fazer parte da história da mídia brasileira. O primeiro é um caso ocorrido na publicidade brasileira que aborda a presença do discurso racial. O segundo caso, mais atual, aborda uma notícia divulgada amplamente nos meios de comunicação do Brasil, com indícios de racismo e intolerância. Em ambos, o objetivo é verificar o discurso do dito e do não dito, e as interpretações e consequências na mídia, em cada caso, propondo debate e reflexão a respeito.

Palavras-chave: Comunicação, memória social, racismo, discurso, mídia.

1 Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), Mestre em Comunicação (UMESP), Professora Universitária do curso de Publicidade na Universidade Presbiteriana Mackenzie, Vice coordenadora do GT Comunicación Publicitaria (ALAIC), Integrante do grupo Signos Visuais CNPq. E-mail: paularenata.jesus@mackenzie.br.

Memória social e o negro no Brasil

No cenário social, o que se diz ou disse e o que está ou ficou implícito, é de extrema importância para os estudos do discurso na mídia e para a memória social. Há de se considerar que o discurso implícito tem duas formas de distinção: o pressuposto e o subentendido. O discurso faz parte do registro histórico e, portanto, da memória social. Nesse trabalho, a proposta é resgatar dois casos brasileiros divulgados atualmente na mídia. Uma vez publicados, passaram a fazer parte da história da mídia brasileira. O primeiro é um caso ocorrido na publicidade brasileira que aborda a presença do discurso racial. O segundo caso aborda uma notícia divulgada amplamente nos meios de comunicação do Brasil, com indícios de racismo e intolerância. Em ambos, o objetivo é verificar o discurso do dito e do não dito, e as interpretações e consequências na mídia, em cada caso, propondo debate e reflexão a respeito.

Para se chegar aos casos atuais, polêmicos à luz da mídia, há de se percorrer brevemente à história e memória social do negro na comunicação brasileira. Aos olhos de Le Goff (2013, p.387) a memória contribui para que o passado não seja esquecido, já que é por meio da memória que o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, eternizando a história na consciência humana.

Dentro da proposta metodológica, os autores escolhidos para fazer parte do referencial teórico: Bosi, Halbwachs, Le Goff e Batista, conceituam e embasam a respeito de memória social e memória coletiva. Em relação ao objeto de estudo, o dito e o não dito no discurso na comunicação, foram selecionados dois casos, o recorte está em casos atuais, de 2023, e que foram divulgados na publicidade e no jornalismo brasileiro.

No início do século XX, Maurice Halbwachs fez importante contribuição em relação à memória. Os trabalhos de Halbwachs trouxeram ao estudo da memória, o lado social, mostrando a existência da relação entre o indivíduo e o coletivo, o que interessa bastante a esse trabalho. Em seu livro "A Memória Coletiva", Halbwachs explora como a memória individual é moldada pelas interações sociais e pelo contexto cultural. Ele aborda como a memória coletiva influencia a maneira como nos lembramos do passado.

Os lugares de memória também são importantes nesse sentido. Este conceito surgiu no século XX, pelo francês Pierre Nora. Nora considerou o "lugar de memória" a partir de três características: **material** (museus, arquivos, cemitérios, coleções, jornais etc.); **funcional,** garante a lembrança e, consequentemente, sua transmissão; simbólica, remete a um acontecimento vivido por um grupo, e pode trazer uma representação para os que participaram, ou não, de algum acontecimento ou experiência.

Segundo Le Goff (1990, p. 476), "a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas."

A memória social e a memória coletiva são conceitos relacionados, mas apresentam algumas diferenças. A memória coletiva refere-se às lembranças compartilhadas de um grupo, como uma comunidade, nação ou cultura, sobre eventos históricos ou experiências passadas. Já a memória social abrange um espectro mais amplo e inclui não apenas eventos históricos, mas também tradições, valores, narrativas e símbolos que são transmitidos entre gerações e influenciam a identidade e a coesão do grupo. Em resumo, a memória coletiva se concentra principalmente em eventos passados, enquanto a memória social engloba o contexto cultural mais amplo no qual esses eventos são lembrados e interpretados.

Segundo Bosi "A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, afiara à consciência na forma de imagens-lembrança." (1979, p. 15). Nesse sentido, pode-se considerar que se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fez lembrar, o que comprova a importância na memória social.

> "O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento." (LE GOFF, 1990, p. 426).

Eclé Bosi, em seu "Memória e sociedade", expressa uma visão no campo da Psicologia, mas sobretudo social, a respeito da memória. Para a autora, em sua leitura sobre a obra de Halbwachs, o autor não estuda a memória como tal, mas sim os quadros sociais da memória, portanto a amplitude está nas relações com o social: família, classe social, profissão, amigos, enfim grupos de interesse (BOSI, 1979, p. 17).

Para Halbwachs (1990, p. 84), "A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. Não é por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de acontecimentos e de antigas figuras."

Memória tem um papel fundamental na publicidade, até porque, a publicidade é uma fonte inesgotável de referências e, busca se atualizar utilizando recursos persuasivos presentes na própria história. Um marco na publicidade brasileira, é o seu início.

Sem história não há memória. Portanto é prática comum a publicidade recorrer inicialmente ao passado, em seu aspecto cultural, social, para durante o processo utilizar em anúncios e campanhas referências que são do universo do consumidor. Tais referências são os anúncios antigos.

Os primeiros anúncios que se têm registro em jornais brasileiros, foram anúncios de compra e venda de escravos (FREYRE, 2010).

Portanto ao pesquisar sobre o negro na história da publicidade brasileira, é comum se deparar com Gilberto Freyre e seu "O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do Século XIX", onde são colocados anúncios de compra e venda de escravos, anúncios de escravos fugidos e de aluguel de negros e negras. Anúncios corriqueiros nos jornais da época, como o que segue: "Vende-se um mulato de 22 annos de idade, bom alfaiate, e um negro também da mesma idade, e uma negra também de meia idade, que cozinha muito bem, e coze, de muito boa conducta, e outra negra de 22 annos, que cozinha muito bem: na rua do Livramento n. 4." (FREYRE, 2010, p. 85)

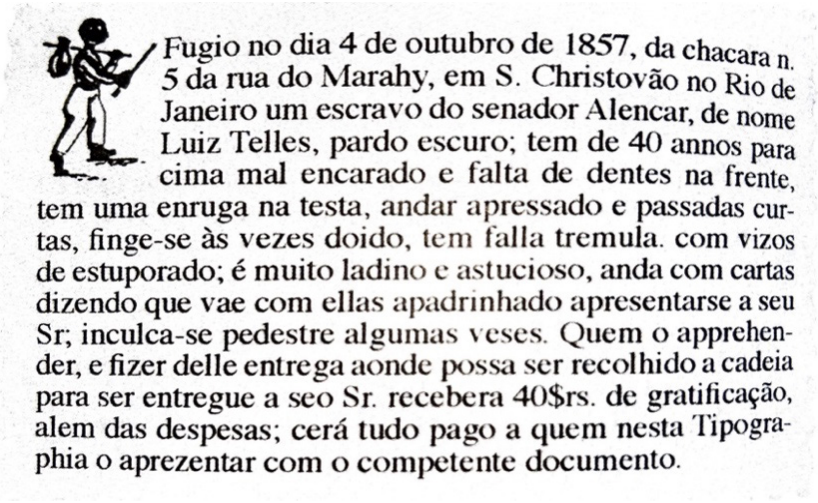

Fugio no dia 4 de outubro de 1857, da chacara n. 5 da rua do Marahy, em S. Christovão no Rio de Janeiro um escravo do senador Alencar, de nome Luiz Telles, pardo escuro; tem de 40 annos para cima mal encarado e falta de dentes na frente, tem uma enruga na testa, andar apressado e passadas curtas, finge-se às vezes doido, tem falla tremula. com vizos de estuporado; é muito ladino e astucioso, anda com cartas dizendo que vae com ellas apadrinhado apresentarse a seu Sr; inculca-se pedestre algumas veses. Quem o apprehender, e fizer delle entrega aonde possa ser recolhido a cadeia para ser entregue a seo Sr. recebera 40$rs. de gratificação, alem das despesas; cerá tudo pago a quem nesta Typographia o aprezentar com o competente documento.

Figura 1: Anúncio classificado. Disponível em: FREIRE, 2010, p.86.

A descrição do anúncio tem o olhar do homem branco, do senhorio, com exigências e características específicas. Mas é no anúncio, na intenção da propaganda em levar à compra, ao consumo ou à divulgação que se refere o anúncio. A presença de informações ou a descrição de um produto, se

confundem também com a linguagem de recompensa e de uma carga emotiva nas palavras de ódio, afinal trata-se de um escravo que fugiu, gerando prejuízo a quem anuncia. Esse anúncio contrastava com outros, até angelicais, segundo Freyre (2010), "vende-se uma negra de bonita figura, de 25 a 26 anos, cose bem-vestidos para senhoras, engoma, lava e trata bem do interior de uma casa, tem estado sempre recolhida e agora saiu do convento da Glória." (Freyre, 2010, p. 159).

Nos anúncios de escravos em jornais, a predominância no texto é de frases como "bonita figura", "ar alegre", "bem-falante", adjetivos atribuídos a produtos de boa qualidade

Os primeiros anúncios da propaganda brasileira tiveram como formato, o classificado. Pequenos anúncios em jornal, constituídos apenas por textos, que divulgavam a compra e venda de produtos, em especial de escravos. Segundo Marcondes (2002), a criação dos primeiros anúncios publicitários no Brasil nasceu da junção do jornalismo com a arte, pois as ofertas encontradas nos anúncios classificados em jornais surgiram da necessidade de informação e necessidade comercial. "A propaganda nasceu prestando serviços, na forma que poderíamos chamar de primórdios dos classificados modernos". Aos poucos, os anúncios passaram a ocupar espaço em jornais, cartazes, revistas e painéis em ruas (MARCONDES, 2002, p. 14).

Segundo Ramos e Marcondes (1995, p. 16), o primeiro anúncio que se tem registro foi de 1809 e dizia o seguinte: "Em 20 de agosto do ano próximo passado, fugiu um escravo preto, por nome Mateus, com os sinais seguintes: rosto grande e redondo, com dois talhos...receberá quem o entregar, além das despesas que tiver feito, 132$800 de alvíssaras".

Segundo Freyre (2010, p. 167) havia um sistema de comércio de escravos, a incorporação do escravo à venda de imóvel: "Em 1860 vendia-se no Recife um sítio com duas casas, uma delas com uma padaria e à padaria acrescentava-se um padeiro preto para trabalhar na padaria. Tudo barato.".

O destino dos escravos, era o de servir o homem branco. Os anúncios de venda de animais às vezes se confundiam com anúncios de escravos, como é o caso das cabras. Freyre relata que quando o anúncio era de cabra animal, se referiam a caba-bicho para não confundir o leitor do jornal. Já que "cabra de bom leite", seriam as negras escravas, amas de leite. São inúmeros anúncio de amas de leite, inclusive como moeda de troca ou presente (FREYRE, 2010, p. 169).

Além de servirem como objetos à venda, os negros também participaram de outro tipo de anúncio. Era comum a presença de classificados oferecendo ou procurando amas de leite. Negras que trabalhavam como mucamas e amamentavam crianças brancas.

No anúncio a seguir, a ama ou empregada doméstica negra, aparece carregando uma caixa do medicamento/ fortificante Emulsão de Scott. O fortificante foi criado em 1830, por John K. Smith, em um laboratório na Filadelfia, Estados Unidos. O sabor de peixe, já que era feito de óleo de fígado de bacalhau, eternizou o fortificante na vida de quem o tomou. Com o passar dos anos, Emulsão de Scott passou a fazer parte de um grande laboratório e ganhou o mundo. O anúncio da figura 2 foi veiculado no Brasil (BUENO; TAITELBAUM, 2008, p. 40).



Figura 2: Anúncio de Emulsão de Scott. Disponível em: BUENO; TAITELBAUM, 2008, p. 40.

O fato é que poucos foram os anúncios com a presença de negros, em quaisquer condições, na história da publicidade brasileira. Quem dirá como protagonistas.

Mas a ausência do negro em campanhas publicitárias, mostra uma contradição histórica. O negro é consumidor, portanto, sempre esteve presente na sociedade, exceto na publicidade brasileira.

A discussão da presença do negro na publicidade surge em meio as transformações sociais, discussões sobre o estereótipo e o preconceito, da representação do negro na mídia ou da não presença na mesma (BATISTA; LEITE, 2011).

A publicidade é intencional e sua função primordial é levar o consumidor ao produto, por meio da mensagem persuasiva. Para tal, a publicidade recorre ao cotidiano, busca retratar as pessoas em seus anúncios, gerando empatia. "Por representar o real, o cotidiano dos indivíduos, seus hábitos de consumo, a publicidade tem seu caráter verossímil, parece ser real, mas não é o real, como uma ficção." (TRINDADE, 2012, p. 39). Essa falta de representatividade na mídia incomoda sobretudo por não retratar de fato uma situação real.

Segundo Batista (2019, p. 112), a comunicação tende a apresentar sugestões de como a sociedade é formada. "Assim, somos expostos, tanto pela mídia como pelas nossas próprias observações, às desigualdades sociais e às suas consequências nos índices de violações das regras sociais (em geral crimes), sem que tenhamos como refletir muito a respeito.". Segundo o autor, assim surgem os estereótipos. Dessa necessidade da criação de padrões a respeito de tudo. Esses estereótipos certamente farão parte da memória social, dessa relação do passado e presente, e da relação da empatia que a publicidade propõe.

Para Trindade (2012, p. 45), "A publicidade apresenta em suas narrativas uma memória e uma história da vida privada, cotidiana, idealizada do brasileiro para o mundo e no mundo, do brasileiro para os brasileiros, além de construir modelos que representam a cultura mundializada.".

Segundo Batista (2019), a publicidade e outras ferramentas de comunicação, podem ser consideradas como responsáveis por projetar e fortalecer marcas socioculturais, ao se apropriarem dos estereótipos, de forma a estabelecer relações sociais e, muitas vezes, depreciando alguns grupos e indivíduos (BATISTA, 2019, p. 112).

Em relação à narrativa na publicidade, Trindade (2012, p. 80), comenta que por vezes as fases da narrativa podem aparecer fragmentadas: pressupostas e subentendidas.

Negros na mídia: casos recentes

Segundo pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos de Ação Afirmativa, da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) e divulgada pelo jornal Folha de S.Paulo, a publicidade ainda é composta por 78% de pessoas brancas. A pesquisa analisou a diversidade dos anúncios em um período de 30 anos (entre 1987 e 2017), com publicação na revista Veja, a de maior circulação nacional. No total, mais de 13 mil figuras humanas foram classificadas de acordo com gênero, raça, idade etc. Alguns números se destacaram. Em 30 anos, mulheres pretas ou pardas são o grupo que menos apareceu nas propagandas: apenas 4% das figuras humanas (fotos e representações gráficas) são desse grupo. Os homens negros vêm em seguida, com 8% de representação total ao longo de todo o período analisado. Já os homens brancos são os que mais aparecem, com 46% das pessoas retratadas. As mulheres brancas somam 37%. (UERJ, 2020).

Importante registrar que de acordo com o IBGE, 55,8% dos brasileiros são considerados pretos e pardos, ou seja, a maioria da população brasileira. Isso reforça que o negro tem pouca ou quase nada de representatividade nos anúncios publicitários.

Em relação ao discurso na mídia brasileira, dois casos recentes tiveram impacto e serão vistos nesse estudo. Embora exista o aumento de artistas negros na publicidade brasileira recente, marcas como Vivo telefonia, Neosaldina Dip, Dorfex e Advil, dentre os medicamentos, inclusive retratando a família e o negro como protagonista, ainda não se tem a representatividade apontada pelos números do IBGE. Enfatizando que muitas das campanhas ainda contam com celebridades, como Tais Araújo, Lazaro Ramos e Sheron Menezes.

Esse ano, durante a Páscoa desse ano, um caso chamou a atenção por se tratar de uma grande marca de chocolates, a Lacta. Trata-se de um anúncio publicitário que "viralizou "no Twitter, após ser publicado uma gravação da tela de vídeo da Lacta. O post imediatamente foi considerado racista. Em seus10 segundos de duração, inicia com a seguinte frase "Quem faz a decoração da Páscoa merece um presente de Páscoa". Na sequência, a mão de uma pessoa branca passa uma caixa com um produto Lacta para uma pessoa negra, sugerindo que o serviço é feito pela pessoa que recebeu o presente.



Figura 3: Anúncio da Lacta.Disponível em: https://economia.ig.com.br/2023-04-05/lacta-racismo-propaganda-sai-do-ar.html. Acesso em 10/08/2023.

Depois do post, publicações nas redes sociais apontaram a mensagem verbo visual como racista. Os internautas e seguidores da marca pediram uma explicação sobre o anúncio. A marca reconheceu o erro, pediu a retirada do anúncio publicitário e se posicionou como antirracista (IG, 2023).

Anos atrás, alguns casos de anúncios considerados racistas foram parar no CONAR (Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária), casos de anúncios de sabonete, azeite, cerveja. Porém um anúncio atual chamou a atenção. O anúncio trata de alerta contra queimadas na seca e pertence ao Governo do Distrito Federal. O anúncio foi veiculado em jornal impresso, em Brasília. No anúncio a seguir, o homem negro está com parte dos cabelos queimados, representando as árvores queimadas. O que é mostrado, parece ser claro em relação ao que pode ser interpretado. Parece intencional, já que a publicidade tem intenção de ser clara para que seu receptor a compreenda. Portanto o não dito em palavras, mas sim mostrado, segue a intenção da publicidade. O pressuposto parece ser claro. O anúncio foi considerado racista.



Figura 4: Anúncio de jornal. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/07/14/propaganda-do-governo-do-df-associa-cabelo-de-homem-negro-a-queimadas. Acesso em 23/07/2023.

Segundo a professora de Relações Raciais e de Gênero da UnB e Católica de Brasília, Kelly Quirino "colocar a imagem de um homem negro nesse contexto reforça a associação racista entre a população negra e a criminalidade.". Segundo a defesa do GDF, a Subsecretaria de Relações com a Imprensa do GDF, "trata-se de uma campanha publicitária de conscientização, com o objetivo de combater os incêndios recorrentes na estação seca.", no caso em julho de 2023. Segundo a defesa, a campanha visa mostrar a diversidade, pois utiliza em anúncios diferentes brancos também na mesma situação do negro (BDF, 2023).

Porém são anúncios pertencentes a mesma campanha, mas veiculados separadamente, em mídias distintas, em tempo e espaço diferentes, o que reforçou ainda mais o subentendido do discurso racista. O anúncio da figura 4, é único nesse contexto. Ou seja, a mensagem do não dito, mas mostrado, portanto, reforça a imagem de um homem negro de cabelo armado que representa a queimada, o

fogo, a destruição. Além de depreciar o cabelo do negro, ainda transmite uma mensagem negativa e preconceituosa. Autoridades responsáveis, assim como políticas, se manifestaram na mídia, polemizando o anúncio e a campanha do GDF.

Citelli (2005) entende o texto publicitário como o resultado de múltiplos fatores, sendo alguns "ancorados nas ordenações sociais, culturais econômicas e psicológicas dos grupos humanos para os quais as peças estão voltadas". Ainda diz que outros textos publicitários "dizem respeito a componentes estéticos e de uso do enorme conjunto de efeitos retóricos necessários para alcançar o convencimento e aos quais não faltam as figuras de linguagem, as técnicas argumentativas, os raciocínios" (CITELLI, 2005, p. 56). Essa perspectiva do texto, ainda pode, dentro da proposta do dito, reforçar a leitura complementar imagem/texto. Nesse sentido, o aspecto verbal deixa subentendido que combater a queimada é combater o negro, uma vez que o cabelo do negro é parte da queimada, na imagem. Ao combater o negro se pode então preservar a natureza.

Portanto o não dizer transmite o implícito, o pressuposto e o subentendido. E o dizer reforça a intenção do que é apresentado.

Sendo assim, é possível perceber "a presença de não ditos no interior do que é dito". (PÊCHEUX, 1990, p. 44).

Em relação ao noticiário midiático, não é de hoje que se presencia notícias negativas e bastante tristes a respeito de negros no jornalismo sensacionalista brasileiro. Porém em 2020, o caso internacional da morte do homem negro George Floyd, por um policial branco, nos Estados Unidos, mobilizou a mídia mundial, inclusive influenciando os movimentos e comportamentos de muitas pessoas em vários países. O movimento ficou conhecido como "Black Lives Matter", em tradução literal, "Vidas Negras importam".

O que parecia uma corrente de força pela igualdade racial não retrata a realidade brasileira. Nos campos de futebol, jogadores negros são xingados e chamados de macacos; porteiros de prédios são agredidos por moradores de condomínios luxuosos; garçonetes e garçons negros são ofendidos por clientes em restaurantes; consumidor negro é agredido por segurança de supermercado até a morte, acusado de roubar algum produto. Tudo registrado por câmeras particulares e posteriormente transformado em notícias na mídia brasileira, com repercussão internacional.

Recentemente, em junho de 2023, uma médica ginecologista foi gravada conversando com sua paciente, uma jovem negra. Ela foi acusada de racismo, na cidade do Rio de Janeiro, após atender e informar à paciente que a maioria das mulheres negras tem cheiro forte nas partes íntimas. A madrinha da jovem, responsável por levá-la à consulta, gravou a conversa da médica no atendimento. Essa gravação foi transmitida no programa de maior audiência da Tv brasileira, o programa dominical da Tv Globo, Fantástico. A repercussão foi impactante.

O que a médica falava, ou seja, o dito, não poderia ser mais preconceituoso, até porque outros médicos especialistas discordavam da ginecologista, afirmando que tal discurso não tinha sentido. Afirmar que pelo menos 70% das mulheres negras eram malcheirosas ou tinham cheiro ruim por serem negras, não tinha fundamento científico. O caso midiático foi parar na Justiça. A defesa da ginecologista declarou que em nenhum momento ocorreu a vontade de discriminar a suposta vítima. Porém o dito na gravação foi considerado racismo. A médica ainda tentou recorrer ao racismo estrutural, alegando ter parentesco com negros, ou seja, o racismo considerado terceirizado. Atualmente a ginecologista é ré na Justiça.

Considerações Finais

A memória está enraizada em cada indivíduo. Sem história não há memória, e a memória social do negro na mídia nos remete aos antigos anúncios, de comercialização de escravos. O negro enquanto mercadoria submetido às lógicas comerciais de uma época não apagará dos livros e jornais o dito em anúncios.

A ausência de negros na publicidade, durante muito tempo, não retrata a realidade de consumidores em um país com a maioria da população de pretos e pardos, segundo IBGE.

Vimos que uma pesquisa proposta pela UERJ revelou que a publicidade brasileira ainda é composta pela maioria branca: 78%, apesar de maioria brasileira ser de pessoas negras. Uma contradição.

Atualmente a imagem do negro vem crescendo na publicidade brasileira. Não se pode falar em representatividade, já que se trata na maioria de sub-representação, mas já há protagonistas negros em novelas brasileiras e na publicidade.

Atualmente existe uma tensão. Discussão e reflexão a respeito da intolerância e discriminação racial na mídia. Não houve evolução, houve mudança.

Se antes negavam a existência do racismo ou não se falava a respeito da branquitude, atualmente esse diálogo existe. Grandes marcas têm utilizado atores negros e famílias para representarem nos filmes publicitários. As campanhas modestamente inseriram protagonistas em seus anúncios, tornando a publicidade um pouco mais representativa ao negro, mas ainda com o uso do estereótipo, tanto na publicidade quanto nas notícias jornalísticas.

O noticiário ainda mostra o negro em classes sociais menos privilegiadas ou em situação negativa, porém pauta pela discussão. Mas ao retratar os fatos, a realidade muitas vezes torna-se espetacularização na mídia brasileira, o que desgasta o fato e abre para algumas reflexões.Importante considerar que o preconceito depende não apenas do que está na história, portanto na memória social, mas pelo que foi ou é compartilhado na mídia.

Referências

BATISTA, L.; LEITE, F. **Publicidade antirracista: reflexões, caminhos e desafios.** São Paulo: ECAUSP, 2019.

_____. **O Negro nos Espaços Publicitários Brasileiros:** Perspectivas Contemporâneas em Diálogo. São Paulo: Eca USP, 2011.

BDF. **Propaganda do governo do DF associa cabelo de homem negro a queimadas.** Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/07/14/propaganda-do-governo-do-df-associa-cabelo-de-homem-negro-a-queimadas. Acesso em 23 jul. 2023.

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 1979.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

CITELLI, A. **Linguagem e persuasão.** São Paulo: Ática, 2005.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo: Global, 2010.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

IG. **Lacta remove propaganda após acusação de racismo.** Disponível em: https://economia.ig.com.br/2023-04-05/lacta-racismo-propaganda-sai-do-ar.html. Acesso em: 10 ago. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

MARCONDES, Pyr; RAMOS, Ricardo. **200 anos de Propaganda no Brasil** – do reclame ao cyber-anúncio. São Paulo: Meio e Mensagem, 1995.

MARCONDES, P. **Uma história da Propaganda brasileira.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MIRANDA, L. **Memória individual e coletiva.** Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva. Acesso em: 18 jul. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** São Paulo: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes,1990.

TRINDADE, Eneus. **Propaganda, identidade e discurso.** Brasilidades midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2012.

UERJ. **Levantamento mostra falta de diversidade racial e de gênero na publicidade brasileira**. Disponível em: https://www.uerj.br/noticia/levantamento-do-gemaa-mostra-falta-de-diversidade-racial-e-de-genero-na-publicidade-brasileira/ Acesso em 10 ago. 2023.

Líquidas imagens;

tensas estruturas.

[Uma curadoria experimental]

Curadoria experimental
Marcos Rizolli

Artistas e Obras Apropriadas
Ana Lupinacci
Fernando Durão
Analice Campos
Mario Fiore
Belkiss Nogueira

Introdução [Apresentação]

O alucinado trânsito de imagens, fenômeno tão presente nas redes sociais digitais, notadamente Facebook e Instagram, e adotado por público amplo, também tem despertado o interesse de artistas – que fazem uso dessa nova tecnologia relacional para divulgar os seus trabalhos. Publicam em suas linhas do tempo convites para exposições, revelam seus cotidianos nos ateliês e apresentam os produtos de sua esfera criativa.

Obras de arte, assim, encontram novas ambiências para sua circulação.

O contato entre artista, obra de arte e público torna-se mais imediato e direto. Podemos visualizar, curtir e comentar – registrando nossas impressões acerca das imagens.

Contudo, as imagens artísticas concorrem com toda sorte de imagética.

Em maioria absoluta, fotos ou vídeos que compreendem quaisquer assuntos – cotidianidades, passeios, viagens, aniversários, festas, paisagens e cenários, romances, intimidades... – acarretam o não menos alucinado e ascendente fluxo vertical das compartilhadas linhas do tempo.

Então, como vaticinado por Andy Warhol, o mago da Pop Art, se, todos, temos direito a 15 minutos de fama, as imagens que publicamos nas redes, malas-artes, permanecem visíveis em tempo cada vez mais fracionado.

É da percepção de observador atento e instruído que nasce, assim, a Curadoria Experimental LÍQUIDAS IMAGENS; TENSAS ESTRUTURAS. Uma curadoria que busca identificar estruturas visuais em ambiências digitais cada vez mais líquidas.

Uma curadoria que pretende oferecer um novo protocolo de visualização, agindo no fluxo das visibilidades fugazes.

Uma curadoria que tenta, de algum modo, subverter os ininterruptos e compartilhados tempos, em favor da permanência das imagens – no espaço.

O curador, também usuário das redes sociais, decidiu oferecer um novo protocolo de usabilidade, ao estabelecer um processo de apropriação de obras de arte de alguns artistas que se dispuseram à divulgação de suas obras de arte em rede!

Sob consulta, os artistas integrantes desta curadoria experimental autorizaram as apropriações: Ana Lupinacci, Fernando Durão, Analice Campos, Mario Fiore e Belkiss Nogueira.

Elas, nos oferecem visualidades líquidas, entre organicidades e liquefações. Eles, nos oferecem composições estruturadas, entre geometrismos planares e em relevo. Os cinco artistas naturalmente oferecem a matéria prima da curadoria, que nasce de uma questão: como oferecer algum tipo de inteligibilidade ao caos da era da mídia?

Tentando estabelecer uma ação curatorial, percorreu-se as linhas do tempo, em suas páginas – buscando identificar as narrativas visuais que permeiam o espaço/tempo – na ambiência digital.

Um exercício de navegação, em atitude crítica, em ação curatorial – na prática de visualização da arte contemporânea.

Ana Lupinacci – Brasil

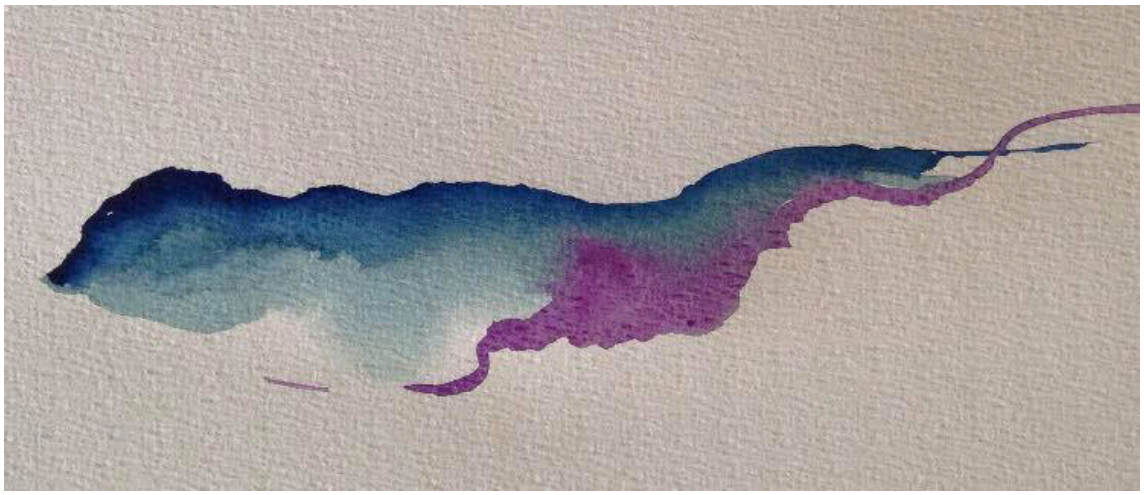
As pinceladas de Ana Lupinacci desafiam a natureza líquida da aquarela: seus gestos pigmentados são incisivos e parecem obedecer à uma ordem criativa racionalmente determinada.

As tensões estabelecidas entre mente e gesto, razão e intuição, geram as fluências próprias de suas arrojadíssimas composições visuais.

As aparentes quase abstrações informais, então, conseguem reter – entre sobreposições e transparências – o sentimento de aquosidade.

Suas líquidas imagens atingem o sublime cromático.

[MR]



17.mar.2017
#unvisitedlandscape



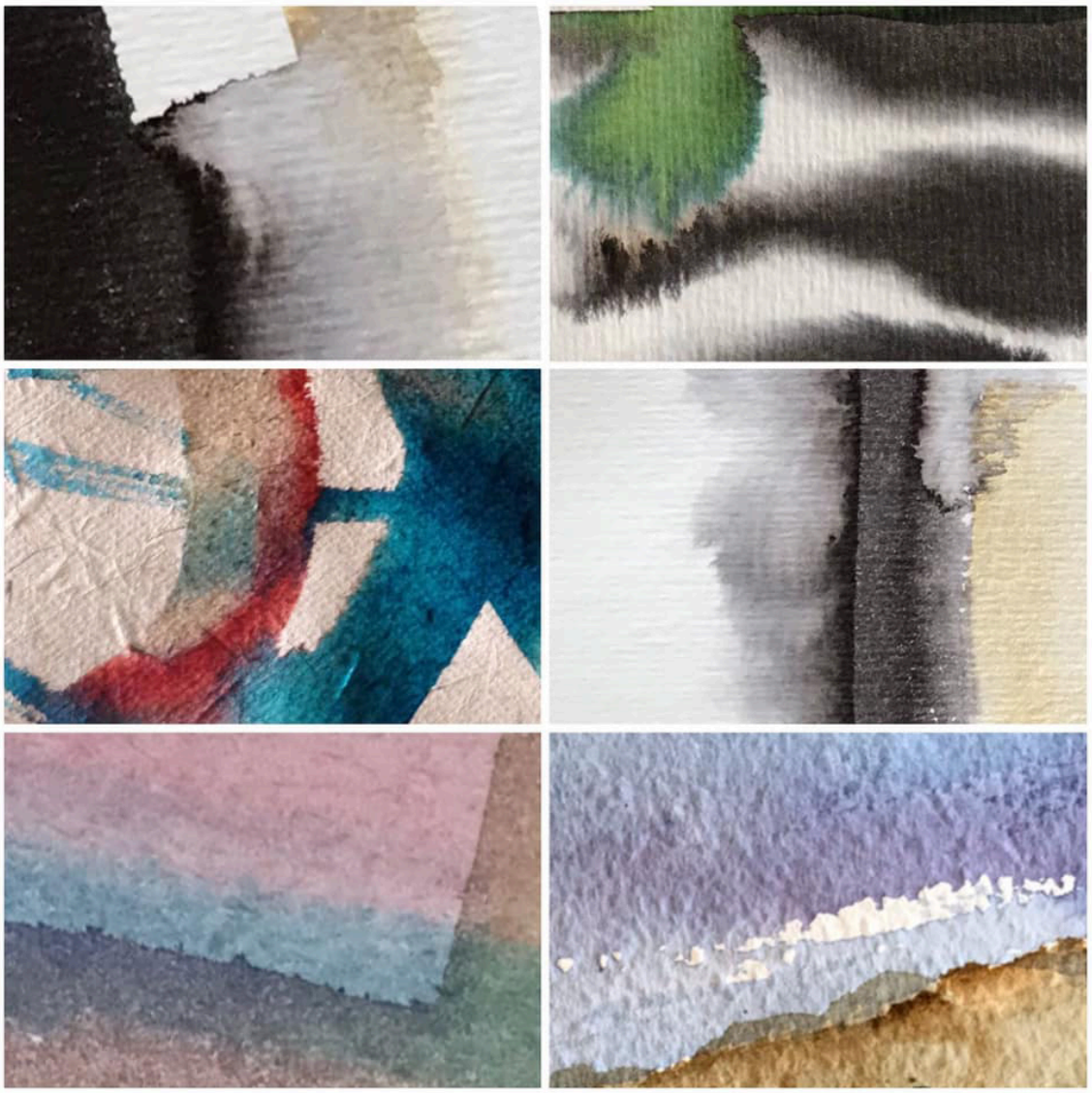
22.out.2021
#elaquarela



09.jul.2021
Inhotim para mim



11.abr.2021
Sem título



06.jan.2021 (06.jan.2020)
watercolour&me. selected fragments



18.dez.2020
(foto da capa)

Fernando Durão – Portugal / Brasil

O rigor geométrico é o ente criativo de Fernando Durão.

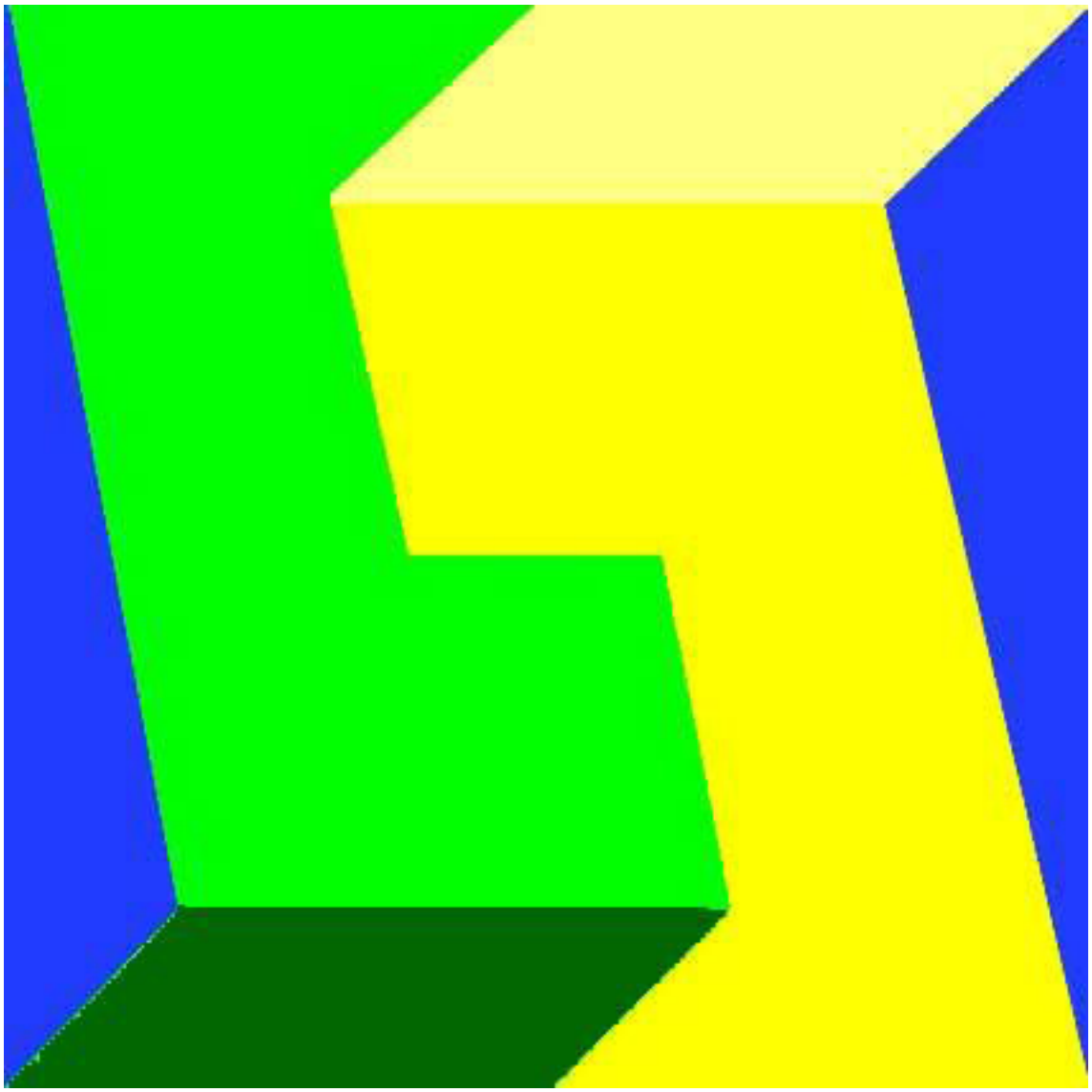
Suas composições buscam, nesse mesmo rigor, o estado de tensionamento de linhas e formas – no espaço.

O horizontal, o vertical e o inclinado; o cheio e o vazio; o plano e os (ilusórios) relevos; os contrastes de cor.

Surge, assim, uma geometria plena, de complexa elaboração.

Seu insistente discurso sobre a forma e a cor reafirmam sua índole criativa para a estruturação visual.

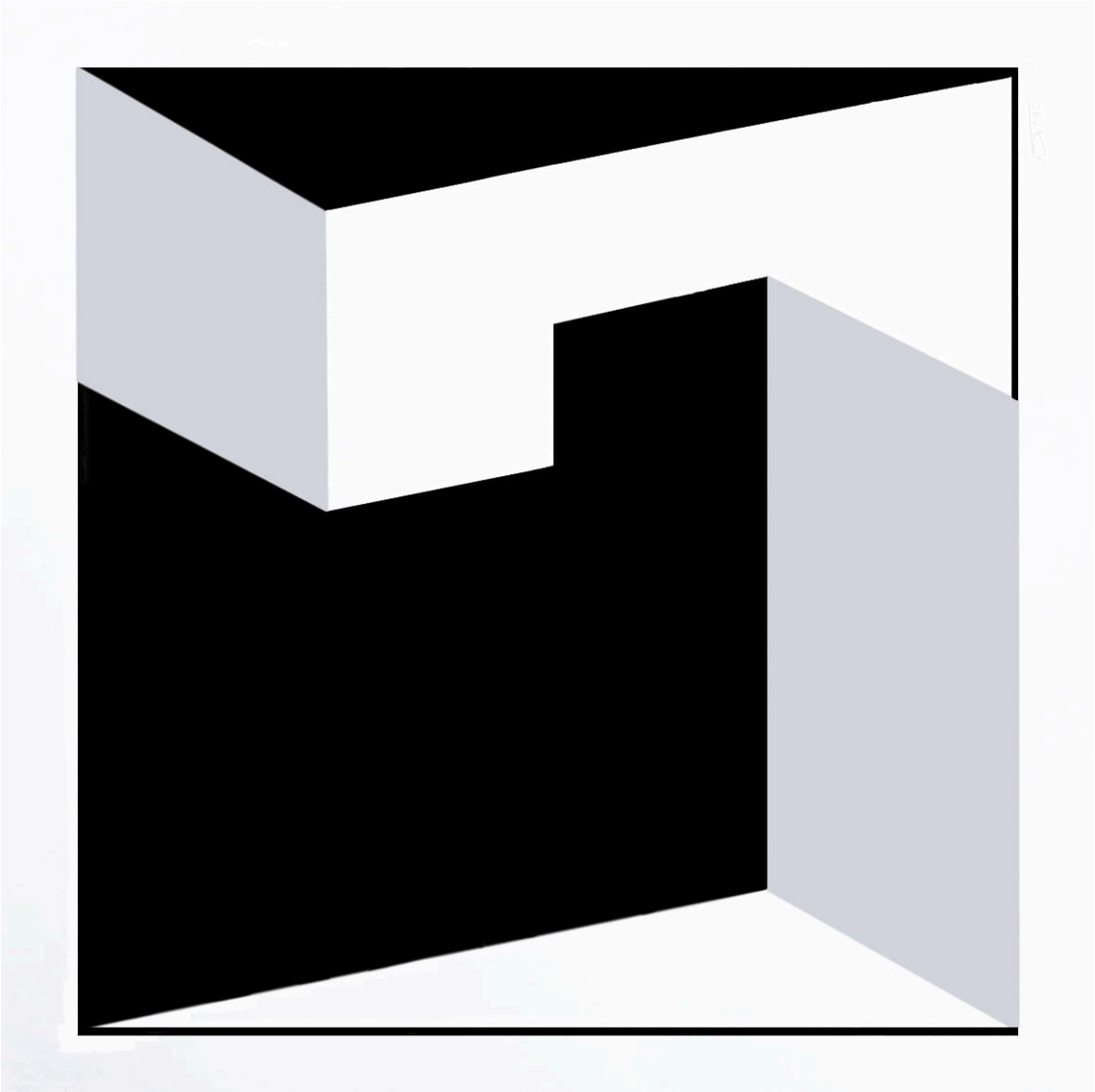
[MR]



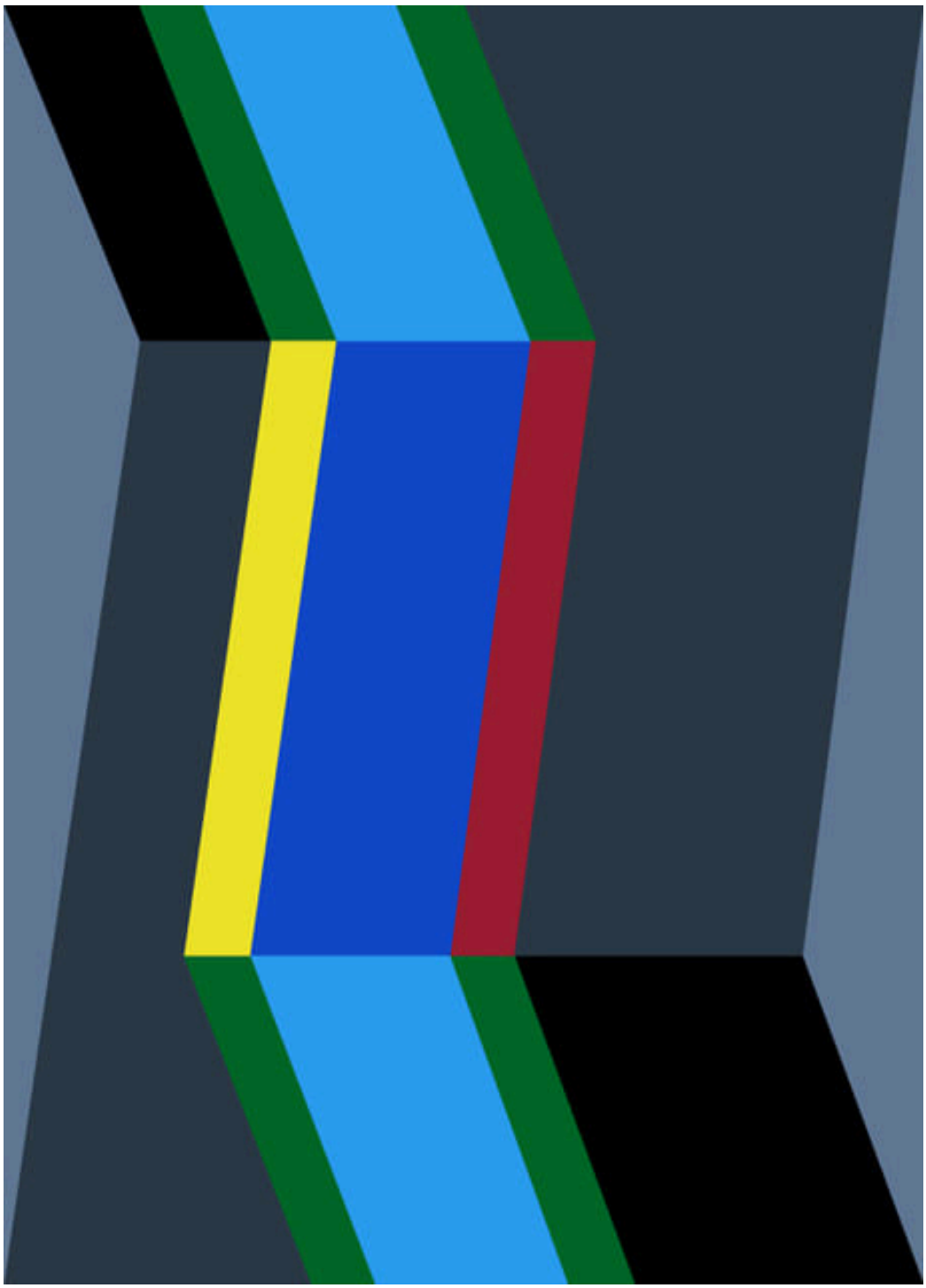
07.set.2023
Casa



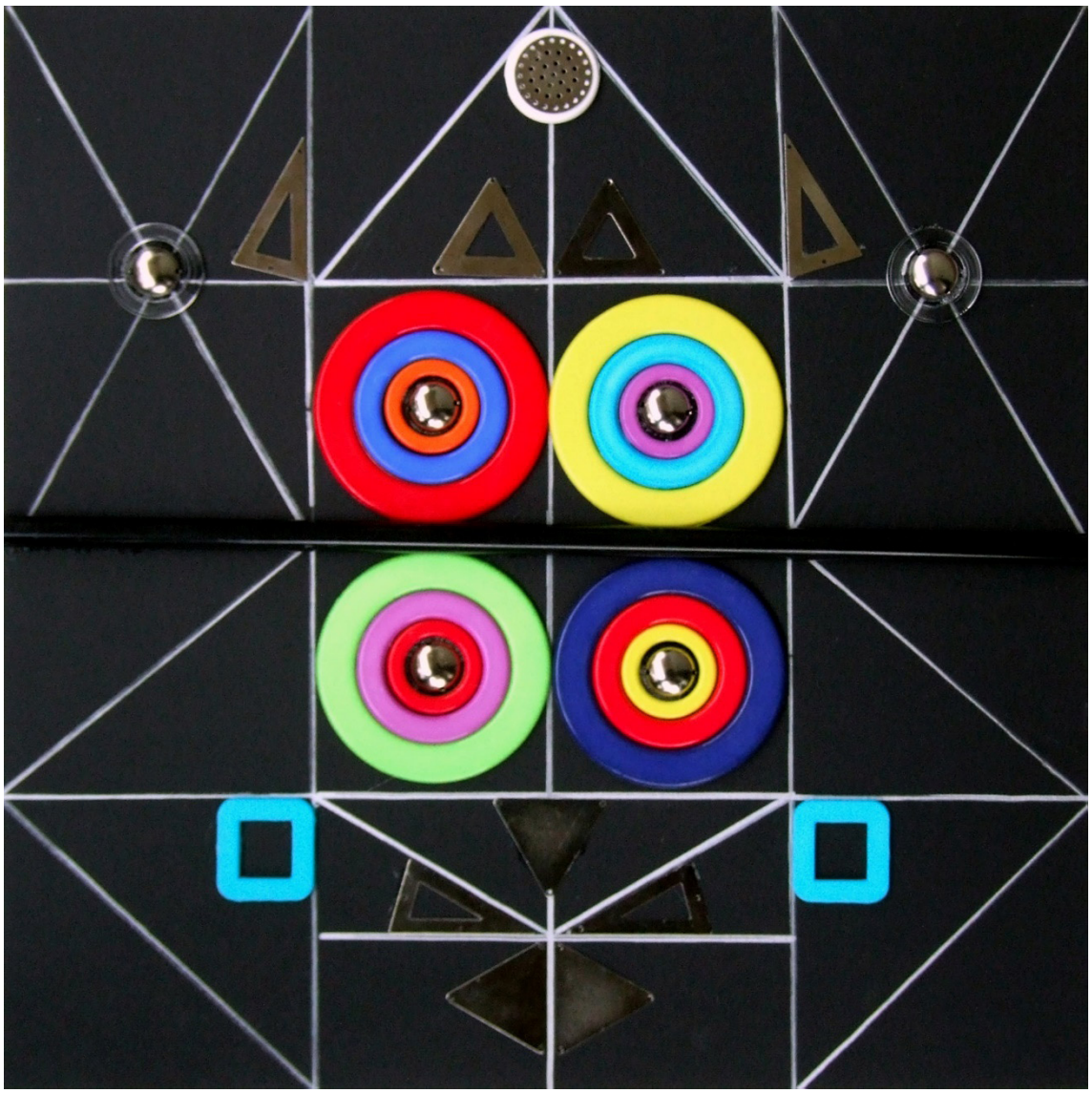
26.abr.2022
s/título informado



24.abr.2022
s/título informado



26.dez.2021
s/título informado



08.jan.2022
Geometria Sagrada



15.jun.2020
s/título informado

Analice Campos – Brasil / Portugal

O universo da visualidade há de azulecer! Para tanto, devemos conhecer as pinturas líquidas de Analice Campos.

A jovem artista desenvolveu um método criativo um tanto peculiar: entre o preto (e os cinzas) e os azuis, os lavados de cor, além de se derramarem sobre a superfície, quase sempre branca, vão esparramando vestígios gestuais e formais, texturas e imbricamentos visuais.

As formas e as cores diluídas parecem acariciar o espaço, num ritual sensorial e sensual.

A estética resultante constrói, do azul uno, o cromatismo composto.

[MR]



03.ago.2023
Detail of my new work



08.jul.2023
Azulecer



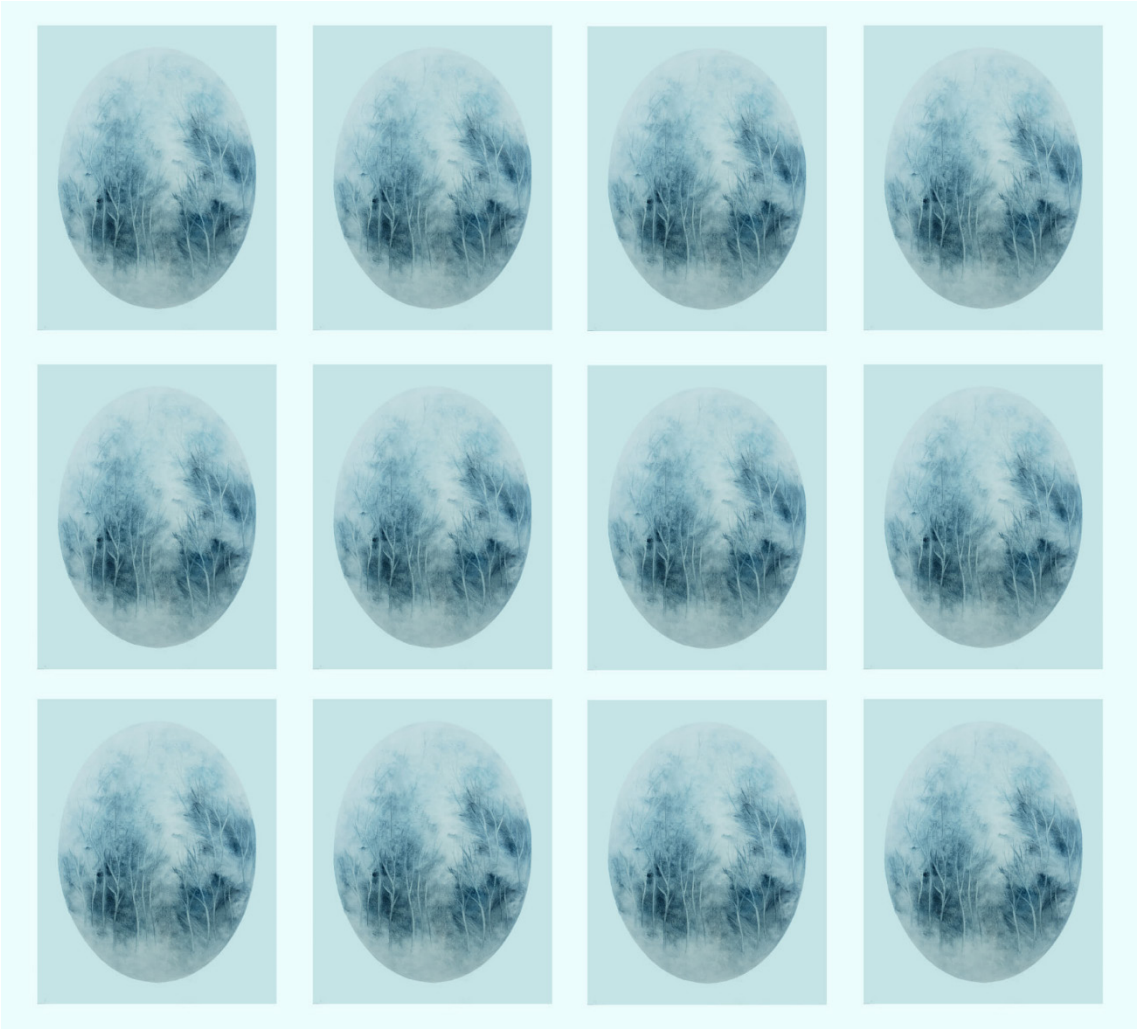
28.jan.2023
Novos projetos



30.nov.2022
Vestígios de um lago III/IV



17.jun.2022
Paisagem líquida XXII



20.set.2021
Auto-cópia



05.set.2021
Paisagem líquida



10.ago.2021
Desenho subjacente

Mario Fiore – Brasil

Mario Fiore, o artista-arquiteto, seja tanto na pintura quanto nos relevos, busca incansavelmente a estruturação geométrica.

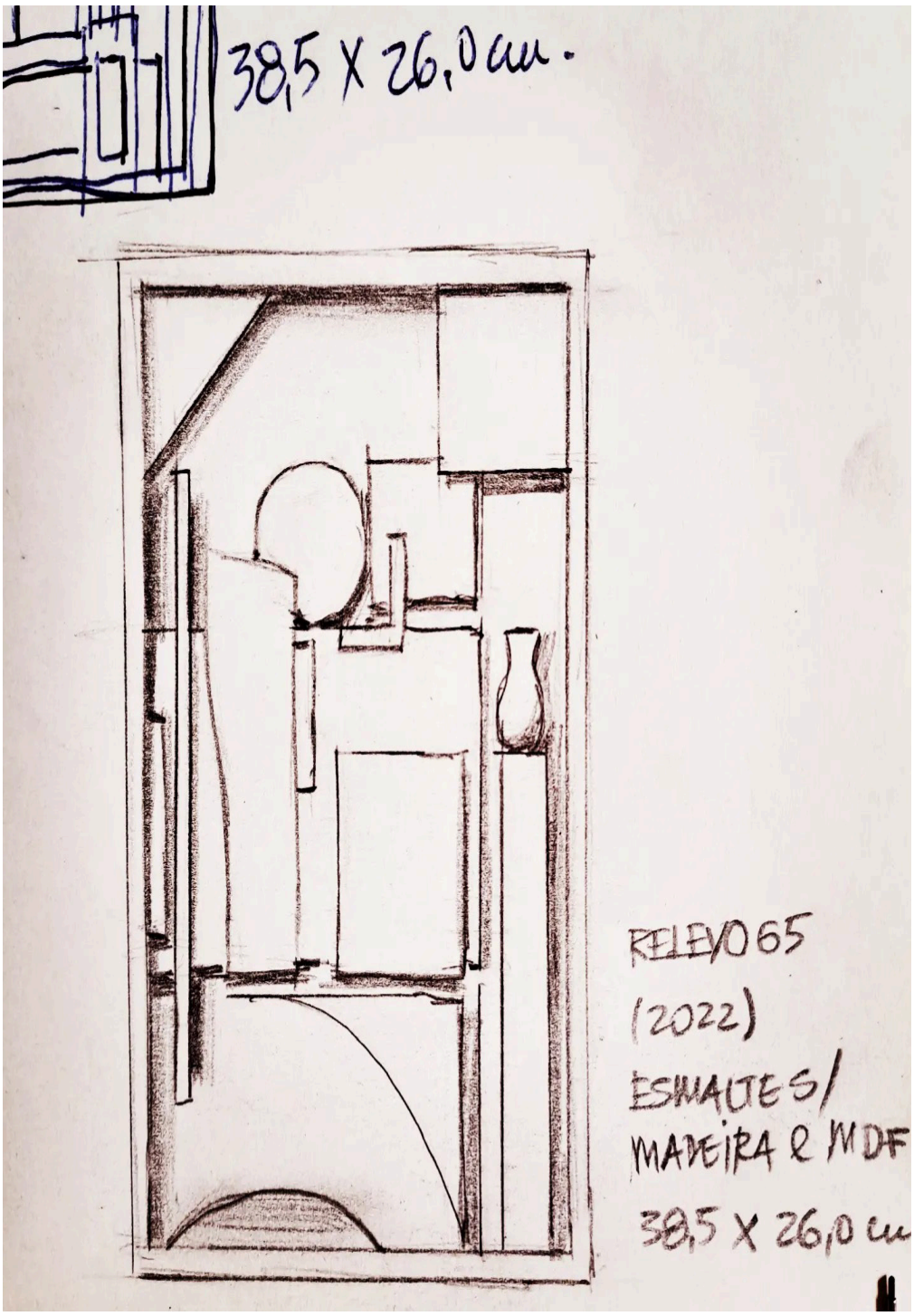
Seu elegante geometrismo se identifica com formas clássicas e faz de sua consolidada carreira artística o seu próprio patrimônio visual - configurando, então, o seu próprio museu de imagens. Os sugeridos elementos arquitetônicos – colunas, arcos, traves e superfícies – exercem intrínsecos tensionamentos compositivos.

Sua ágora expressiva revela-se intimista e silenciosa. Em sua arte, permeia o elogio às luzes e sombras e ao cromatismo.

Um museu autoral, metafísico.

[MR]





03.jun.2023
Estudo para Relevo 65 (2022)



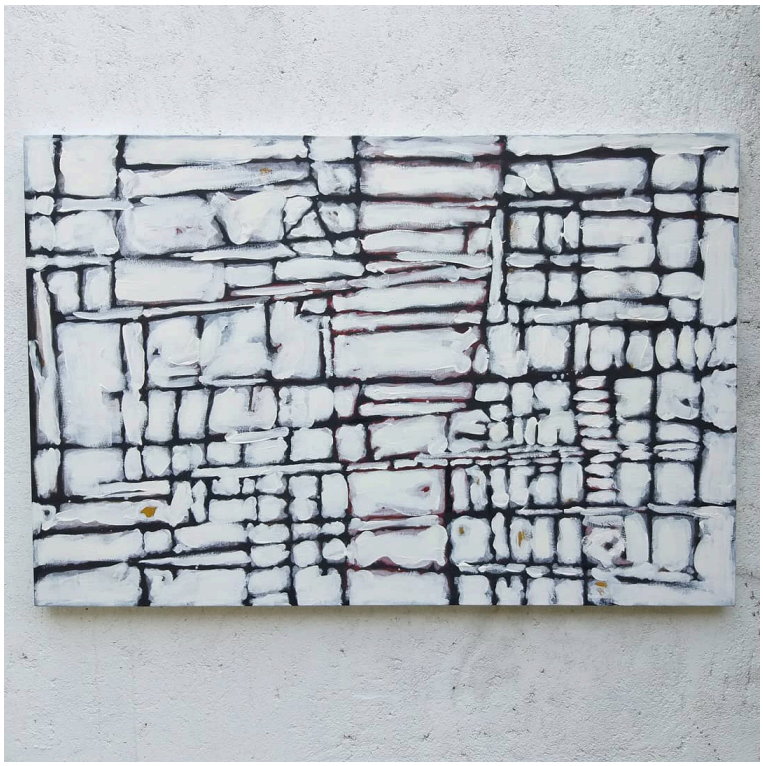
06.mai.2023
Primeiros relevos (1989)



27.fev.2023
Relevo 68



06.dez.2022
Relevo 62 (Pequeno Museu) 2022



18.nov.2021
(foto da capa)

Belkiss Nogueira – Brasil

As aquarelas de Belkiss Nogueira são o mais genuíno resultado plástico de sua atenta observação do mundo... E de seu universo interior.

A natureza escópica de sua expressão artística é intuitiva! Contudo, instruída pela cotidianidade do ateliê. Lá, abre a janela e vê a paisagem. Lá, também, busca as referências da história da arte e o diálogo com os artistas que lhe inspiram. Lá, ainda, escarafuncha sua mente e suas memórias – transformando tudo em visualidades.

A atenção que dedica aos pigmentos, à água, aos pincéis e aos papéis é impressionantemente ritualística. Ao longo de sua própria história criativa, a artista elaborou a essência da paisagem.

[MR]



06.set.2023
s/título informado



30.ago.2023
Super lua azul



26.jul.2023
Fascinação



25.jul.2023
Navegar é preciso (série)



25.jun.2023
Proposta (anos 90)



25.mai.2023
O céu de cada um

Sobre os Artistas


07.fev.2023

Ana Lupinacci

Vive e trabalha em São Paulo
Doutora em Educação
Especialista em Educação Artística com Aperfeiçoamento em História da Arte
Aquarelista



26.dez.2021

Fernando Durão

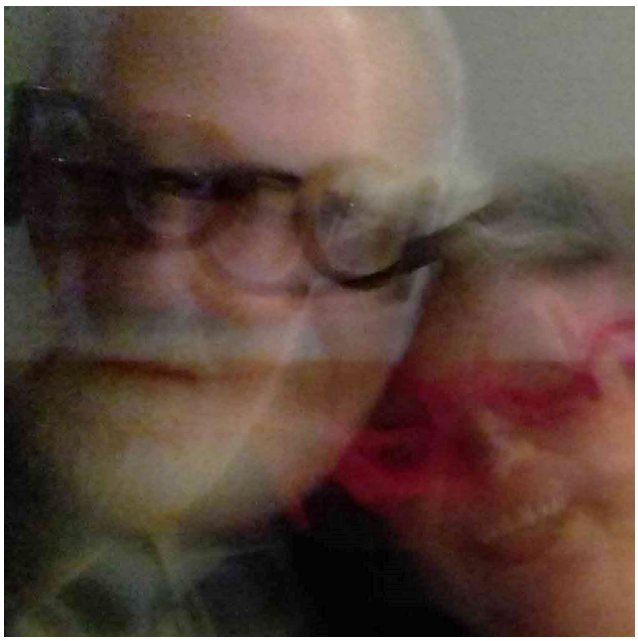
Vive e trabalha em São Paulo
Formação Artística em Pintura
Pintor, Desenhista, Escultor, Designer Gráfico, Fotógrafo.
Curador Independente



16.ago.2023

Analice Campos

Vive e trabalha em Matosinhos
Mestre em Pintura
Arte-educadora
Pintora



14.out.2016

Mario Fiore

Vive e trabalha em São Paulo
Doutor em Artes
Professor de Artes
Arquiteto, Pintor e Gravador



08.set.2023

Belkiss Nogueira

Vive e trabalha em Passa Quatro
Graduada em Educação Artística e Artes Plásticas
Arte-educadora
Aquarelista

Sobre o Curador


22.set.2023

Marcos Rizolli

Vive em Campinas e trabalha em São Paulo
Doutor em Semiótica: Artes
Crítico de Arte e Curador Independente
Professor no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Artista Visual

Conclusão [Sobre a Curadoria]

A exposição coletiva "Líquidas imagens; tensas estruturas" é uma curadoria experimental, especialmente produzida para integrar as atividades acadêmico-culturais do VII CLISEM – Congresso Linguagem, Identidade, Sociedade: estudos sobre a mídia, realizado entre 27 e 29 de setembro de 2023, com o tema gerador Escritas Diversas, na Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil.

É uma iniciativa dos Grupos de Pesquisa-CNPq Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo e Linguagem, Identidade, Sociedade: estudos sobre a mídia - LISEM, com as respectivas lideranças de Marcos Rizolli e Isabel Orestes Silveira – docentes-pesquisadores no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, do Centro de Educação, Filosofia e Teologia, da Universidade presbiteriana Mackenzie.

Agradecimentos

Aos artistas **Ana Lupinacci**, **Fernando Durão**, **Analice Campos**, **Mario Fiore** e **Belkiss Nogueira**, personalidades do mundo artístico contemporâneo. Minha admiração "analógica" e "digital" por vocês, sempre!

À **Isabel Orestes Silveira**, organizadora geral do VII CLISEM, sempre acolhendo e incentivando minhas proposições curatoriais.

Mackenzie

PAULUS

FAPCOM

PUC-SP

GRUPO COMUNICAÇÃO CULTURA BARROCO MESTIÇAGEM

unesp

Processos de Criação

atempo
ARTE&LINGUAG
ENSCONTEMPORANEAS

Parceiros CLISEM

Organização
www.clisem.com

Linguagem Identidade Sociedade
Estudos sobre a Mídia