GÊNIO CRIADOR

IV CLISEM

Linguagem, Identidade, Sociedade - Estudos sobre as Mídias:

AÇÃO COMUNICATIVA EM FOCO

Organização: Isabel Orestes Silveira

Organização: Isabel Orestes Silveira

Ilustração Gabriela Mendes

IV CLISEM

Linguagem, Identidade, Sociedade - Estudos sobre as Mídias:

AÇÃO COMUNICATIVA EM FOCO

GÊNIO CRIADOR

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

IV CLISEM – Congresso de linguagem, identidade, sociedade, estudo sobre as mídias: ação comunicativa em foco / Isabel Orestes Silveira, (org.). - - São Paulo: Gênio Criador Editora, 2018.

Vários autores
ISBN: 978-85-94269-05-8

1. Linguagem 2. Identidade 3. Sociedade 4. Mídia 5. Ação comunicativa I. Silveira, Isabel Orestes.

CDD - 400
CDU - 058

Direção Editorial: Cleusa Sakamoto
Editoração: Gênio Criador
Diagramação: Paulo Vinícius C. de Almeida

Gênio Criador Editora - 2018
Av. Brigadeiro Faria Lima, 1616 - Sala 804,
Jardim Paulistano 01451-001, São Paulo - SP
editorial@geniocriador.com.br
www.geniocriador.com.br

Universidade Presbiteriana Mackenzie

1 - Corpo Diretivo Institucional

Gabinete da Chancelaria – Reverendo Davi Charles Gomes
Reitor – Prof. Dr. Ing. Benedito Guimaraes Aguiar Neto
Vice-Reitor – Prof. Dr. Marco Tulio de Castro Vasconcelos
Pró–Reitoria de Graduação e Assuntos Acadêmicos – Profa. Dra. Marili Moreira da Silva Vieira
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – Prof. Dr. Paulo Batista Lopes
Pró-Reitoria de Extensão e Educação Continuada – Prof. Dr. Jorge Alexandre Onoda Pessanha

2 - Corpo Diretivo do Centro de Comunicação e Letras

Diretor – Prof. Dr. Marcos Nepomuceno Duarte
Coordenadores do Curso de Publicidade e Propaganda – Prof. Dr. Rogério Aparecido Martins e Profa. Ms. Daniela Sacuchi Amereno - Adjunto
Coordenador do Curso de Jornalismo – Prof. Dr. Rafael Fonseca Santos
Coordenadora do Curso de Letras – Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos
Coordenadoras de TCC e Pesquisa – Profa. Dra. Isabel Orestes Silveira e Profª. Dra. Fernanda Nardy Bellicieri - Adjunto
Coordenador de Estágio e Protagonismo Estudantil – Prof. Ms. José Estevão Favaro
Coordenador de Atividades Complementares e Extensão - Prof. Dr. Perrotti Pietrangelo Pasquale
Coordenadora de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras - Profa. Dra. Regina Helena Pires de Brito
Coordenador de Educação Continuada – Prof. Dr. Norberto Gaudêncio Junior

3 - Comissão Organizadora

Profa. Dra. Isabel Orestes Silveira
Prof. Ms. Eduardo Hufling Milani
Prof. Ms. Osvaldo Takaoki Hattori

4 - Comissão Científica

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sandano Santos
Profa. Dra. Isabel Orestes Silveira
Prof. Dr. José Maurício Conrado Moreira da Silva
Prof. Ms. Manoel Roberto Nascimento Lima
Prof. Dr. Marcos Nepomuceno Duarte
Profa. Dra. Mirtes de Moraes
Profa. Ms. Nora Rosa Rabinovich
Profa. Dra. Rosana Maria Pires Barbato Schwartz

Sumário

Apresentação 7

Diferentes Linguagens

Redes da Criação: Teoria Crítica de Processo 9
Dra. Cecilia Almeida Salles

As dinâmicas fotográficas no contexto das folhas de contato 14
Dra. Camila Mangueira Soares

A edição na fotografia como recurso criativo 23
Ms. Cassiano Cordeiro Mendes

Processos comunicativos e estudos lusófonos em pauta: uma leitura dodocumentário Língua –Vidas em português 27
Dra. Regina Helena Pires de Brito e Dr. Alexandre Marcelo Bueno

Retrato do artista enquanto povo: Indícios de um romantismo revolucionário na obra do artista gráfico Elifas Andreato 33
Dr. Norberto Gaudêncio Junior

Linguagem, Identidade e Sociedade - Estudos sobre as Mídias

Os laços invisíveis e as Neurociências na Comunicação 43
Dra. Isabel Orestes Silveira e Ms. Nora Rosa Rabinovich

Desafios para a Ação Comunicativa em Ambientes Digitais 47
Dr. Carlos Sandano

Literatura latino-americana: vozes e tempos em debate 54
Dra. Ana Lúcia Trevisan

O Resgate da Iconologia na Criação Contemporânea 58
Dr. Patricio Dugnani

Praticidade e estilo pós-guerra na publicidade 65
Isabela do Nascimento Pacheco

Ação Comunicativa em foco

Linguagem, Comunicação e Cidadania: aspectos formativos da Educação Escolar 72
Dra. Maria Lucia M. Carvalho Vasconcelos e mestranda Lídia de Moraes Felício Silva

Educomunicação: um ato pedagógico para o *Fazer Crítico-Reflexivo* *79*
Ms. Liliane Barros O. Delorenzi e Ms. Elaine Gomes V. Olian

História do Tempo Imediato: Comunicação e História 86
Dra. Rosana M. P. B. Schwartz

Comunicação, corpo e mídia

A Condição Mestiça 91
Dr. Amálio Pinheiro

Por uma desconstrução identitária dos índios do Xingu 92
Ms. Orlando Garcia

Comunicação e Mobilidade na América do Sul em Experiências andarilhas 98
Ms. Marcela Belchior

Um poeta sonoro: índices de oralidade em Patativa do Assaré 104
Ms. Antonio Iraildo Alves de Brito

Linguagem publicitária: slogans populares de medicamentos 111
Dra. Paula Renata Camargo de Jesus

Do Ecletismo cearense ao Modernismo eclético: formas de um barroco mestiço 115
Ms. João Lucas Vieira Nogueira

O amor no romance-diário "Finita" e no espetáculo de dança "Meu prazer": do místico ao lúdico 122
Ms. Luiza Almeida Rosa

A potência dos afetos diante das tecnologias comunicacionais do capitalismo 128
Ms. Mara Lafourcade Rayel

Seio Bom, Seio Mal: a construção simbólica do seio feminino 136
Dra. Mirtes de Moraes

Brasil em fuga 145
Dra. Solange Alboreda

Apresentação

A presente publicação está vinculada ao IV CLISEM – Congresso de Linguagem, Identidade e Sociedade: Estudos sobre as Mídias, que elegeu em 2017, a temática "Ações Comunicativas em Foco". O evento é uma realização científica anual do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie e reúne pesquisadores e alunos, da comunidade interna e externa.

O IV CLISEM teve como objetivo refletir a respeito das linguagens midiáticas, da socialização do conhecimento e de suas relações com os processos e ações comunicativas.

Os textos apresentados refletem as investigações e as manifestações da cultura e da sociedade, como também o contexto educacional. O foco é dirigido a reflexões que destacam as mídias e o modo como estas se posicionam como autoridade discursiva da realidade, tanto representada quanto potencializada pela tecnologia da informação, seus suportes ou por outros meios.

Dada a diversidade de assuntos e teorias abordadas, são variados os enfoques e numerosas as perspectivas, que cada autor, com responsabilidade, desenvolve em análise a seu modo; com propriedade, cada autor afirma seu ponto de vista e enriquece o debate das linguagens, da identidade e da sociedade, com suas posições.

Diferentes Linguagens

IV CLISEM

Redes da Criação: Teoria Crítica de Processo

Cecilia Almeida Salles

Processo de criação como rede é o conceito que vem sendo construído ao longo do tempo, na interação com a semiótica de Charles S. Peirce e o conceito de rede de Pierre Musso; e alimentado pelos registros, de diversas materialidades, dos percursos estudados.

Essa reflexão gerou uma proposta de uma teoria crítica de processo para as mídias, de uma maneira bastante ampla, envolvendo as diferentes manifestações artísticas, design, jornalismo, publicidade etc. Discutirei, aqui, alguns desses aspectos desse campo de estudos.

Ao longo do tempo: uma história de expansões

Ressalto, primeiramente, o fato de se tratar de um conceito que vem sendo desenvolvido, desde os anos de 1990, junto ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A primeira formulação se deu em meu livro Gesto Inacabado: processo de criação artística, (1ª edição em 1998). Mais tarde, foi adensada na publicação de Redes da criação: construção da obra de arte, em 2006. Essas questões são levadas adiante na futura publicação, neste ano de 2017, de Diálogos: processos de criação em grupo. Nada é abandonado, de modo radical, desse percurso de pesquisa; no entanto, sofre ajustes, expansões de interações teóricas e, principalmente, de processos de criação acompanhados.

Quanto ao fato de ser uma reflexão teórica alimentada pelos registros de toda ordem dos percursos de criação, colocou-me em diálogo, com os pesquisadores franceses do ITEM/CNRS[1], que nomearam esse tipo de pesquisa crítica genética e Philippe Willermart do Departamento do Letras Modernas (Francês) da USP, que trouxe esta pesquisa para o Brasil. Tratava-se de uma metodologia para discutir os processos de criação, a partir dos documentos de processo, mais especificamente, de escritores, a partir de diferentes abordagens teóricas, como linguística, teoria literária e psicanálise.

1 Institut des Textes et Manuscrits Modernes/CNRS (Paris) fundado em 1968.

No ambiente acadêmico no qual eu estava inserida, convivia com classes formadas por alunos de formações e interesses bastante diversos, tais como, jornalismo, publicidade, artes visuais, arquitetura, artes cênicas, cinema, literatura, design etc. A interdisciplinaridade do corpo discente levou à necessidade de escolhas de caminhos de pesquisa, que dessem conta de tal diversidade.

No entanto, se o propósito direcionador dos estudos genéticos era a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo os registros dos percursos dos escritores (ou seja, os manuscritos), deveria necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Pois, processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais estes registros se apresentam. Ficava claro que era possível conhecer procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas. Como consequência, surgiu a possibilidade de se falar em crítica genética para além da literatura.

O livro *Crítica genética: uma introdução*, em sua primeira edição (1992), pressentia esses futuros desdobramentos. Referindo-me às pesquisas sobre o manuscrito literário, constatava, no capítulo "Horizontes da Crítica Genética" que "foi assim que nasceram e assim estão sendo desenvolvidas as pesquisas até o momento. No entanto, sabemos ser inevitável a necessidade de ampliar seus limites. Certamente, ouviremos falar, em muito pouco tempo, sobre estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, arquitetura e manuscritos científicos. Isto oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos e para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte - agora sob a ótica genética" (SALLES, 1992, p. 106).

Essa possibilidade foi concretizada em alguns anos. Na 2ª edição do livro Crítica Genética: uma nova introdução, publicado em 2000, no capítulo "Crítica Genética em ação", o estudo sobre literatura (Não Verás País Nenhum de Ignácio de Loyola Brandão) da 1ª edição é substituído por uma análise de esboços nas artes visuais de três artistas brasileiros (João Carlos Goldberg, Regina Silveira e Evandro Carlos Jardim.

A Crítica Genética assume, desse modo, aquilo que Daniel Ferrer (2000, p.49), no Congresso da Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário de 1999, chamou de "vocação transartística". Afirmou que o desenvolvimento dos estudos genéticos sustentava-se nos esforços de alguns pesquisadores de "promover uma reflexão da crítica genética que atravesse as fronteiras dos gêneros e das artes", mencionando o grupo de pesquisa da PUC/SP. Ele via que esse era o caminho para os estudos genéticos sobreviverem no século XXI.

Hoje, acredito que essa vocação expansiva não se estabilizou no rompimento das fronteiras das artes, mas continua em plena expansão ao se colocar disponível

para a diversidade da experimentação contemporânea, em suas diversas manifestações, que se mostra bastante potente nas mídias digitais (internet, de modo mais específico) e no olhar para arquivos da criação, para além das "gavetas" que preservam a história das obras.

Assim, essas pesquisas passaram a oferecer outra abordagem crítica para a literatura, artes e mídias, sob o ponto de vista de seus processos de produção, não em detrimento das críticas sobre os objetos assim como são mostrados publicamente (crítica literária, arte, cinema etc.). O acesso aos arquivos da criação digitais ou analógicos (anotações, diários, esboços etc.) gera a compreensão sobre algumas das camadas que sustentam as escolhas dos artistas que, naturalmente, ressignificam a obra.

Ao longo do tempo: proposta de uma abordagem crítica

Por outro lado, havia, nesse contexto acadêmico, o diálogo com as teorias semióticas, especialmente nesse primeiro momento, a de Charles S. Peirce, que propõem instrumentos teóricos de natureza geral. Assim, a semiótica de Peirce (teoria geral dos signos), associada à natureza de minhas buscas como pesquisadora e à impossibilidade de se oferecer disciplinas sobre especificidades de autores e/ou linguagens (por conta da interdisciplinaridade das salas de aula, mencionada), levaram-me a buscar questões gerais dos processos de criação.

O acompanhamento teórico-crítico de vários processos gerou a observação de algumas características comuns nesses percursos, que viabilizou essa teorização de natureza geral dos processos de criação. O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas recorrências que se pode estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não são modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São instrumentos teóricos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

Se os estudos genéticos ganharam em extensão na ampliação dos limites de manuscrito para além da literatura; já na busca por princípios de natureza geral, os estudos das singularidades ganham na profundidade de seus resultados, pois como afirma Colapietro "pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico"[2].

Sob esta perspectiva, tínhamos, no início da história do desenvolvimento da crítica genética, estudos propiciando conhecimento sobre as especificidades de alguns processos. A metodologia do estudo de documentos era mais geral do que os resultados singulares, aos quais as pesquisas chegavam. Eram pesquisas que buscavam compreender as singularidades de determinados sujeitos em criação. À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: a teorização passa a ser mais geral do que a metodologia restrita aos estudos de caso, que passa a estar a serviço de algo mais amplo, que é a teorização sobre o processo criador.

Trata-se de uma possível teoria da criação, que teve como ponto de partida estudos singulares de documentos e que, ao mesmo tempo, se alimenta permanente dessas mesmas pesquisas; deste modo, todos essas possibilidades de pesquisa vêm convivendo de forma bastante fértil. Há questões gerais nos processos, mas o que faz, por exemplo, teatro ser teatro ou o que caracteriza o processo de criação de um ator ou diretor específico?

Abre-se, também, a possibilidade de se desenvolver pesquisas comparadas, tanto no que diz respeito a diferentes autores de um mesmo meio de expressão ou entre processos de criadores de diferentes áreas.

O livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*, publicado em 1998, foi a primeira formulação dessa teorização, em diálogo com a semiótica de Peirce, mais especificamente, o conceito de semiose, propondo assim a leitura da criação como um processo sígnico. Essa base estava implícita nas primeiras edições e somente a partir da 5ª edição, revista e ampliada, o Posfácio explicita os aspectos da semiótica mais relevantes, utilizados como fundamentação teórica (SALLES, 2011).

Novas leituras, orientações e, especialmente, maior exposição a uma grande diversidade de registros de processos de criação geraram o livro Redes da criação: construção da obra de arte (2006), inserindo essa reflexão teórica no âmbito do pensamento da complexidade. A sistematização dessa possível teoria sobre os processos de criação é desenvolvida, ao longo do tempo, como foi dito, em interação com teóricos como Charles S. Peirce, Vincent Colapietro, Pierre Musso, Edgar Morin e Lotman.

Outros apontamentos sobre metodologia e fundamentação teórica

Sob o ponto de vista metodológico, é feito um acompanhamento teórico-crítico do percurso de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica: os próprios documentos servem de guia controlador para as interpretações. A pergunta que nos guia é "o que esse material nos oferece sobre o processo criativo do artista (jornalista, designer etc.) estudado?"

A atenta observação dos documentos é sustentada por uma perspectiva relacional. O crítico estabelece relações entre os diferentes dados, para refazer e compreender a rede do pensamento em criação. É no estabelecimento de nexos entre os gestos desses

2 Palestra no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP em 2014

sujeitos em processo que se percebem os princípios que norteiam aquele percurso e, assim, é gerado conhecimento sobre o processo de criação. Cada índice, se observado de modo isolado, isto é, fora do contexto relacional, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. A metodologia se assenta, portanto, naquilo que Morin (2000, p. 23) descreve como "arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes, em indícios que permitam reconstituir toda uma história". A observação relacional leva à formulação de hipóteses sobre os modos como o processo criativo se desenvolve.

Da complexidade das informações, retira-se o sistema gerado pelo processo. Desse modo, faz-se um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. Trata-se de uma abordagem crítica que procura gerar reflexões sobre o processo criativo, por isso, simples descrições ou relatos narrativos se mostram insuficientes.

Sob a fundamentação teórica há, ainda, dois aspectos a serem ressaltados. Por um lado, trata-se de uma proposta aberta a outras teorias, tanto necessárias para as especificidades dos sujeitos ou grupos estudados, como significativas para as singularidades das indagações de cada pesquisador.

Ao mesmo tempo, cada processo estudado pede por interação com teorias daquela manifestação específica. Em outras palavras, os instrumentos teóricos relativos à criação, de um modo geral, dialogam, necessariamente, com as teorias do cinema, teatro, design etc. Afloram, assim, as especificidades na interação com a conceituação de criação, de natureza geral, que passo a apresentar.

Conceito de criação como rede em construção

Essa conceituação de criação é sustentada pela definição de rede de Pierre Musso (2004); já o termo "em construção" foi a forma que encontrei para acoplar ao conceito de rede toda a discussão, apresentada no Gesto Inacabado, que apresenta a criação como processo contínuo (semiose em termos peirceanos) com tendências.

Há outras questões relevantes, geradas pela perspectiva triádica da semiótica, que vão dando corpo a essa conceituação de criação. Trata-se de um percurso de ação (construção/conflito/confronto/encontros), sensível e intelectual[3], sofrendo intervenções do consciente e inconsciente (já discutido). Afasta-se, assim, da dicotomia intelectual ou sensível, que ainda rege discussões de muitos pensadores da criação, vendo, por exemplo, o processo da ciência como objetivo e intelectual e o da arte subjetivo e sensível. O que está sendo aqui proposto é que todos os processos convivem com esses três aspectos. Poderia se dizer, de modo sucinto, que as diferenças são de outra ordem, como relativas à natureza da busca.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas.

As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. A construção de uma rede, ou seja, sua transição de uma rede simples a outra mais complexa são consubstanciais a sua definição. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas.

As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo que está por ser descoberto. As tendências podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou princípios direcionadores e práticas comunicativas.

A "recompensa material", ou seja, o percurso de construção da rede ou inclui sua dinâmica e está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o realizador ou agente criativo. O termo é usado por Kandinsky (1990), ao descrever o processo de construção de obras como a busca da recompensa material para o poder inventivo e sensibilidade do artista.

Ao longo deste processo, vão sendo estipuladas restrições ou delimitações de naturezas diversas que tornam a construção da obra possível. O desenvolvimento do processo leva a tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força, dando consistência aos objetos em construção.

Gostaria de dar especial destaque para as tendências nas redes em processo, pois acredito ser um aspecto do processo de criação, sustentado pelo conceito de semiose de Peirce, bastante fértil para discutir as especificidades dos processos estudados.

O conceito de tendência é tomado da definição de semiose ou movimento signo em termos peirceanos. Segundo o autor todo processo sígnico carrega o conceito de meta, objetivo e implica em luta para obtê-lo. Daí, Peirce definir o propósito como "desejo operativo" (CP 1.205). As tendências que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram (cf.Bunge, 2002).

Tenho observado as tendências dos processos, sob o ponto de vista da construção do projeto poético e das práticas comunicativas, que são, portanto, leituras do conceito de

3 Refiro-me às três categorias da fenomenologia de Charles S. Peirce.

semiose, que é de natureza geral, para conceituar a criação; assim o modo de ação da tendência é transportado para constituição do projeto poético e as práticas comunicativas.

Nesse contexto de tendências vagas está, portanto, o projeto do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São as teorias implícitas no fazer, relativas à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto, que direciona de algum modo a produção das obras, muda ao longo do tempo.

Buscamos compreender quais são os princípios que direcionam os processos e como são gerados. Interações geram campos de possibilidade; daí a relevância de compreender as implicações das escolhas, tomadas de decisão e critérios e, consequentemente, comandos que tornam as obras possíveis ou não.

Já as reflexões sobre as tendências dos processos sob o ponto de vista das práticas comunicativas, dialogam com a constatação de Mário de Andrade (1989: p.61) que "a arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos". O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para outros, na medida em que está inserido nas complexas redes culturais: o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. O aspecto comunicativo do processo envolve sujeitos como comunidade travando uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais como com a obra em processo, com futuros receptores, com a crítica e com os membros dos grupos.

As reflexões são desenvolvidas sempre sem a ilusão de totalidade ou completude, sem abrir mão, no entanto, de propor caminhos para compreensão da complexidade de tais processos.

Ajustes metodológicos e terminológicos

É interessante observar que a crítica genética, como seu próprio objeto, passa por ajustes, a medida em que vai se desenvolvendo. Em nome de sua expansão, sofre ajustes metodológicos e terminológicos. Como exemplo, temos a dificuldade de se usar o termo manuscrito ao lidar com outras manifestações artísticas. Busquei outra palavra: documentos de processo pareceu cumprir esta tarefa, dando destaque à função desempenhada pelos registros -- necessidade de reter algumas ideias ou ações -- e não à sua materialidade. Assim pode-se falar de documentos sob a forma de cadernos, anotações, diários, assim como ensaios teatrais, copiões, esboços etc., incluindo todo o potencial oferecido pelas mídias digitais. Nesta perspectiva, as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento da diversidade e sua ampliação constante.

Os registros analógicos e/ou digitais do percurso são feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento, seja escrita, oral ou visual. Nesse contexto temos, por exemplo, os registros fotográficos e audiovisuais das artes cênicas enfrentando os desafios de documentar processos criativos no teatro, dança e performance.

A metodologia, por sua vez, também vem se mostrando em processo de expansão: muitos pesquisadores, especialmente no caso de teatro e cinema, passam a acompanhar processos, gerando outros documentos, sob a forma de anotações, fotografias, registros audiovisuais etc. Essa ampliação da metodologia é mostrada no capítulo "Crítica Genética em ação", da 3ª edição do livro Crítica Genética, em 2008, no qual é relatado um processo de dança no Balé da Cidade de São Paulo, por mim acompanhado.

Linha de pesquisa

Destaco, também, nessa história de expansão da crítica genética, a formação da linha de pesquisa Processos de criação nas mídias, no Programa de Comunicação e Semiótica (PUC/SP), que mais tarde passou a ser chamada Processos de Criação na Comunicação e na Cultura.

Diálogo com a experimentação contemporânea

Trago, por último, outra questão que acredito ser relevante na caracterização dessa ampliação do campo de ação da crítica genética. São pesquisas que partem de indagações diante da produção contemporânea e seus desafios teórico-críticos.

Trata-se de uma produção que fala de um vasto campo de experimentação, envolvendo, entre tantas outras questões, o apagamento de fronteiras entre processo de criação e a obra mostrada publicamente e entre arquivos privados e públicos. O processo de criação extravasa, em muitas propostas artísticas, os bastidores e passa a integrar a malha dos objetos em criação.

A teorização sobre os processos de criação passa, portanto, a oferecer uma perspectiva crítica de natureza processual, que, se levada às últimas consequências, não se limita a documentos de processo, que pertencem ao passado das obras. Ao olhar retrospectivo da crítica genética, está sendo adicionada uma dimensão prospectiva, de obras que são

processuais. Em outras palavras, são obras que são redes em permanente construção, falando de um processo, mas não mais privado.

Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam diante da estética do inacabado, nos incitam a seu melhor conhecimento e o consequente acompanhamento crítico dessas mutações. Não podendo deixar de lado todo o potencial da experimentação nas mídias digitais.

Como se pode observar, algumas obras contemporâneas (mas não só) impuseram novas metodologias para compreender seus processos construtivos e, ao mesmo tempo, reconceituaram tanto processo de criação, como obra.

Para nos aproximarmos desses diferentes vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir obras em sua dinamicidade. Uma abordagem que compreenda a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade. As leituras dos objetos estáticos não são satisfatórias, parecem deixar de lado algo de determinante que está na obra e que, no entanto, não consegue nem ser tocado ou atingido.

É, assim, oferecida uma abordagem processual para as produções em sua grande diversidade de manifestações: uma teoria crítica de processo.

Referências

ANDRADE, MARIO de. **O Banquete.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

BUNGE, Mario. **La investigación científica: su estrategia y su filosofia.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

FERRER, Daniel. "A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá". In: Willemart, P. (org.) **Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito.** São Paulo: Annablume, 2000.

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

SALLES, Cecilia A. **Crítica Genética: uma introdução.** 1ª ed. São Paulo: Educ, 1992.

_____. **Crítica Genética: uma nova introdução**. 2ª ed. São Paulo: Educ. 2000.

_____. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3ªed. São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artístico.** 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

As dinâmicas fotográficas no contexto das folhas de contato

Camila Mangueira Soares

Como se não bastassem as tecnologias contemporâneas da imagem e sua oferta abundante de ferramentas de produção e de plataformas *online*, as experimentações fotográficas alternativas e a retomada dos processos históricos, há ainda a crescente publicação de fotografias antes desconhecidas advindas da digitalização de acervos analógicos. Refiro-me, especificamente, ao processo atual de revisitação e organização de arquivos realizado pelas grandes mídias[1] e agências de comunicação.

É certo que o avanço da digitalização de acervos implica em novos protocolos e formatos de catalogação, conservação e manutenção das fotografias. No entanto, mais do que isso, reflete um olhar contemporâneo de preservação não dissociado do questionamento sobre o lugar e o destino desses conteúdos e, não obstante, sobre os reposicionamentos públicos dessas imagens.

Uma prova disto corresponde aos recentes projetos de publicação dedicados aos arquivos[2] de criação. Dentre os quais, o material mais trabalhado é a folha de contato fotográfica. Também conhecida por *contact sheet*, *proof*, *prova* ou *copião,* trata-se de uma forma de registro mais comumente obtido pelo método analógico de impressão direta de chapas, rolos (filmes negativos e positivos) (ou sua sequência de negativos/positivos) em superfícies fotossensíveis, como papéis fotográficos.

Um dos motivos de consideração da folha de contato como arquivo de criação é o de que sua produção é intrínseca ao contexto processual da prática. No processo analógico, era principalmente através dela que havia o primeiro encontro com as imagens num formato visual mais próximo de quando ficariam publicadas. No digital, sua realização se dá por meio do uso de softwares de edição e importação de imagens como *Adobe Lightroom* e *Adobe Photoshop*, e/ou também por programas ordenadores auxiliares como os destinados a grandes quantidades de arquivos como o *Microsoft Expression Media,* no qual o exame do material fotográfico é geralmente realizado na própria tela do computador.

A existência de arquivos de criação, mais especificamente as folhas de contatos e versões de imagens associadas à prática documental e jornalística, direcionam a atenção para os ambientes de edição das imagens. Destes decorrem os processos de articulação relativos às rotinas de soluções, seleções, testes e versões de imagens. De maneira mais ampla, esses arquivos são provas materiais das interações entre fotógrafos, editores, mídias e fotografias veiculadas. O que faz das folhas de contato um interessante caminho de investigação das dinâmicas fotográficas.

Devo esclarecer que as dinâmicas aqui dizem respeito aos formatos materializados do que entendo como inteligências e lógicas organizacionais da fotografia. De maneira que são índices de hábitos, condutas e ações fotográficas externalizados sob a forma de arquivos de criação, discursos e obras finais.

Esse conjunto de inteligências e lógicas pode ser apreendido aqui como uma forma de *pensamento fotográfico* (MANGUEIRA, 2016b). Proposta de um entendimento mais integrado do complexo fotográfico de maneira a considerar como fotografia a riqueza de suas mais diversas manifestações, processos, práticas.

Nessa perspectiva, o emprego do termo *pensamento* não segue o sentido psicológico, mas o semiótico[3] e sistêmico[4]. Atenta a esse *pensamento* (MANGUEIRA, 2016b), é importante esclarecer o meu emprego do termo *dinâmica*. Primeiro que condiz com relações de ações, estéticas e discursos materializados nos arquivos e nas publicações. Isto é, não se refere necessariamente a uma noção abstrata, mas a uma verificação factual através dos registros. Segundo que *dinâmica* parece ser mais apropriado para entender o movimento de relações entre esses fenômenos, principalmente, quando proponho a sua análise não detida ao tempo e ao espaço históricos.

Como uma janela expositiva das dinâmicas, recorro ao livro *Magnum Contatos* (2012). O recorte é devido ao fato da publicação apresentar um vasto panorama de materiais de contatos que incluem textos dos fotógrafos e diferentes documentos anexados. Além disso, refere-se a uma produção significativa e histórica da *Magnum Photos*[5], cooperativa francesa responsável pelas reportagens para revistas renomadas, como a norte-americana *Life*, e os mais variados jornais e que, até então, mantinha total sigilo dos seus métodos e arquivos.

Como medida de contextualização desta análise e de aproximação à experiência expositiva das folhas de contato, cabe discorrer um pouco sobre meu percurso de investigação dos arquivos de criação e do encontro com o *Magnum Contatos*.

1 Um exemplo corresponde ao processo de digitlização do acervo do jornal Estadão de São Paulo, cujo um dos desdobramentos é o projeto Contatos Fotográficos (2016) que visa publicar fotografias e materiais inéditos. Sobre o projeto, ver: <acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,serie-contatos-fotograficos-mostra-imagens-ineditas,12429,0.htm>.

2 Sobre esses projetos, ver o meu texto *A Mobilidade Fotográfica em Novas formas do audiovisual* (2016).

3 De viés peirceano, permite entender pensamento como processo do signo. Trabalho essa noção de maneira mais proxima através dos estudos sobre os processos de criação realizados por Cecilia Salles (2006, 2012).

4 Considero os estudos sistêmicos realizados por Jorge Vieira (2007, 2008), em diálogo com a semiótica peirceana, como bases para trabalhar o pensamento como organização fotográfica dotada de complexidade.

5 Fundada em 1947 na França inicialmente por Robert Capa, David Seymour, Georges Rodger e Henri Cartier--Bresson.

Breve panorama de aproximação

A investigação das folhas de contatos surgiu em fase de elaboração da dissertação *A fotografia sob ótica processual* (2010). Estudo que, dedicado inicialmente aos registros de criação[6] do fotógrafo Arthur Omar, conduzido para um debate mais amplo sobre a expansão de documentos processuais[7] na fotografia. Alguns desdobramentos disso são os textos *Um instante entre outros: por uma ótica processual da fotografia*[8] (2009) e *A fotografia por meio dos arquivos de processo: as folhas de contato*[9] (2014), textos nos quais discuto os arquivos de criação fotográficos tornados públicos através da relação entre diferentes projetos, entre eles os *DVDs Contacts* (2005), o livro *Proof (2004)* de Jim Marshall e o DVD *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye* (2003).

A investigação de arquivos e de processos fotográficos conduziu para um número cada vez mais elevado de obras e de eventos de promoção da imagem. De maneira a se verificar o diálogo próximo de experimentação com materiais e as produções atuais. A percepção dessa relação, na qual a diversidade é uma característica, tornou irremediável a discussão acerca da complexidade fotográfica. Caminho este estabelecido na tese *O Pensamento Fotográfico (2016b)*.

Foi no período de atenção aos projetos de publicações que conheci o *Magnum Contatos*. Inicialmente, através do lançamento do livro no Brasil, feito pelo Instituto Moreira Salles de São Paulo, em 2013. Na ocasião, foi montado um espaço expositivo para as folhas, que ficaram montadas como grandes quadros.

Para a recepção contemporânea não familiarizada com o formato e a materialidade das folhas, estas poderiam até sugerir fotografias impressas em grande formato compostas por várias outras fotografias em "miniaturas", ou folhas de "álbuns de figurinhas". Ou, para a geração online, telas iniciais impressas de alguma plataforma social digital, como o *Instagram*. Contando que foram[10] e que sejam mais conhecidas em âmbito editorial por especialistas e profissionais de comunicação, ver contatos não condiz diretamente com uma experiência popular associada à fotografia.

Ainda sobre o aspecto expositivo do *Magnum Contatos*, ressalto que, para além de trazer o embate histórico e metodológico entre os processos analógicos e os digitais, o projeto destacava o "não visto", a exclusividade e a unicidade das fotos obtidas em processo analógico. Noções promovidas, sobretudo, pelo que, por anos, passara desconhecido da prática fotográfica pelo público popular: os processos fotográficos além da captura.

Apesar das folhas promoverem o acesso popular ao contexto das práticas especializadas, destaco que esse processo já foi iniciado no contexto digital através dos sistemas e suas heranças de procedimentos de edição e manipulação das imagens.

Entendo que este percurso de exposição das folhas implica, em profundidade, na revelação de características não apenas ligadas ao produto final fotográfico e ao objeto da representação em si, mas ao conjunto das formas, das marcas de edição. De maneira que estavam no ambiente expositivo como elementos provocativos dos sentidos e, a priori, despidas de uma necessidade de reconhecimento prévio sobre sua aplicabilidade e/ou função. A partir dessa percepção, proponho a verificação de dinâmicas não apenas através de uma análise funcional do material, mas inclusiva de suas qualidades estéticas.

As folhas de contato: *Magnum Contatos*

O livro *Magnum Contatos* representa 70 anos de história que são trazidos a conhecimento público em plena efervescência e difusão imagética frente aos aparatos digitais. Organizado de forma cronológica e estruturada historicamente pelas reportagens, a publicação expõe 139 *folhas de contato* de 69 fotógrafos ligados à cooperativa *Magnum Photos*, como Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

No livro, cada folha de contato traz diferentes documentos anexados que podem ser credenciais de imprensa, cadernos de notas dos fotógrafos, páginas de periódicos da época com as fotos publicadas. Constam também relatos reflexivos elaborados especialmente para o projeto pelos próprios fotógrafos e, quando na ausência destes, por especialistas e pesquisadores. Esses textos conferem pontos de vistas e entendimentos sobre fotografia frutos de um olhar contemporâneo de revisitação desses materiais.

Como medida de inteligibilidade das dinâmicas, irei atribuir duas perspectivas com base na ênfase de suas próprias características. No entanto, é importante saber que são coexistentes e complementares. Assim, as que se referem à necessidade de um olhar retrospectivo e documental são as de *análise*; e as condizentes com uma busca prospectiva e criativa dos materiais, as de *criação*[11].

6 Presentes, por exemplo, no livro O zen e a arte gloriosa da fotografia de Arthur Omar.

7 Na crítica de processo dizem respeito aos documentos de processo (SALLES, 2006), materiais semióticos de naturezas variadas mas que conferem informações acerca do ato criador.

8 Artigo que se manteve inédito desde submissão para a revista Manuscrítica, em 2009.

9 Submetido para a revista Porto Arte em 2014, mas publicado por esta apenas em 2017. <http://seer.ufrgs.br/PortoArte>.

10 Relativo ao contexto da imprensa iminentemente analógico.

11 Sabe-se que o termo parece não estar apropriado, nesse caso, se poderia optar por manipulação, mas este desviaria muito o sentido. Dessa forma, mantenho o termo com a ressalva de sua atenção.

Dinâmicas de análise

Podemos considerar o aparecimento[12] e/ou invenção das folhas de contato como decorrência de um processo gradativo de sistematização e formalização de metodologias da produção fotográfica relacionada, principalmente, às práticas das mídias de comunicação.

Nesse contexto, um dos primeiros formatos conhecidos corresponde ao de caderno com cópias fotográficas como, por exemplo, o do fotógrafo húngaro Robert Capa, feitos durante a cobertura da batalha do rio Segre[13], em 1938. Cada caderno continha colagens sequenciais de cópias em miniatura de suas chapas fotográficas referentes a cada dia de captura (ver fig. 1).

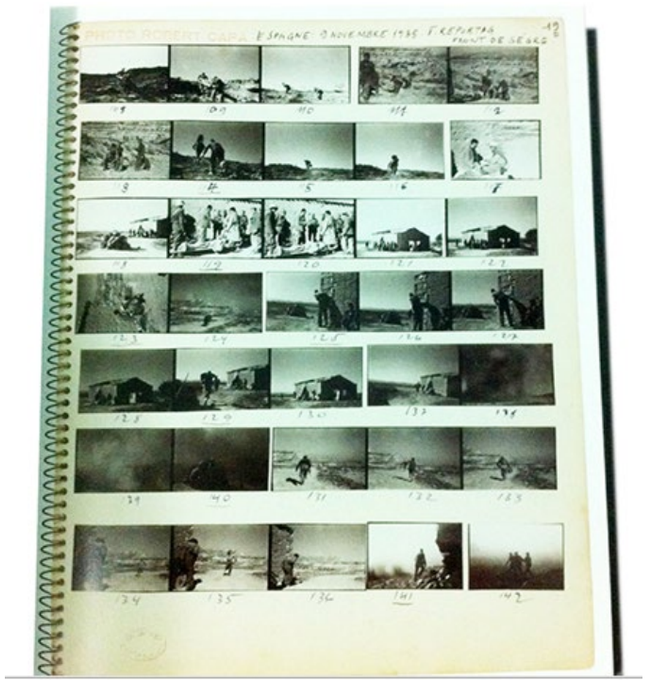


Figura 1 - Caderno de Capa na página referente à batalha de Segre. Fonte: LUBBEN, 2012.

O caderno de contatos indicia uma necessidade de ordenação sequencial das fotografias para um emprego analítico das ações dos eventos em campo, como também, da verificação e edição das imagens captadas como narrativas. De modo geral, como um instrumento ordenador e unificador das fotografias, se assemelhava a organização de uma espécie de álbum. Sua preparação condizia também com o envio e venda das fotografias para os editores de grandes mídias de comunicação.

Destaco primeiramente que a possibilidade de emprego de um olhar retrospectivo para esse material permitia ao fotógrafo estabelecer uma comunicação com sua prática em processo, isto é, perceber o que vinha fazendo. Como também, conferir, avaliar e comunicar suas intenções para os editores das mídias.

No caso de Capa, o exame das cópias reunidas evidenciava os movimentos recorrentes de sua proximidade diante do assunto e o desenrolar dos eventos; seu posicionamento imersivo nas cenas (geralmente posicionado atrás dos soldados); os próprios enquadramentos e ângulos; os ajustes de velocidade empregados na câmera em meio as ações (variável que poderia garantir dramaticidade); como também, o intervalo entre os disparos por meio do tempo de espera do desenvolvimento dos acontecimentos e da própria preparação da câmera para a ação; e etc. Destaco que, através do caderno, esses movimentos em campo podiam ser vistos em conjunto, possibilitando estipular narrativas.

A realização e o exame das folhas e, portanto, das imagens reunidas, parece condizer com um processo de autoanálise, no qual se estabelecem a identificação e o reconhecimento da relação com a própria fotografia. Como o realizado pelo canadense Christopher Anderson que, diante dos seus materiais produzidos para o *Magnum Contatos*, reflete sobre sua prática como um caminho de conhecimento sobre si mesmo. Um exemplo disto, no livro, condiz com seu depoimento sobre os contatos da reportagem feita dos imigrantes haitianos, em 2000. Na qual as fotos foram feitas durante a iminência de naufrágio.

> Bem mais tarde, já em casa, me perguntei: por que tirar fotografias que ninguém verá? A única explicação é que o ato de fotografar tinha mais a ver com explicar o mundo a mim mesmo do que explicá-lo a outrem. As imagens serviam para comunicar algo acerca de minha experiência, e não para transmitir uma informação literal (ANDERSON *apud* LUBBEN, 2012, p. 418).

O encontro do fotógrafo com a obra por meio das folhas também acarreta num embate comunicativo entre o que acredita ter captado e os possíveis resultados imagéticos. Relacionado a isto, o fotógrafo britânico Chris Steele-Perkins (*apud* LUBBEN, 2012, p. 412) destaca que: "a folha de contato é interessante porque você guarda na memória o que pensa ter registrado, mas às vezes a fotografia não sai bem".

Sobre o exame *a posteriori* das imagens captadas, destaco a consciência dos acasos e erros no fotográfico. Estes evidenciados nas folhas como contrastes comunicativos, muitas vezes entre a realidade do visor a do que foi efetivamente capturado. Fato que incita

12 Como base histórica, podemos considerar entre meadoas dos anos 30 e 40 a composição de folhas com contatos começa a despontar entre a prática dos fotógrafos.

13 Fotografias realizadas no período final da Guerra Civil Espanhola, cuja reportagem veiculada na mídia consagrou Capa como "maior fotógrafo de guerra do mundo" (menção da revista inglesa Picture Post).

o estabelecimento de novas vias de diálogos dessas realidades possíveis pela busca por soluções[14]. Conforme ocorre, por exemplo, com a obra *Fuji* de Steele-Perkins. Na análise percebeu que suas primeiras imagens ficaram superexpostas[15] (ver fig. 2), com tons mais avermelhados (movimento das luzes da rua, do cenário), o que não era tão condizente com o cenário vivido em campo. "Nesta folha, por exemplo, não tinha notado como estavam erradas as exposições nas imagens iniciais do Fuji, feitas no local das obras" (STEELE-PERKINS *apud* LUBBEN, 2012, p. 412).

Figura 2 – Detalhe na folha de contato de Steele-Perkins com as imagens superexpostas. A fotografia com marcação em vermelho foi a escolhida para a capa do seu livro. Fonte: LUBBEN, 2012.

Não descartando imediatamente essas imagens e com certa flexibilidade na análise visual, percebe que a superexposta dialogava de forma interessante com a temática do próprio Fuji (o monte tingido com a luz do entardecer). "Usei a imagem na capa de meu livro porque é o tipo de fotografia que não permite interpretação imediata" (STEELE--PERKINS *apud* LUBBEN, 2012, p. 412).

O possível "erro" percebido na avaliação da folha foi incorporado como uma estratégia imagética correspondente às inquietação do fotógrafo com imagens mais ambíguas, cuja comunicação seduzem o observador. A existência de "erro" neste caso se converteu em oportunidade.

14 Conduta relacionada à criatividade, item que veremos com mais acuidade no próximo item.
15 Devido provavelmente pelo uso de uma velocidade mais baixa do obturador e do diafragma mais abertura.

Indo um pouco mais adiante, é importante perceber quando a conduta de análise dos contatos participa simultaneamente ao processo de criação das imagens. Isto é, apresenta-se como fundamental para a concretização de uma obra em curso. Como é o caso da série *Dalí Atomicus* (1948) do fotógrafo Philippe Halsman. Nela, a ideia de condução era uma representação visual condizente com uma espécie de "explosão espacial" na qual a essência do pintor surrealista estaria aliada à noção de suspensão trazida pela era atômica.

A fim de conseguir uma sincronia e coerência entre os elementos de composição, Halsman revelava, após cada disparo, a película e executava cópias para verificação do resultado. Estas, organizadas numa folha (ver fig. 3), permitiam o exame da composição, como também, da atuação do fotógrafo, do assunto e da equipe. Esse processo garantia anotações no próprio material dos contatos, cuja plasticidade é condizente com a análise de cada captura e as tomadas de decisões.

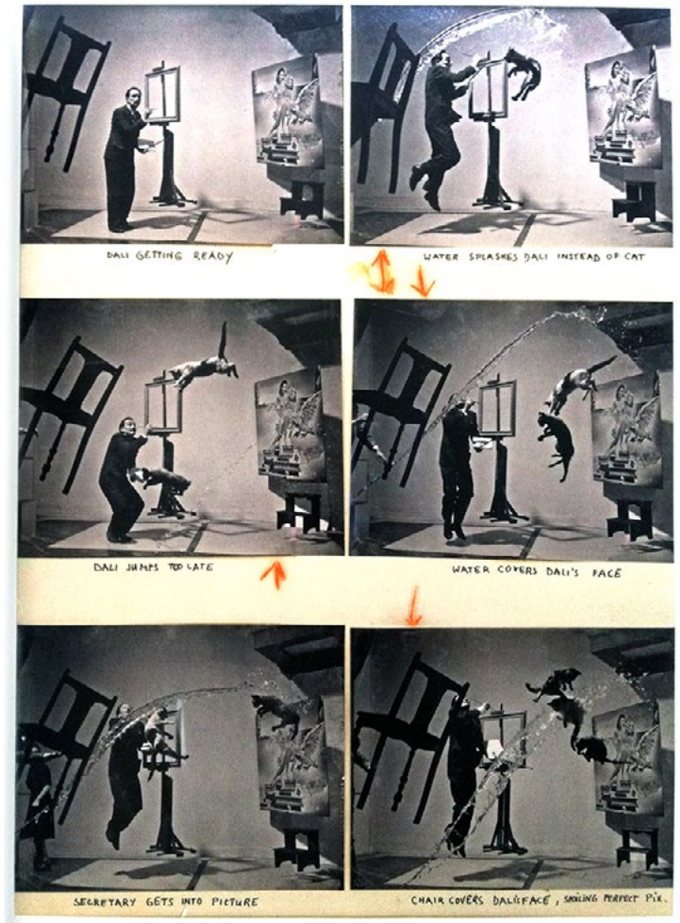


Figura 3 – Folha de contato com anotações dos estudos de composição de Halsman. Fonte: LUBBEN, 2012.

Outro ponto diz respeito ao fato de que a análise das imagens em conjunto permite perceber e estabelecer elos entre as diferentes temporalidades captadas no decorrer de suas realizações. "Às vezes, passam-se dias ou mesmo semanas entre uma chapa e outra" (CHANG *apud* LUBBEN, 2012, p. 494). Daí a necessidade de muitos fotógrafos de realizar anotações sobre e nos versos das folhas, adicionando: datas; localidades; situações peculiares vividas na ocasião; intenções; a auto-avaliação da realização das imagens (quais são mais fortes); e etc. Dessa forma, além de um documento visual do trabalho visto de maneira mais geral, os espaço desses materiais vai mais além: abriga o diálogo dessas imagens com pequenos textos, como uma espécie diário de atuação.

Em síntese até aqui, entendo que a característica de análise das folha representa uma construção de conhecimento sobre o próprio fazer, no sentido que isto envolve a comunicação do fotógrafo com sua própria obra, como também, com sua equipe e editores de revista e/ou jornal. Relações que, ao longo do tempo, dizem respeito ao processo de estabelecimento de critérios, estilos e metodologias no sentido de identificação e ordenação dos trabalhos.

De maneira a ampliar a percepção dessas dinâmicas, é imprescindível debater sobre as características criativas relacionadas às edições e às soluções.

Dinâmicas de criação

A folha de contato é, sobretudo, um ambiente de buscas, ações e tomadas de decisões. Na interação com elas, o fotógrafo, sua equipe, os editores, lidam e, por vezes, desafiam os regimes normativos do código fotográfico em nome de soluções e estratégias de edição como as manifestas, por exemplo, pela conduta dos testes e tentativas.

Adentrando nesses pontos, retomo o caso de Capa, mencionado anteriormente. Enquanto cenário para o estabelecimento de soluções narrativas das imagens, seu caderno funcionava como uma espécie bloco de esboços, no qual cópias eram recortadas, testadas sequencialmente sobre a página, coladas.

Esse manejo criativo recorrente na composição das páginas indicia a existência da interessante dinâmica entre: organizar as fotos em ordem sequencial de concepção material no tempo, referente ao desenrolar de cobertura do evento; e a possibilidade de selecionar e descartar algumas dessa mesma sequência.

Constata-se aqui alguns movimentos de articulação dados pela ação de numeração feita a próprio punho, a ver (fig. 4): da trilha 130 passa-se para a 137; da 140 para a 131; nas últimas duas trilhas 141 e 142 que discorrem sobre outro momento distinto de cena anterior são incluídas em continuidade da 136, opção que resulta na escolha de "finalização" sequencial das imagens com os soldados em meio à cortina de pó. "Capa, que vinha se especializando em contar uma história por meio de suas fotografias, pode ter desejado encerrar a narrativa com duas chapas de soldados em meio a nuvens de pó, criando assim um final mais intenso para a página" (LUBBEN, 2012, p. 27).

Figura 4 – Detalhe da página do caderno de Capa no qual observamos a ordenação não linear das imagens.
Fonte: LUBBEN, 2012. Destaques realizados pela autora.

Os movimentos de articulação presentes no caderno[16] de Capa nos sugerem um rompimento com a noção de lógica linear, determinada e irreversível ligada geralmente ao material fotográfico. Isto é, as folhas indiciam um fazer fotográfico cuja busca por uma ordenação analítica se faz também no estabelecimento de soluções criativas não necessariamente centradas na sequencialidade factual da captura, mas na proximidade do assunto. Isto no sentido de compor uma narrativa visual jornalística mais condizente com a experiência vivida em plena guerra. Importante que note que essas páginas de contatos eram o meio de comunicação de Capa com os editores de revistas e jornais internacionais[17] da época. E que, não por acaso, as reportagens veiculadas adotaram a lógica sequencial e seletiva de proximidade como estilo jornalístico para enfatizar a realidade a partir do quão perto o fotógrafo estava do fato retratado, em *close-up*.

16 Mais materiais dos cadernos de Capa podem ser apreciados no livro The Mexican Suitcase (2010).
17 Como a inglesa Picture Post.

O ato de selecionar imagens conduz à curiosa percepção das tentativas e da geração de testes e opções. A quantidade sequencial de disparos sobre um mesmo tema provoca a posteriori a necessidade de movimento de proximidade dessas imagens. No caso da série *Buldogues* (2000) (ver. fig. 5) de Erwitt, dentro do aspecto da quantidade de disparos como um artifício criativo em campo está implícito a continuidade do trabalho imagético no reencontro com essas fotos para o estabelecimento de seleções e edições. "Como ele diz: 'Uma porção de fotografias até chegar à boa'" (*in* LUBBEN, 2012, p. 441).

Figura 5 – Folha de contato da série Buldogues (2000) mostra o percurso de disparos na ocasião que acompanham a imagem publicada. Fonte: LUBBEN, 2012.

A necessidade da *seleção* e *teste* indicia diferentes perspectivas e ações adotadas diante das fotografias vistas sob a forma de conjunto. Curioso perceber que esse formato de apreciação permite que cada imagem seja um ponto dinâmico de referência estética e/ou conceitual para as demais. Esse jogo fica claro, por exemplo, no material de 2006 do fotógrafo Mikhael Subotzky (*apud* LUBBEN, 2012, p. 493):

> a imagem escolhida (número 3) é a que me pareceu mais bem-sucedida tanto na descrição da situação quanto por reunir muitos elementos de interesse. Examinando as demais chapas, tenho a impressão de que representam detalhes daquela imagem mais abrangente.

A importância da relação entre imagens na construção de sentido é destaque em discursos como o de Chien-Chi Chang (*apud* LUBBEN, 2012, p. 494): "estes contatos estão cheios de imperfeições e lacunas, mas integram um conjunto – fazem parte do meu diário de viagem". Para ele, pensar a relação entre os disparos era um caminho criativo fundamental de uma prática ligada à narrativa. Assim, curiosamente, as imagens ainda habitantes da câmera serviam de referência para prospectar possibilidades das que iriam ser capturadas. Nesta situação, a articulação dos contatos enquanto um exercício lógico serviam para o estabelecimento de histórias e, de maneira mais profunda, para o pensamento em criação do fotógrafo. Nesse sentido, diz Chang (*apud* LUBBEN, 2012, p. 494):

> Quando comecei, estudava com muito afinco a folha de contato. Desenhava esboços em meu caderno de notas e os usava como referências, tentando fazer uma justaposição, uma correlação, de modo que, ao tirar a chapa 2, talvez já estivesse pensando na chapa 5 ou no restante da folha de contato.

O fato de selecionar não implica necessariamente no término da articulação das imagens, mas representa momentos do percurso criativo fundamentais em que certas escolhas foram mais pertinentes para a ocasião. Dessa forma, os contatos e sua visão geral das imagens também traz à tona a característica do *inacabamento* da articulação. Na medida em que fotos antes desconsideradas ou mesmo já publicadas podem ser reavaliadas, testadas, trabalhadas. A respeito disto, vale trazer o relato do fotógrafo Christopher Anderson *(apud* LUBBEN, 2012, p. 453)

> há cerca de dois anos voltei a examinar a folha de contato, e então a chapa 27 saltou aos meus olhos. A fotografia mostra a esteira de vapor de um bombardeio.... Não sei por que não vi essa fotografia antes, retratando algo tão mortífero e também tão bonito.

Na época da realização das primeiras provas de contato Anderson selecionou outras imagens para a reportagem sobre a guerra no Afeganistão.

A folha abriga também informações que viabilizam a continuidade do trabalho ao longo do tempo, servindo como ponto de referência para a retomada de processos criativos. A possibilidade atemporal de sua articulação e o próprio desejo de novas descobertas acionam em cadeia outras ações de seleção e edição de um trabalho. Ciclo recorrente na prática dos fotógrafos, como é o caso do americano Eli Reed (*apud* LUBBEN, 2012, p. 382): "Já que nem sempre há tempo para examinar tudo da primeira vez, sempre repasso as folhas porque então descubro imagens que me surpreendo por ter deixado de fora".

As folhas enquanto ambiente de buscas, de continuidade, expressa, portanto, possibilidades criativas. Sob esta perspectiva, cabe o fato de que fotografias publicadas não tratam de elementos essencialmente "engessados" em uma aparente linearidade e hierarquia temporal ligada ao factual, por exemplo, apenas aos disparos, mas que integram um sistema comunicacional mais complexo de interação com os assuntos ao longo do tempo.

Sobre o aspecto de mobilidade dos contatos e, portanto, da necessidade de interação, cabe verificar a notação do britânico Donovan Wylie (*apud* LUBBEN, 2012, p. 471) (ver fig. 6): "Era um prazer passar horas estudando-as e fazendo anotações nelas com um lápis de cera antes de recortar. Esta folha de contato é uma das poucas que não retalhei... o que significa que não achei as fotografias grande coisa".

Figura 6 – Folha de contato da reportagem sobre o presídio Maze na Irlanda do Norte, referência para a sua notação "das poucas que não retalhei". Fonte: LUBBEN, 2012.

No que confere à visibilidade do aspecto da possibilidade cabe analisar um pouco acerca das intervenções diretas na própria folha. Referimo-nos aos fenômenos dos riscos e marcas provenientes de edição, de testes, de seleção, de estudos de composição, de reenquadramentos, de cortes das imagens. De forma que são diálogos visuais materializados como caminhos possíveis de concretizações.

A estética dessas intervenções expressam um código visual de uma criação em curso própria do fotógrafo e/ou equipe de edição. São índices temporais de transformação do trabalho dado os contínuos encontros com as imagens. O material (ver fig. 7) de Eli Reed (*apud* LUBBEN, 2012, P. 382) referente à cobertura do episódio dos refugiados de Ruanda (1995) apresenta algumas dessas marcas temporais de seleção das imagens.

Devido às limitações do tempo, editei nas próprias folhas. O primeiro estágio foi com um lápis de cera vermelho, assinalando as imagens que iriam para a escolha final. Vieram então as marcas em amarelo, indicando minhas prediletas e a seleção definitiva.

Somando a questão dessas marcas como registros de possibilidades dos trabalhos trazemos a folha (ver fig. 8) do fotógrafo alemão Micha Bar-Am. Para a ocasião da composição da reportagem sobre a libertação de um grupo de reféns apenas uma fotografia foi selecionada, relata Bar-Am (*apud* LUBBEN, 2012, p. 225): "Depois que revelei os filmes e imprimi as folhas de contato, foi possível chegar à imagem fundamental, que mostrava a emoção crua (...). Escolhi uma versão recortada da chapa 26 por representar melhor o momento mais dramático". Anos depois, no reencontro com esses contatos, Bar-Am visualiza uma outra possibilidade: "Acho agora que seria provavelmente mais eficaz um tríptico da sequência em que várias mãos seguram o refém que retornou, mesmo sem os rostos". O diálogo de articulação apresenta-se visualmente pelo compósito de seleções e estudos de enquadramento feitos ao longo do tempo pelo fotógrafo.

Figura 7 – Camadas de seleções e estudos por meio das marcações e seus códigos implícitos de comunicação para o caminho das publicações. Fonte: LUBBEN, 2012.

Figura 8 - Detalhe das seleções e estudos de enquadramento feitos pelo fotógrafo. Estética de diálogos com imagens ao longo do tempo. Fonte: LUBBEN, 2012.

Nessa dimensão da articulação criativa, há ainda casos em que a característica processual manifesta na fisicalidade da folha torna-se fonte para construção do próprio objeto fotográfico. Vejamos o exemplo disto com a obra *Fim da programação* (1989) do fotógrafo americano Jim Goldberg.

Na busca por dar visibilidade à qualidade de sensação de intimidade vivida por um jovem casal, Goldberg descreve inicialmente sua insatisfação com as tomadas parciais: "Refleti muito se podia ou não usar essas imagens. Após as primeiras cópias, não satisfeito com sua nitidez descritiva, resolvi trabalhar diretamente com as folhas de contato para recortar e juntar os pedaços numa espécie de colagem" (*apud* LUBBEN, 2012, p. 330). Nesse estágio manifesta-se a necessidade de organização das imagens de maneira a estabelecer uma possível narrativa estética condizente com a experiência de acompanhamento do jovem casal.

Diante das transformações visíveis provocadas pelas articulações do material, Goldberg (*apud* LUBBEN, 2012, p. 330) reflete sobre uma prática das soluções visuais: "No entanto quanto mais eu tentava ocultar e mais intervenções fazia, mais se revelava a violência e a natureza voyeurística das imagens. Por isso, decidi ocultar tudo por trás das fotografias de um aparelho de televisão". (ver fig. 9).

Figura 9 – À esquerda, detalhes das contínuas intervenções nas cópias por meio de tintas, riscos, colagens. À direita, a versão das fotografias com pequenos textos datilografados em referência associativa dos jovens à televisão "fora do ar". Fonte: LUBBEN, 2012.

Destaco que a obra em questão acontece no jogo criativo entre a materialidade captada, os critérios conceituais e as buscas visuais de composição do fotógrafo e os códigos normativos comuns às práticas fotográficas. Nesta situação, a folha trata-se de uma materialização dos diálogos entre os assuntos e sua representação. Em *Fim da programação*, a folha surge não apenas como uma ferramenta auxiliar de criação, mas passa a corresponder a própria obra fotográfica.

Algumas considerações finais

O fenômeno de abertura dos contatos serve de índice para um panorama de projetos e trabalhos dos mais variados percursos criativos e multiplicidade de campos e técnicas. O que torna cada vez mais difícil e impreciso, na fotografia, se chegar a definições e análises de imagens isoladas com o risco de perder de vista uma riqueza de questões ligadas aos seus processos.

Trazer esses arquivos numa perspectiva de dinâmicas, isto é, para além do contexto em que foram incialmente realizados, comercializados e publicados leva a algumas implicações. Uma delas é a de uma busca do lugar e função dessas imagens não apenas como documentos históricos e factuais, mas com elementos de uma história multifacetada de eventos, versões, acasos, testes, que está ligada a própria linguagem fotográfica e seus desdobramentos ao longo dos anos.

Os contatos, como espécie de álbuns, falam de uma necessidade de unidade ulterior sustentada por uma lógica das relações, na qual, muitas vezes, o estabelecimento de critérios e edições são conduzidos a partir de um conjunto de relações de sentido e estéticas entre fotografias. Ao mesmo tempo em que corresponde a um elemento específico da prática no campo, carrega em si dinâmicas mais gerais do pensamento fotográfico que vimos por análise e criação.

Através dos casos foi possível verificar a dinâmica de análise como àquela relativa ao trato retrospectivo da folha de contato. Nessa concepção tracei algumas de suas características como a autocrítica, a autoavaliação, a percepção de acasos e erros no processo, reflexão sobre a prática e, no decorrer do tempo, a produção de conhecimento, desenvolvimento de estilo e sistematização de métodos.

Complementar a de análise está a de criação, que, por sua vez, faz alusão a um viés prospectivo das folhas, do qual discorrem sobre estabelecimento de edição e de possibilidades de versões das imagens. Assim, destaquei as buscas por soluções, o inacabamento e a continuidade dessas imagens em diferentes projetos.

Essas dinâmicas revelam interessantes relações de construção de sentido que envolvem o fragmento e o todo na fotografia. Nas quais há a qualidade comunicativa das imagens, mas, principalmente, a do conjunto de fotos. Para visualizarmos melhor o que está sendo dito, por exemplo, os outros disparos não escolhidos a princípio referem-se à imagens participantes e fundamentais da própria trajetória criativa de articulação e de sentido da fotografia selecionada para publicação num determinado momento. O que deixa claro o não isolamento dos gestos, como o próprio ato de tomada – destaco aqui o indício de que o objeto dito acabado pertence a um processo inacabado inerente ao projeto fotográfico.

Sob outras formas, num movimento tradutório, os gestos de escolha e de criatividade pertinentes à realidade do visor são retomados na atividade com os contatos. Assim, a seleção das imagens refere-se à procura pela fotografia que, entre as demais, parece estabelecer uma resposta mais aproximada à essa busca: a imagem mais associada do que se procura representar. A continuidade das buscas por soluções e das edições das folhas confirmam o fato da indissociabilidade entre matéria e pensamento.

Referências

CONTACTS. Direção: Richard Copans & Stan Neumann. 2005. Box DVD, color.

LUBBEN, Kristen (Org.). **Magnum Contatos.** Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

MANGUEIRA, Camila. **A fotografia sob a ótica processual: Antropologia da face gloriosa de Arthur Omar.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

_____. **A mobilidade fotográfica: validação, formação e produção na diversidade.** In Novas formas do audiovisual. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2016a.

_____. **O pensamento fotográfico.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016b.

MARSHALL, Jim. **Proof**. San Francisco: Chronicle Books, 2004.

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2012.

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

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

VIEIRA, J. A.; SANTAELLA, L. **Metaciência: uma proposta semiótica e sistêmica**. São Paulo: Editora Mérito, 2008.

VIEIRA, J. A. **Arte e ciência: formas de conhecimento.** Vol 3 – Ontologia. Fortaleza: Editora e Expressão, 2007.

YOUNG, Cynthia (Org.). **The Mexican Suitcase.** New York: International Center of Photography, 2010.

A edição na fotografia como recurso criativo

Cassiano Cordeiro Mendes

Arquivos de processos em fotografia: usos e funções

Durante meu percurso acadêmico, a edição chamava atenção como um recurso comum para muitos fotógrafos para organização do seu trabalho. No mestrado (2012) foram analisados Coletivos de Fotografia, onde grupos de fotógrafos interagiam através de seus arquivos para gerar obras. Um exemplo é o grupo CIA de Foto, em que cinco integrantes por meio de um banco de imagens digital construído de forma coletiva arquivados em diversos HDs. O grupo debatia os rumos destes arquivos, através da reflexão sobre fotografia e o significado destas imagens em sequencias, rearranjadas visualmente, para produção de materiais expositivos. A edição para este grupo, assim como os outros coletivos estudados, tinha a função reflexiva sobre uma questão dos novos rumos da fotografia no campo do digital, entendiam o arquivo como potencial de obras e sua manipulação como estética. Os arquivos de processos analisados foram extraídos pela internet em suas redes sociais e entrevistas feitas com o grupo.

Em seguida no doutorado (2015) interessado em aprofundar em arquivos de processo, me debrucei em publicações sobre processos de criação em fotografia, dentre tantas, selecionei para estudos o Documentário *Contact*, publicado pelo Instituo Moreira Salles em 2015, onde diversos fotógrafos de diversas nacionalidades falam e apresentam seus contatos e seus processos de criação em pequenos vídeos de aproximadamente 15 minutos. A escolha deste material me proporcionou o acesso a uma diversidade de procedimentos através de diversos relatos e imagens contidas no material, na qual me trazia a multiplicidade do cenário contemporâneo em criação em fotografia, em trechos que indiciavam aspectos e diálogos com as artes visuais.

Vemos cada dia mais publicações sobre processos de criação, isto nos comprova a necessidade da reflexão sobre processos. A coleção Contacts é, dentre tantas, uma edição de processos de criação. Inicialmente podemos destacar a publicação e sua necessidade de organizar os conteúdos de processos contidos na coleção em três volumes: Fotojornalismo, A renovação fotografia da contemporânea e Fotografia conceitual. Podemos reconhecer uma separação de ordem curatorial para sistematizar os conteúdos, considerando que é uma publicação e que tem em seus critérios possivelmente uma preocupação na separação em três volumes de interesse, na recepção para um publico específico. O material possui uma ordem e uma sequencia de apresentação, mas se considerarmos a condição fragmentária do arquivo e olhar o material em seu potencial indicial de pensamento processual, temos em mãos um panorama do ponto de vista do processo, como o próprio título aponta, com diversidade de modos de fazer e pensar da fotografia.

A pesquisa tem tomado como base, a natureza desse material antes de ser analisado, ou seja agrupamento de fragmentos organizados como documentário para uma publicação, onde fotógrafos convidados para participarem olham seus arquivos e refletem seu próprio processo de criação.

Do ponto de vista cultural, a fotografia é uma linguagem multidisciplinar, tem um importante papel de documentação em diversas áreas do conhecimento, vale destacar seu papel nos últimos anos, nos ambientes artísticos como modo de expressão. Diante desse cenário entre tantas funções, o registro reflexivo que gera arquivos sobre uma cultura nos interessa nesse artigo.

Assim, o equipamento fotográfico pode ser entendido como uma ferramenta de observação e coleta de um pensamento, na qual pode se compreender a ação fotográfica como uma intenção de documentação, em busca de materialização de ideias. A reflexão sobre arquivos nos interessa na contemporaneidade devido o crescimento de registros com o crescimento da cultura digital. De um modo geral, arquivos tendem ao rearranjo para dar sentido ao pensamento.

O parágrafo acima tem como referência a reflexão que André Roullé (2009) em seu livro *Entre documento e arte contemporânea,* apresenta em um capítulo as funções do arquivo fotográfico ao longo da história da fotografia. O autor descreve o movimento do fotógrafo em seu trabalho, onde analisa uma necessidade de arquivar e ordenar e, da sua natureza fragmentária, na qual explicita o entendimento da fotografia como imagem. Comenta:

> Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens, a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesaurização: o das aparências, pela fotografia, e o das imagens pelo álbum e pelo arquivo. (ROULLÉ, 2009, p. 97)

Por outro lado o historiador da fotografia Boris Cossoy (2014, p. 23) complementa afirmando que:

> A realidade do documento, ou a realidade da representação, ou, o de ser a imagem fotográfica um produto técnico e cultural pelo qual o registro se acha amalgamado ao processos de criação que lhe deu origem, um registro-criação: um binômio indivisível, entre outros, continuam válidos sobre a imagem fotográfica enquanto meio de conhecimento.

Nesse artigo tem como foco os arquivos e como são interpretados durante o processo de criação, compreender aspectos e os rumos que são construídos para esse material, principalmente quando o autor tem a intenção de construir obras a partir deles, resignificando seu material coletado. Diante um determinado grupo de arquivos, podemos observar alguns aspectos que podem trazer a tona reflexões sobre processos de criação em fotografia. De um modo geral, durante a criação muitos fragmentos de imagens são construídos no percurso do fazer, que podem ser entendidos como índices do pensamento em construção, na qual podemos flagrar decisões de percurso.

Este conceito da Crítica de Processo com base semiótica de Cecilia de Almeida Salles (2006), traz a ideia de criação associada ao conceito de semiose, que elucida e auxilia ampliar a percepção e o entendimento sobre processos de construção de obras com base fotográfica.

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, e aberto ao acaso com a entrada de novas ideias, na qual o pensamento se constrói e se fortalece ao longo do tempo e principalmente em conexão com as redes culturais no qual o artista está inserido.

Esta visão sobre a criação nos possibilita entender a construção de uma obra através da complexidade, na qual a autora considera o indivíduo e seu contexto de produção, como elementos a serem observados nessa trama de significados que vai se construindo.

O fotógrafo tende a acumular imagens no decorrer do processo de suas reflexões em direção a construção de seu trabalho. Este acúmulo tem diferentes funções em cada movimento criador e toda materialidade produzida a partir de decisões da criação, pode ser entendido como um arquivo.

Ao longo da vida de um indivíduo ou de um grupo, vários objetos: textos, cartas, vídeos, e-mails, arquivos de computador, impressos, publicações, enfim, todo tipo de material podem ser interpretados como um índice de pensamento, no qual o interesse do artista fez parte e sistematizou em sua criação para uso na construção de sua obra. E assim diante da diversidade de arquivos, esta produção pode ser submetida a inúmeras leituras e múltiplas interpretações presentes em seus conteúdos e o artista, se vê em movimento organizativo através de seus arquivos.

Os arquivos presentes no DVD apontam para uma diversidade nos modos de fazer e pensar a fotografia. E assim, é necessária uma metodologia para compreensão deste material. A partir de recorrências das falas e dos modos de apresentar as imagens ou mesmo de temáticas abordadas é possível destacar aspectos da criação para uma reflexão sobre fotografia, na qual neste artigo destaca-se a questão da edição.

Interessa-nos os modos como esses arquivos ganham organização e sentidos ao longo do tempo para estes indivíduos, entendendo a edição como um recurso de criação para construção de obras a partir do material coletado em suas relações à sua rede de criação (SALLES, 2006). E assim entender um indivíduo em busca de sistematizar sua reflexão na organização destas imagens em rumo a apresentação de seus conceitos em forma de expressão visual.

Portanto, a edição se torna um recurso fundamental diante da diversidade de imagens coletadas durante um determinado tempo. Este artista, dependendo do seu ambiente cultural, pode reorganizar esse material de diversas formas, em formatos como por exemplo um livro ou uma exposição, mas principalmente no que interessa a este artigo, é sua função reflexiva sobre seus próprios procedimentos.

Isto nos comprova o quanto o sentido construído, a partir das imagens coletadas e arquivas por ele mesmo, tornam-se fragmentos com potencial de interpretações, e consequentemente sua organização gera construção de significados. Portanto podemos entender o arquivo como um código aberto a sentidos e construções de narrativas tanto históricas quanto subjetivas, na busca de construção de obras.

Como primeiros resultados desse estudo – a questão das narrativas de processo –observa-se os fotógrafos comentando seus processos, e sentindo a necessidade de apresentar uma reflexão sobre seu trabalho diante dos seus arquivos. Percebemos diferentes modos: biográfico quando apresentam a história de sua vida como narrativa; em ordem cronológica de seus projetos fotográficos e suas evoluções; conceitual quando apresentam formação de suas ideias ao longo do tempo; outros ressaltam seus problemas técnicos para gerar recursos adequados a suas ideias. Vemos também análises de suas fotografias e como elas foram feitas, até percursos experimental tais quais apresentam seus trabalhos em desenvolvimento das suas ideias em testes visuais consecutivos. Isto nos mostra a questão da subjetividade diante ao próprio processo. Estamos diante de um material onde o artista é convidado a refletir sobre sua criação com suas provas de contato, trazendo à tona a necessidade de explicitar e comunicar aspectos relevantes de sua criação.

Notamos do ponto de vista dos arquivos, que muitos fotógrafos lidam não apenas com fotografias, mas também com desenhos, mapas, textos e gráficos para explanar seu pensamento. Uma trama do processo no qual traz uma textura dos processos, em

que diversas linguagens convivem. Isto nos mostra a fotografia em direção à compreensão da imagem em um sentido mais amplo como arquivo no decorrer do processo. Abaixo algumas imagens que alguns fotógrafos apresentam para mostrar sua ideias, um exemplo da diversidade de registros do pensamento que cada indivíduo utiliza para sua organização pessoal.

Outro aspecto que se mostrou relevante no estudo já desenvolvido foi o ponto de vista temático como uma recorrência. Um exemplo são diferentes fotógrafos falando de suas relações com o retrato. Nan Goldin fala do retrato como sua memória íntima, enquanto Wolfgand Tilmans fala do retrato como uma busca de uma fragilidade entre ele e o fotografado, por outro lado Sara Moon fala do retrato como uma busca visual de formas.

Salles (2013) comenta que devemos ampliar nossos olhar para aquilo que são os arquivos na contemporaneidade como espaço expandido da criação, e que não podemos no limitar apenas a documentos que pertencem ao passado da obra, e que diante a diversidade, as propostas artísticas são importantes flagrar aspectos através do mapeamento e extração de recorrências para poder contribuir no que se diz respeito à pesquisa de criação. Portanto ao olhar os arquivos narrados de diferentes modos, como pesquisador me atento a buscar nesse material como metodologia, recorrências a partir de índices de pensamentos em busca de teorização sobre criação. Esses arquivos pertencem a um tempo e espaço histórico, porém o modo de entender os arquivos em constante movimento em sua significação, nos chama a atenção por ser uma publicação feita no Brasil em 2015 de algo que foi produzido no anos 90 na França.

Edição como recurso na construção de sentido

A edição é um recurso comum em diversas áreas, como por exemplo no cinema, na qual rearranjos da ordem e dos modos de apresentar constrói narrativas e modos de percepção do que o artista está disposto a expressar. No cinema é chamada de montagem, Eseinstein (2002) comenta que a montagem é a colisão de planos independentes, e que apesar de fragmentária, as imagens colocadas próximas umas das outras dão a sensação de movimento. Isto nos leva a pensar na relação fragmentária do arquivo (ROULLÉ, 2009) e seus rearranjos em busca de sentido, para construção de materialização do pensamento criador. O arquivo se torna matéria prima (SALLES, 2006) para a construção de obras de arte.

A edição está ligada a sua rede de relações, aos vínculos que o artista está inserido, seu contexto cultural, e sua formação, nota-se a necessidade de contar de onde surgiram suas relações com a fotografia até a concretização de suas obras., em que seus interesses direcionam a organização do seu trabalho. Temos artistas de diferentes origens, e diferentes motivos com seu contato com a fotografia. Por exemplo Tillmans comenta que a última coisa que queria ser era fotógrafo que havia antes havia experimentado diversas linguagens artísticas. Nan goldin por outro lado fala que documentava inicialmente apenas para sua memória pois estava em um ambiente com pessoas que considerava admiráveis. Jhon Rillard comenta uma relação conceitual com a imagem fotográfica que começou a examinar, um a um, todos os atributos físicos e químicos da fotografia que são essenciais à produção de uma imagem, e tentou forçar a fotografia a romper com as próprias convenções, Thomas Struth comenta que iniciou na fotografia de uma forma bem ingênua e que quanto mais fotografava, mais se dava conta de que tratar de temas íntimos ou pessoais não o interessava e que preferia falar do mundo em que vivia.

Do ponto de vista da finalização de obras, podemos perceber também alguns posicionamentos em relação à criação de imagens a partir do pensamento da edição como princípio direcionador (SALLES, 2006), como por exemplo Martin Parr comenta das fotografias feitas para serem apresentadas em uma série. Também com o mesmo propósito Wolfgand Tilmans e Cristian Boltanski planejam seu trabalho em busca de uma montagem expositiva.

Esta breve apresentação tem como objetivo elencar algumas questões que a série *Contacts* nos faz refletir, que é a diversidade dos modos de fazer e de pensar a fotografia, e o papel da imagem na contemporaneidade. E que necessitam de um olhar de processo, para extrair reflexões sobre criação em diferentes abordagens e desenvolver uma análise de percursos e procedimentos na qual a crítica se atém a entender o pensamento em movimento.

Referências

ABREU, Leandro Pimentel. **O Inventário como Tática:** a fotografia e a poética das coleções**.** Tese de Doutorado. 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 de Doutorado 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, volume 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: Editora Horizonte, 2010

_____. **Redes de Criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Editora. 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.

Processos comunicativos e estudos lusófonos em pauta: uma leitura do documentário *Língua –Vidas em português*

Regina Helena Pires de Brito e Alexandre Marcelo Bueno

Não há uma língua portuguesa, há línguas em português.
José Saramago

Para iniciar

Nas últimas décadas, o mundo vivenciou o desenvolvimento das telecomunicações e a diminuição de distâncias; presenciou o avanço das mídias digitais, encerrando limites entre privacidade e autopublicidade; viu surgirem novos blocos econômicos para integrar mercados (mas não necessariamente pessoas); assistiu países alcançando independência, interrompendo séculos de dominação colonial. No entanto, o capitalismo não parece ter sofrido nenhum abalo com essas movimentações que auxiliam na caracterização do espaço globalizado, uma vez que a cultura massificada continua a se sobrepor às culturais locais.

Com este cenário, concebemos a globalização como um processo que "busca anular as diferenças, impondo a cultura do mais forte" (CASAGRANDE ET AL. 2012, p. 53) – em outras palavras, a globalização é o processo que tudo padroniza (ou seja, elimina o particular). Em alguma medida, a lusofonia também pode ser entendida como um movimento de resistência ao predomínio de um império – sobretudo de base inglesa –, resistência que talvez esteja, justamente, na valorização e na recomposição dos sentidos e dos valores locais.

Contudo, esse movimento de globalização não ocorre impunemente. Está em andamento uma reação a esse processo de homogeneização no qual a produção local de cultura se coloca contra a globalização e a indústria cultural, reforçando seus elementos locais. Dessa forma, a globalização na contemporaneidade se defrontou com o ressurgimento da reafirmação das identidades particulares (étnicas, regionais, sexuais, de gênero, etc.). A própria noção de identidade, que se solidificou com a ascensão das nações, sofre transformações em decorrência desses novos tempos:

> A globalização produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultural local (…). A dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares (WOODWARD, 2000, p. 21-22).

É nesse contexto que uma ideia de lusofonia surge no contexto dos processos de independência de meados da década de 1970[1]. De início, é possível entender a lusofonia como uma junção, no plano institucional, dos países que assumiram a língua portuguesa constitucionalmente como oficial. Consequentemente, a herança portuguesa manteve-se como uma das bases do caldo cultural desses países; de certa forma, pensar numa lusofonia viável supõe estabelecer ou reestabelecer vínculos históricos e culturais entre países de diferentes regiões do globo, a partir de um elemento em comum: a língua portuguesa que, necessariamente, se reveste de normas distintas em cada um desses espaços.

Um conceito de lusofonia significativo no mundo atual deve partir do complexo de relações culturais que subjazem aos que dela fazem parte, como refere Martins (2006, p. 58):

> [...] a lusofonia só poderá entender-se como espaço de cultura. E como espaço de cultura, a lusofonia não pode deixar de nos remeter para aquilo que podemos chamar o indicador fundamental da realidade antropológica, ou seja, para o indicador de humanização, que é o território imaginário de paisagens, tradições e língua, que da lusofonia se reclama, e que é enfim o território dos arquétipos culturais, um inconsciente colectivo lusófono, um fundo mítico de que se alimentam sonhos.

Apesar disso, há quem veja a lusofonia como um projeto vago e de aplicação incerta, justamente por causa da multiplicidade de discursos e de definições (ou indefinições) sobre o universo lusófono. Se há autores que identificam certa fragilidade do projeto lusófono, há outros que a defendem o equilíbrio no meio da multiplicidade discursiva, principalmente pela necessidade de reconhecimento da relação entre a diversidade e a unidade linguística e cultural. De qualquer forma, Cunha (2012, p. 260) propõe uma compreensão de lusofonia como "ponto de confluência de identidades sociais distintas e dispersas". Como esse autor procura trabalhar a lusofonia no âmbito das relações entre identidade e cultura, seu projeto é o de tentar ultrapassar a dimensão linguística da discussão sobre a lusofonia, mas sem negá-la por completo para poder usá-la como

1 Referimo-nos, aqui, aos países colonizados por Portugal cuja independência ocorre entre 1974 e 1975: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe (na África) e Timor-Leste (na Ásia).

complemento (e não como ponto final) das discussões sobre o universo lusófono. Nessa perspectiva, Brito (2017, p. 1045) pontua:

> A Lusofonia adjetivada como "viável", como "possível", como "admissível" deve ter sua identidade construída numa dinâmica contínua de respeito, conhecimento, reconhecimento e legitimação uns dos outros, em que vamos pincelando diferenças e afinidades. Uma Lusofonia só pode ser "legítima", na medida em que perceba os diferentes papéis que a língua portuguesa assume em cada localidade, que se construa pela evocação de sons de sotaques vários e que, por fim, aponte para uma conceituação desvinculada de egocentrismos e/ou desconfortos que a palavra LUSOFONIA por vezes carrega, em discursos retrógrados, por sua identificação com uma centralidade da matriz portuguesa em relação aos sete outros países da CPLP, que não faz sentido. A lusofonia "autêntica" não tem um centro, mas centros em toda a parte.

A partir dessas tentativas de compreensão de um conceito ainda em construção, a lusofonia precisa ser encarada como um espaço de conciliação da diversidade linguística (em relação às variedades da língua portuguesa e às línguas locais) e cultural (com diferentes percursos socioculturais, práticas religiosas, hábitos, padrões, vivências, valores...) por meio da unidade da língua portuguesa. Por isso, é fundamental reconhecer, defender e legitimar o direito à coexistência de várias normas e subnormas da língua portuguesa em todos os espaços lusófonos, assim como das línguas nacionais existentes nesses mesmos espaços pautando-se num princípio de "Integração entre unidade/variedade" (BRITO, 2013, p. 57-9), capaz de dar sentido à lusofonia.

Entende-se, neste texto, que o espaço simbólico[2], em que se constitui a lusofonia, não pode apenas envolver os sentidos racionalmente articulados, mas deve, também, englobar as paixões, os hábitos e os valores que perpassam e constituem cada um dos países da CPLP para, dialogicamente, assentar os significados próprios da lusofonia.

No entanto, muitos estudos parecem ainda permanecer atrelados a uma reflexão mais alta, no sentido de se manter em um plano mais abstrato, ou a uma busca pela confirmação de suas ideias e conceitos por meio de um único espaço de significações, como a literatura. Em suma, a dimensão social e outras formas de manifestação artística nem sempre aparecem como objeto de interesse em pesquisas sobre os sentidos da lusofonia.

Entendida, então, como uma totalidade de sentidos distintos e diversos baseados na língua portuguesa, enquanto denominador comum desse universo, a lusofonia não é, contudo, um conceito ausente de problemas, sobretudo quando se pensa em passar do plano conceitual para a materialidade da vida. Como afirma Fiorin (2010), "Um dos problemas das entidades supranacionais (no caso da lusofonia, a entidade transnacional é a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) é que eles são um espaço jurídico, político, econômico, financeiro, monetário, mas não um espaço identitário" (p. 18).

Dessa maneira, não basta apenas pensar em um espaço supranacional em comum para trocas econômicas e políticas se não houver um lugar para o sentimento de pertencimento a um grupo que ultrapassa a identidade nacional sem, contudo, negá-la. Assim sendo, é possível propor a lusofonia (e as identidades que ela pode subsumir) como um contrato em relação aos sujeitos participantes (tal como o contrato de nacionalidade) no qual há uma parte da nacionalidade é preservada e, ao mesmo tempo, é acrescida uma nova "carga" de sentidos advindos da lusofonia. É esse aspecto a ser discutido a seguir.

Questões identitárias da/na lusofonia

E hoje eu já andei os continentes todos, mas onde eu gosto mesmo,
os países onde eu gosto de trafegar, não sei se é a força da língua,
mas são os países de lusofonia. Eu vejo uma identidade entre todos eles.
No gosto, no gosto musical, no gosto gastronômico, no gosto literário.
Martinho da Vila

A identidade não pode ser considerada um traço natural e inato ao indivíduo ou a uma coletividade. Como Cunha aponta, é preciso perceber quais os elementos participantes da construção da identidade em seus diferentes níveis: a identidade dos grupos naturais (como a família e a comunidade local), a identidade nacional (como uma comunidade imaginada) e as identidades supranacionais que surgem como nova forma de fidelidade pessoal. São nesses diferentes níveis que as identidades estão, a todo o momento, buscando definições legitimadoras de seu estatuto (Cunha, 2012, p. 263), mas quase sempre essa busca é construída a partir de uma ideia de unidade de sentido ("a" nação, "a" língua", "a" sociedade, etc.), ou seja, como um em-si com consciência de si mesmo. Entretanto, é quase consenso pensar que a noção de identidade não pode mais comportar apenas a ideia de uma única unidade de sentido: "A unidade da identidade é, portanto,

2 A lusofonia deve ser compreendida como um espaço simbólico linguístico e, sobretudo, cultural no âmbito da língua portuguesa e das suas variedades linguísticas que, no plano geossociopolítico, abarca os países que adotam o português como língua materna e oficial (Portugal e Brasil) e língua oficial (Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau – os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) – e Timor Leste. Entretanto, não se pode restringir a lusofonia ao que as fronteiras nacionais delimitam. Nesse modo de conceber a lusofonia, há que se considerar as muitas comunidades espalhadas pelo mundo e que constituem a chamada 'díaspora lusa' e as localidades em que, se bem que nomeiem o português como língua de uso, na verdade, ela seja minimamente utilizada: Macau, Goa, Ceilão, Cochim, Diu, Damão e Málaca. Além disso, a lusofonia é inconcebível sem a inclusão da Galiza. (BRITO, 2010, p. 177)

utópica (fantasiada ou até mesmo paradoxal), pois se fundamenta, estrutura-se e se constrói com base na diferença e na divisão à procura da totalidade". (BRITO, 2013, p. 23)

A construção da Lusofonia passa, inevitavelmente, pela questão da identidade. Apesar da ideia de uma identidade lusófona baseada na língua portuguesa, é preciso ainda colocar a questão identitária em perspectiva: primeiro, porque ela não é estanque e historicamente imutável; depois, porque uma mesma pessoa possui diferentes identidades que se sobrepõem sem obrigatoriamente se excluírem (familiar, profissional, local, etária, nacional e, talvez, supranacional). Assim, um homem pode ser, ao mesmo tempo, paulistano, paulista, brasileiro, médico, filho de alguém, marido de alguém, e, também, lusófono. A simplicidade desse exemplo pode nos ajudar a começar a pensar nas bases que construiriam uma identidade lusófona.

Se a identidade pode ser entendida como uma narrativa de busca, ela necessariamente passa pelo olhar do outro (BRITO, 2013, p. 22-23). Dessa maneira, a construção da identidade possui uma dimensão mais ou menos controlada pelo sujeito, mas sempre delimitada pelo reconhecimento que o outro precisa fazer da identidade alheia, mesmo que seja apenas em certo grau de abstração. As identidades sociais possuem uma estrutura simbólica historicamente constituída (como uma determinada cultura nacional), uma dimensão definida pela imposição de uma organização institucional que gera um efeito de sentido de objetividade (como a palavra da Igreja, do Estado e dos partidos políticos) e uma dimensão individual que pode estabelecer uma tensão com os efeitos de objetividade da identidade imposta. Por isso, a identidade não pode possuir apenas um sentido de semelhança (o em-si mesmo): é preciso reconhecer também as diferenças presentes nas identidades que podem mudar conforme o a necessidade e o contexto. Assim, "é necessário ao sujeito reconhecer-se como distinto e, ao mesmo tempo, como imutável e contínuo, apesar de eventuais variações de contexto". (BRITO, 2013, p. 29)

Para Brito e Hanna (2010), a "não unificação de identidades é um fato que leva as contradições e as discrepâncias entre o nível individual e coletivo a serem obrigatória e recorrentemente negociadas" (p. 77) na pós-modernidade. No caso, focamos, sobretudo, na questão da negociação das identidades, pois essa é a base para se reconhecer a existência da multiplicidade de identidades e suas lógicas de desenvolvimento.

Seria, então, possível pensar em outra forma de construção da identidade, que privilegiasse uma mistura maior que pudesse suportar uma constante coexistência de elementos semelhantes e diversos, mas não completamente idênticos. Poderia, deste modo, ser pensada uma identidade fundada na heterogeneidade cujos laços fossem fortes o suficiente para conciliar a unidade e a diversidade defendida por tantos autores.

Em certa medida, foi isso o que fizeram alguns grupos imigrantes minoritários no Brasil. Japoneses e libaneses, por exemplo, procuravam moldar a sua identidade de imigrantes à identidade nacional brasileira que nem sempre os aceitou. Assim, em uma constante negociação identitária, esses imigrantes conseguiram mostrar aspectos positivos de sua presença para a sociedade brasileira.

A partir dessa situação sócio-histórica no Brasil, surgiu o conceito de identidade hifenizada, elaborada pelo historiador norte-americano Jeffrey Lesser. Basicamente, esse conceito defende a ideia de que a identidade hifenizada possibilitou ao imigrante usar, em determinadas situações, sua identidade étnica original em proveito próprio e, em outros momentos, usar a sua identidade brasileira para obter as mesmas vantagens que os demais brasileiros. Nas palavras do autor:

> As etnicidades trazidas e construídas por esses imigrantes era situacionais, e não 'identidades primordiais imutáveis'. Em diversos momentos, os imigrantes e seus descendentes puderam abraçar sua 'niponicidade' ou sua 'libanicidade', tanto quanto sua 'brasilidade'. A etnicidade muitas vezes cruzava com o nacionalismo (brasileiro ou não), tornando extremamente flexíveis esss identidades. (LESSER, 2001, p. 27)

Por isso, é muito comum no Brasil usar expressões como nipobrasileiro, sinobrasileiro, líbanobrasileiro e, mais recentemente, em tempos de politicamente correto, a de afro-brasileiro.

Transferindo esse conceito para o universo lusófono (e tirando o sentido etimológico de referência ao povo "luso", ressemantizado para a questão de uma identidade que nos aproxima e nos distingue), poder-se-ia postular a existência de identidades hifenizadas lusófonas: um lusoportuguês, um lusobrasileiro, um lusotimorense (ou o inverso disso tudo) e assim por diante, permitiria manter a identidade nacional de cada um e, ao mesmo tempo, acrescentar a identidade transnacional lusófona. Esse critério poderia ser usado para nomear as culturas como múltiplas e entrelaçadas, tal como existe em relação à língua[3].

Poder-se-ia ser, ao mesmo tempo, uno e diverso a partir da mobilização identitária que um sujeito poderia realizar a depender da situação (espaço) e momento (tempo) nos quais ele está inserido, posto que um único indivíduo ou uma só coletividade tem identidades fluídas e móveis, que podem ser reconhecidas em diferentes perspectivas e, assim, apresentar diferentes definições sobre eles. Em alguma medida, a identidade hifenizada poderia responder às considerações identitárias apontadas por Brito e Hanna (2010, p. 84):

3 Há assim uma correlação entre as noções de identidade desenvolvidas neste trabalho e a variação e a nomeação da língua, como supranacional (a língua portuguesa), nacional (português brasileiro, português europeu, português angolano, português moçambicano, etc), regional (português de açores, português sulista) e local (português carioca, português mineiro, etc) equivale ao que foi dito em relação à identidade de uma pessoa.

> Desse modo, as diferenças levam-nos a considerar a cultura lusófona como a totalidade dos padrões comportamentais transmitidos socialmente (arte, crenças, instituições e outros produtos do trabalho humano e pensamentos característicos de uma comunidade) que, representados pela língua portuguesa, repercutem não só na cultura, mas também nas variedades linguísticas.

É dessa maneira que se deve buscar, numa concepção possível de lusofonia, amplificar os exemplos que possam reforçar o conceito de "integração entre unidade/variedade" (BRITO; HANNA, 2010, p. 81; BRITO, 2013, p. 59). Uma saída mais prática para isso seja, justamente, encontrar exemplos de "encontros e interações culturais" (BRITO; HANNA, 2010, p. 83), mas não em universos mais altos de significação, como a literatura, mas sim nas práticas cotidianas e até certo ponto banais de pessoas comuns que fazem igualmente (diríamos a maior) parte da lusofonia. Nesse sentido, no contexto da globalização e da lusofonia, cada povo não pode ser simplesmente um consumidor de produtos e sentidos culturais ou receptáculos vazios a serem preenchidos pela cultura de massa, mas devem ser sim interpretadores e produtores de cultura, seja ela vinda de fora seja ela tendo como referencial sua tradição local.

No caso do objeto de análise, há um "personagem" social bastante significativo por fazer justamente a passagem entre a sua tradição local e o espaço do outro no qual ele se insere, interpretando e (re)valorizando alguns traços desse novo espaço de significações (para ele), como será visto a seguir.

Os imigrantes lusófonos

No fundo, não estás a viajar por lugares, mas sim por pessoas.
Mia Couto

O documentário *Língua – Vidas em português* (lançado em 2004), dirigido por Victor Lopes, constrói um amplo panorama da presença portuguesa em países na América, na África e na Ásia. Da mesma maneira que mostra a herança cultural e linguística do colonizador, o documentário se preocupa em apresentar também particularidades culturais nos mesmos espaços, além de revelar os inúmeros sotaques surgidos a partir do contato e do uso da língua portuguesa. As imagens e os sons veiculados pelo documentário possibilitam a reflexão sobre as transformações de sentidos criadas pela relação entre a identidade e a alteridade nos espaços supranacionais em comum. Dessa forma, são observadas relações diversas (em termos de espaço e de origem) entre brasileiros, portugueses, macaenses, angolanos, moçambicanos, goenses, guineenses etc. que estão ou não em seus respectivos países de origem.

O documentário permite pensar que a ideia da troca de sentidos entre sujeitos não necessita de um espaço material e concreto em comum para por em prática a imagem mesma da lusofonia. No próprio filme, a noção de espaço é dilatada para ultrapassar os limites geopolíticos dos Estados nacionais. Assim, pode estabelecer a relação e a interação entre identidades e alteridades que alternam seus estatutos conforme o ponto de vista adotado (global ou local).

Uma preocupação deste estudo foi a de não se ater às falas a respeito da língua portuguesa ou da cultura de cada um dos países (ou de outros países membros da CPLP) proferidas por personalidades que aparecem no documentário (como Mia Couto, José Saramago, João Ubaldo Ribeiro e Martinho da Vila) porque se optou pela fala daqueles que possuem poucos espaços para expressar sua visão de mundo. Assim, este trabalho preocupou-se em enfocar seu interesse analítico sobre os imigrantes lusófonos, isto é, o imigrante cuja origem e experiência estrangeiras ocorrem no espaço geopolítico da lusofonia.

Nessa troca de sentido entre pessoas e espaços, não necessária e materialmente em contato, novos significados são levados a outros lugares, assim como as significações locais podem passar a ter um novo sentido provocado pela presença do imigrante. Este trabalho pensa o universo lusófono representado pelo documentário como um lugar abstrato de troca subjetiva de sentidos, que pode conduzir-nos a uma compreensão da Lusofonia como um espaço de tensão entre a inovação e a tradição.

Como lembram Brito e Hanna (2010, p. 78), é possível pensar na construção da identidade levando-se em conta a par tradição/modernidade e no hibridismo/mistura como processos necessários na construção e na negociação dessas mesmas identidades, pois é assim que se pode pensar em uma tradição moderna (e, talvez, em seu contrário, uma modernidade tradicional) em que o passado se mistura com o presente (idem, p. 78), orientando também o futuro de um universo de sentido como a lusofonia.

Os imigrantes lusófonos parecem estabelecer pontes entre as diferentes culturas lusófonas e, ao mesmo tempo, produzir um estranhamento que pode provocar variações e até mesmo mudanças em uma cultura local.

É o caso, por exemplo, dos estudantes e namorados Sofia Meireles e Uliengue Almeida. Ela é moçambicana, ele angolano e ambos são estudantes. Em um momento do documentário (6'45"), ela diz que gosta do centro velho de Lisboa porque possui um "ambiente de aldeia", no qual as pessoas são mais próximas e se conhecem. Dessa forma, apesar de serem jovens e imigrantes (teoricamente inseridos em uma grande e global cidade europeia), eles (re)valorizam uma Lisboa história e não um lugar moderno e completamente globalizado. Esses mesmos jovens aparecem um pouco depois

(9'07"), caminhando no Porto e com a voz de José Saramago em uma narração em off discorrendo sobre o Pe. Antonio Vieira e a tradição da palavra. Assim, valorizando o passado e o local, esses jovens representam uma modernidade que não apaga ou exclui as características do local (porque não fazem parte de uma globalização totalizante), mas, ao mesmo tempo, não se lamentam pela superação do passado pelo presente, conforme a fala de Saramago.

O jovem casal dessa cena sintetiza a oposição entre passado e presente, antigo e moderno, centro e periferia, metrópole e colônia, sem, necessariamente, excluir um para incluir outro. A oposição conceitual é assim suspensa para que se viva o momento do encontro de identidades distintas que podem se fazer compostas, mutáveis, incertas e fluídas para se adaptar às situações que o espaço propicia.

Em outro momento do documentário, aparecem outros jovens imigrantes angolanos. Dentre eles, destaca-se Dilo Monteiro que mostra o Centro Comercial da Mouraria, em Lisboa, onde há um "cruzamento de várias culturas" (palavras dele), sobretudo africanas. Assim, aparecem no filme a comerciante guineense Fátima Embaló (da "Mercearia Africana") e o casal macaense Dai Shaori e Liandi Xu, donos de uma loja de roupas no mesmo lugar.

O Centro Comercial representa, no documentário, o simulacro do espaço lusófono: um lugar de comércio que conta com a participação de sujeitos de diferentes partes da lusofonia, cuja capacidade de convivência e de contato mostra a existência da tolerância em relação ao diferente e ao inesperado.

Ao lado de Dilo Monteiro, dois amigos também narram, de modo distinto, sobre a sua situação. De um lado, Jardel Vieira diz que o Centro Comercial mostra uma grande mistura representativa da globalização pela qual a Europa está passando. De outro, André Mendes diz que não há diferenças entre eles e os jovens de França, da China e da América, pois os gostos são os mesmos, assim como os projetos de vida - um pouco como reflexo da padronização imposta pela globalização. Por fim, a conversa é encerrada com Dilo Monteiro que observa que o multiculturalismo é recente na Europa, mas já estava presente há muito tempo nas antigas colônias portuguesa, neutralizando, em alguma medida, a oposição entre o 'lá' (ex-colônia) e o 'aqui' (ex-metrópole). É interessante observar como esses jovens imigrantes trazem uma percepção e, acima de tudo, uma experiência atualizada a respeito da diversidade em relação às práticas e valores culturais.

Por fim, é ainda Dilo Monteiro quem mostra a experiência mais interessante do documentário (aos 38'10"). Ele vai até o bar da Tia Alice, uma senhora portuguesa cantora de fado. Jovens que representam a modernidade e a experiência multicultural mostram, então, o alcance do multiculturalismo ao retomar e valorizar a tradição lusitana representada pelo fado cantado pela Tia Alice. É no espaço do bar que a unidade (que permite a comunicação entre jovens e velhos, imigrantes e locais) e a diversidade (da música do outro, da experiência do outro) se conciliam para formar uma imagem de lusofonia que é, em seu limite, vivida e experienciada por diferentes sujeitos. Nesse caso, a oposição entre local/tradicional e exterior/moderno também é suspenso (como no exemplo do casal anterior).

É, então, por meio desses sujeitos comuns em suas falas, comportamentos, ações, racionalizações, emoções e desejos, que este trabalho procura mostrar um lado pouco discutido da Lusofonia. Afinal de contas, parte-se do princípio de que para a Lusofonia tornar-se uma realidade bem estabelecida, legitimada e enraizada nos países nos quais ela deve estar presente (ao menos no plano formal e político), é preciso que ela chegue a todos os cidadãos. Além disso, ainda que a conciliação não seja completamente possível, o fundamental é a coexistência e o reconhecimento de diferentes formas de vida em um mesmo espaço, como vimos nos exemplos acima.

> O interesse comunitário ou o valor cultural são negociados nos interstícios, lugar em a que necessidade de suplantar as narrativas de subjetividades originárias faz com que se enfatize o resultado da articulação social das diferenças culturais, atribuindo, assim, autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BRITO; HANNA, 2010, p. 85).

É possível utilizar a noção de identidade hifenizada com as aproximações e os distanciamentos presentes no próprio documentário para enfatizar a abertura às culturas alheias. Mas, ao contrário dos imigrantes no Brasil, a diferença entre os imigrantes lusófonos presentes no espaço português, não é tão distante e a possibilidade de mistura e de uma "hifenização" pode vir a ser maior do que a que ocorreu na história brasileira.

É dessa maneira que o documentário revela que o seu principal valor é o da diversidade, cuja existência só é permitida por causa da tolerância, entendida como a convivência dos contrários, incluindo religião, música, cultura, etc. São esses traços e valores que permitem pensar em uma lusofonia baseada na diversidade (hifenizada) como uma forma de unidade. Dessa forma, a lusofonia poderia se transformar em um "ambiente de aldeia" global ao se institucionalizar tais traços a serem veiculados pelos Estados nacionais participantes.

Para concluir

Uma possível saída, apontada por Cunha (2012), é a de encarar a lusofonia como uma identidade mais enfraquecida, mas ainda capaz de organizar redes de significação do imaginário lusófono. No entanto, para isso, seria preciso levar em conta as narrativas

identitárias de cada um dos países pertencentes ao espaço lusófono, não para superá-las ou substituí-las, mas para cruzá-las (o autor chama esse expediente de "nós de significação", p. 269) com o intuito de produzir possíveis desdobramentos, ressignificações e diálogos entre a tradição e a modernidade. É nesse momento que a ideia de identidade hifenizada parece ganhar mais força.

Neste ponto, concordamos com as palavras de Lourenço (2001, p. 112) a respeito do projeto lusófono: "[...] se queremos dar algum sentido à galáxia lusófona, temos de vivê-la, na medida do possível, como inextricavelmente portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, cabo-verdiana ou são-tomense". Acrescente-se, contudo, que a lusofonia só terá uma existência plena se os indivíduos a viverem em uma dimensão única e, ao mesmo tempo, local da lusofonia e de cada nacionalidade. Vivendo, assim, com a sensação de um "ambiente de aldeia" em qualquer espaço lusófono, é que os sujeitos poderão se tratar de forma igualitária, com os mesmos traços em comum:

> Para que a lusofonia seja um espaço simbólico significativo para seus habitantes, é preciso que seja um espaço em que todas as variantes linguísticas sejam, respeitosamente, tratadas em pé de igualdade. (…) Evidentemente, a lusofonia tem origem em Portugal e isso é preciso reconhecer. No entanto, o que se espera na construção do espaço enunciativo lusófono é a comunidade dos iguais, que têm a mesma origem (LOURENÇO, 2001, p. 46).

E para que serve, no final das contas, lutar por uma ideia de lusofonia igualitária, múltipla de sentidos e baseada na língua portuguesa? Para que, como o documentário analisado revela, seja possível estabelecer, mais do que pontes (que são construídas quase sempre em linha reta e, às vezes, com somente uma direção) redes de contato e de significação, onde a troca de sentidos e de valores seja a tônica de uma construção coletiva contínua para o bem comum.

Referências

BRITO, Regina Pires de. Entre vivências e estudos: por uma lusofonia possível. FERREIRA, A. M. et. Al. **Pelos mares da língua portuguesa III**. Aveiro, Universidade de Aveiro: 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/10773/18281.

_____. Temas para a compreensão do atual quadro linguístico de Timor-Leste. In: PEREIRA, Analucia Danilevicz (org.) **Ciências & Letras – Ásia: História e Cultura**. Porto Alegre, Faculdade Portalegrense, v. 48, jul. 2010, p.175-194.

_____. **Língua e identidade no universo da lusofonia: aspectos de Timor-Leste e Moçambique**. São Paulo: Terracota, 2013.

BRITO, Regina Pires de; HANNA, Vera. Sobre identidade em contexto lusófono: reflexões. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). **Língua Portuguesa: cultura e identidade nacional**. São Paulo: IP-PUC-SP; EDUC, 2010, p. 75-88.

CASAGRANDE, Nancy dos Santos; BASTOS, Neusa; HANNA, Vera. **A lusofonia e uma concepçao de política linguística**. Confluência. Rio de Janeiro, v. 39/40, p. 48-57, 2012. Acesso em: 05 nov. 2013. Disponível em: llp.bibliopolis.info/confluencia/pdf/294.pdf

CUNHA, Luís. Singularidades inabaláveis e convergências desejadas: discursos e políticas da lusofonia. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). **Língua Portuguesa: aspectos linguísticos, culturais e identitários**. São Paulo: EDUC, 2012, pp. 259-272.

FIORIN, José Luiz. Língua Portuguesa, identidade nacional e lusofonia. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). **Língua Portuguesa: cultura e identidade nacional.** São Paulo: IP-PUC-SP; EDUC, 2010, pp. 15-30.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MARTINS, Moisés de Lemos. (2006). Lusofonia e luso-tropicalismo, equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários. In: BASTOS, N. (org.) **Língua portuguesa: reflexões lusófonas.** São Paulo: EDUC. p. 49-62.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

Retrato do artista enquanto povo: Indícios de um romantismo revolucionário na obra do artista gráfico Elifas Andreato

Norberto Gaudêncio Junior

"Uma noite, cheguei à casa de Paulinho da Viola, e havia na sala vazia apenas dois banquinhos e poucos móveis desarrumados. Ele me disse: 'não repare na morada do poeta desquitado', pegou o violão e cantou Nervos de Aço, de Lupiscínio Rodrigues. Depois, me falou do disco e quando terminou seus olhos me pareciam vermelhos. No dia seguinte, voltando para São Paulo de avião, anotei num caderno o desenho de um homem chorando, segurando flores"

Elifas Andreato

Introdução

Para muitos fãs da música popular brasileira, o desenho citado por Elifas Andreato é facilmente reconhecível: trata-se da polêmica capa do LP *Nervos de Aço* (1973), do cantor e compositor Paulinho da Viola. Assim como na época em que foi lançada, esta imagem ainda divide opiniões, sendo amada e odiada pelos ouvintes deste disco que se tornou clássico. Andreato surpreendeu ao retratar um artista da indústria cultural de forma tão crua e desglamourizada. Traduzindo para o universo pictórico os versos da famosa canção de Lupiscínio, o artista gráfico retratou Paulinho chorando grossas e desproporcionais lágrimas de tristeza enquanto suas mãos, fortemente contraídas, seguram um pálido buquê de flores, cujas cores se esforçam para contrastar com o azul noturno que domina a cena (Figura 1).

Porém, além do que imediatamente se apresenta ao olhar, esta imagem pode oferecer outras camadas de significado. Dentre elas, a de que Paulinho da Viola não é apresentado *apenas* como um homem que sofre por ter encontrado seu amor "nos braços de um outro qualquer", como relata a letra da canção que intitula o disco. Mais do que isso: tem-se a impressão de que o cantor encarna, pela ênfase expressiva dos detalhes anatômicos (que remete a Portinari) um autêntico homem do *povo*, seja um camponês nordestino, um retirante favelado, um operário, ou qualquer outro representante das classes sociais historicamente subjugadas de nosso país. E, dado o momento em que foi concebida, marcado pelos mandos e desmandos da ditadura militar, não seria imprudente indagarmos se a imagem de *Nervos de Aço* não se alinharia com o utópico ideário artístico da esquerda de então. Paulinho, portanto, parece sofrer não só por uma desilusão amorosa, mas também pelo sofrimento destas parcelas desacreditadas de nossa população.

Figura 1 - Elifas Andreato. *Nervos de aço*, 1973

Define-se, com isso, o objetivo principal deste texto: identificar, no recorte da produção deste artista gráfico de um "romantismo revolucionário" – na acepção em que termo que foi cunhado pelo sociólogo Marcelo Ridente (2000) – ao retratar, em capas de discos e outros produtos da indústria cultural, os artistas da música popular do período alinhados com uma imagem ideologizada do povo brasileiro.

Referencial teórico

O principal aporte teórico utilizado neste artigo, portanto, é a obra "Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV", de Marcelo Ridenti (2000). Neste estudo, o autor expõe o que chamou de "romantismo revolucionário" nos meios intelectualizados da sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Para o estudioso, estes anos "de chumbo" foram marcados pela utopia da integração do intelectual com o

homem simples do povo brasileiro que, acreditava-se, ainda não havia sido contaminado pela modernidade capitalista. Essa utopia muitas vezes ligava-se à busca das origens nacionais do povo, ou à tentativa de procurar no passado uma cultura popular genuína, com potencial de construir uma nova nação.

Essa aproximação do "povo" feita pelo artista/intelectual inevitavelmente implicava em estratégias de representação do "artista popular" no imaginário gráfico do período aqui abordado, fator que leva ao segundo aporte teórico privilegiado neste artigo: a obra "Cultura e representação", do teórico cultural Stuart Hall (2016). As análises visuais aqui propostas lidam predominantemente com a representação da diferença, com o retrato do "outro", que nas capas de disco da música popular brasileira muitas vezes esbarrou na estereotipagem ou, no caso do romantismo popular acima citado, em certa idealização, por vezes igualmente incapaz de lidar com esta alteridade. Porém, antes da análise da obra de Elifas Andreato, será necessária uma breve recapitulação da trajetória da capa de disco no Brasil na década de 1950 e início da década de 1960, e das diferentes representações do artista popular nela presentes, tendo em vista que o trabalho deste artista inscreve-se numa linha evolutiva que inicia com o modernismo vanguardista (e nacionalista) da primeira metade do século XX.

O artista na capa: estratégias de representação

O Brasil foi o terceiro país, depois dos Estados Unidos e da França, a introduzir o *long-playing*, ou LP, no início da década de 1950. Com esse novo formato, além do ganho expressivo na duração da execução da obra musical, surgiu a necessidade de capas mais atraentes e informativas do que o precário envelope com um buraco no centro que embalava os antigos discos de 78 rotações. A consolidação desta nova "mídia" praticamente coincidiu com um momento de mudanças cruciais na prática projetiva da arte gráfica brasileira, que migrava de um modelo mais informal, anteriormente praticado por artistas plásticos e cartunistas emprestados ao ofício gráfico, para outro mais profissionalizado, a cargo de um *designer* devidamente alinhado com as novas conquistas da modernidade gráfica. Este momento, de transição para alguns, e de cisão para outros, é alvo de constantes debates por parte de pesquisadores, *designers* e artistas gráficos. Para o historiador Rafael Cardoso, por exemplo, é necessário que se derrube o mito de que o *design* como atividade projetiva teve início no Brasil apenas com a adoção do modelo funcionalista de projeto, no início da década de 1960, pois existem fortes indícios de que havia atividades de caráter conceitual, tecnológico e econômico nos projetos de identidade visual antes deste período, resultando numa "tradição rica, variada e *autenticamente brasileira*, que terá assimilado e conciliado uma série de influências díspares" (CARDOSO, 2005, p. 7-11, grifo nosso). A capa de disco brasileira durante a década de 1950 herdaria as diversas características desta rica tradição construída no decorrer da primeira década do século XX. Convém abordar algumas delas.

Com a proclamação da República cresceu o desejo de modernizar o país e eliminar qualquer vestígio do que nossas elites consideravam sinais de subdesenvolvimento e arcaísmo. Para o historiador Elias Thomé Saliba (2008, p. 292) "uma atmosfera ansiosa por cosmopolitismo [...] percorre o país, num desejo sôfrego de europeização e de modernização". Neste ambiente cultural a representação do "popular" tornou-se indesejada para o projeto de reconstrução da belle époque brasileira. O que não impediu, no entanto, que fosse amplamente adotada pelo traço satírico de cartunistas e caricaturistas dos hebdomadários ilustrados a partir do final do século XIX, ocupando um lugar de destaque em boa parte da produção gráfica brasileira a partir de então.

No entanto, muitas vezes o desenho de humor corria o risco de esbarrar na estereotipagem como prática representacional. Para Stuart Hall (2016, p. 189-193) a estereotipagem está condicionada ao reducionismo da forma, presa a um jogo de poder cujos efeitos mais profundos, e por vezes inconscientes, seriam a fantasia e o fetichismo do "outro". É inegável a presença do valor do desenho de humor nos mais diversos meios comunicacionais da modernidade brasileiro, inclusive na capa de disco brasileira da década de 1950, protagonizada pelo traço de grandes talentos como Miécio Caffé, Lan, dentre outros (Figuras 2 e 3). Mas, também inegável, é a constatação de que por vezes as estratégias de representação adotadas corroboram o alerta de Hall, como tão bem exemplificado pela ilustração de Paulo Brèves para a capa de *Essa nêgra fulô!* (Figura 4).

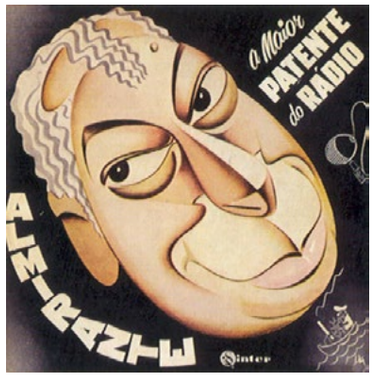


Figura 2 (esquerda) - Lan, *Carnaval de Lamartine Babo*, 1955.
Figura 3 (centro) - Lan, *Almirante, a maior patente do rádio*, 1954.
Figura 4 (direita) - Paulo Brèves, *Essa nêgra fulô*, não datado.

Mas nem só de graça foi construída a imagem do artista popular brasileiro na primeira metade do século XX. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, surge um certo desencanto com o ideal modernizador da belle époque, acima citado, o que fez com que parte da intelectualidade brasileira saísse em busca das raízes de nossa cultura, conciliando a tradição, representada pelo folclore, com o ideal de progresso, alinhado com os ditames da arte culta europeia. Antes renegado, o Brasil folclórico e interiorano é resgatado e combinado com as experimentações formais das vanguardas modernistas do início do século. A autenticidade da arte brasileira estaria desta forma "preservada principalmente no mundo rural, e o sertão e o sertanejo passam a ser vistos como os verdadeiros símbolos da nacionalidade" (OLIVEIRA, 2003, p. 327). Este processo de resgate e revalorização de nossas raízes ganhou fôlego e outro enfoque no período nacional-estatista do presidente Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 e 1940. Capitaneada pelo ministro da Educação Gustavo Capanema, a política cultural varguista defendia a intervenção e o controle estatal, visando a unidade e a harmonia social. O artista foi convertido à função de "educador", pois

> O Estado mostra-se mais preocupado em converter a cultura em instrumento de doutrinação do que propriamente de pesquisa e reflexão. Assim, a busca da brasilidade vai desembocar na consagração da tradição, dos símbolos e heróis nacionais [...] Dentro desse quadro grandioso não há mais lugar para o anti-herói e a sua preguiça. (VELLOSO, 2003, p. 172).

Algumas capas de discos, ainda na da década de 1950, assinadas por nomes de peso deste modernismo nacionalista, ainda refletem perfeitamente este ideário de unificação nacional empreendidos por esta política cultural intervencionista e centralizadora (Figuras 5, 6 e 7).

Figura 5 (esquerda) - Di Cavalcanti, *Noel Rosa por Aracy de Almeida*, 1955.
Figura 6 (centro) - Darcy Penteado, *Jograis de São Paulo*, 1956.
Figura 7 (direita) - A. Brehens, *Poemas do meu sertão com Waldomiro Lobo*, não datado.

Também neste período o rádio tornou-se o principal veículo de comunicação com as massas, fabricando uma nova categoria de ídolo, o cantor popularesco, acessível aos fãs não só pelas ondas sonoras, mas também por meio das revistas ilustradas que estampavam seus rostos. Vistos com desconfiança pelos defensores de uma cultura genuinamente enraizada em nossas tradições, esses representantes de uma música popular urbana, moldada nos padrões do *american way of life*, foram retratados como arautos de uma nova e homogeneizante modernidade forjada pela publicidade (Figura 8). Substituindo a ilustração, a fotografia assume o papel de retratar o músico popular, agora submetido a uma releitura um tanto exótica de suas raízes, bem exemplificadas nos retratos de Ângela Maria e Inezita Barroso abaixo reproduzidos (Figuras 8, 9, 10).

Figura 8 (esquerda) - Estúdio Majos, Renato e seu conjunto "Polydor" - Trombonadas, não datado.
Figura 9 (centro) - Autor desconhecido, Isto é Ângela Maria!, não datado.
Figura 10 (direita) - Carmelo, Inezita Barroso, não datado.

Os exemplos até aqui elencados demonstram como a capa de disco brasileira na década de 1950, antes de adquirir "a consciência do *design* como conceito, profissão e ideologia" (CARDOSO, 2005, p. 7), absorveu as diversas representações do artista como figura popular construídas no decorrer da primeira década do século XX. Apenas na passagem para a década seguinte ocorreriam mudanças significativas que influenciariam as condutas projetivas de nossos *designers* e artistas gráficos, contribuindo para o surgimento de um novo paradigma de ensino e exercício da profissão no país. Segundo Chico Homem de Melo (2006, p. 26-27):

> Nosso *design* tinha os pés no Brasil, mas sua referência estava no primeiro mundo – como, de resto, não poderia deixar de ser. A produção de raiz modernista, mais atuante no segmento da identidade corporativa, ancorava-se nos ensinamentos da Bauhaus e da Escola de Ulm, e na-

quilo que era produzido nos circuitos eruditos da profissão. Já a produção cotidiana de livros e revistas tinha suas referências nas poderosas indústrias editoriais norte-americanas e europeias.

Ausente na citação acima, a capa de disco brasileira se enquadraria no que Melo chamou de "produção cotidiana" que, se não absorveu de forma dogmática o modernismo europeu mais ortodoxo, também não deixou de ansiar por algumas de suas conquistas. E, dentre os profissionais que abrilhantaram essa produção, César G. Villela, o principal capista da bossa-nova, é nome fundamental[1]. *Nara* (1964) sintetiza algumas das principais características que comporiam o estilo das capas icônicas de Villela: o fundo branco como elemento ativo na composição, contrastando com a fotografia a traço, e alguns grafismos impressos na cor vermelha (Figura 1). Em artigo para a revista *Propaganda*, em 1962, Villela procurou teorizar sua prática projetiva, ao defender o que classificou de *imagem-símbolo*: "Uma simples flecha, por exemplo, pode sugerir uma infinidade de imagens de acordo com cada pessoa. Ao contrário, por exemplo, de uma cena de índio caçando na selva (paisagem rígida e limitada)" (VILLELA, 2003, p. 57).

A flecha integrada ao letreiramento do LP *Nara* é, portanto, não-objetual. Não representa nem uma flecha de índio, nem a seta de uma placa de trânsito. Seria, segundo Villela, um universo de possíveis flechas. O mesmo ocorre com o retrato de Nara Leão: reduzido ao contraste máximo, sem nuanças, ele não descreve nenhuma história, nem se alinha a nenhuma ideologia específica. O ouvinte desde importante disco, que marcou a guinada da cantora da bossa "alienada" para a canção de protesto, não vê nesta capa indício algum desta mudança. Villela reduziu o retrato da artista à máxima funcionalidade de sua pregnância visual. Muito oportunamente, o jornalista Ruy Castro afirmou que as capas deste artista constituem uma "*trademark* da Bossa Nova" (CASTRO, 1999, p. 340). Talvez por isso tenha optado por representar o artista brasileiro despido do que seria a sua brasilidade.

Ainda em 1964, Nara Leão lançou o disco *Opinião de Nara*, gravado em estúdio na esteira do espetáculo teatral que marcou época, ao colocar no mesmo palco a musa da Bossa Nova com os sambistas João do Vale e Zé Ketti. Respondendo às provocações de alguns bossa-novistas, que não viram com bons olhos essa retomada do samba de raiz, Nara não poupou palavras: "Na Bossa Nova, é sempre na mesma base: amor-flor-mar-a-mor-flor-mar, e assim se repete. É tudo complicado [...] Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo" (apud CASTRO, 1999, p. 349, grifo nosso).

Figura 11 (esquerda) - César Villela, *Nara*, 1964.
Figura 12 (centro) - Jânio de Freitas, *Opinião de Nara*, 1964.
Figura 13 (direita) - Gobel Weyne, *Show Opinião*, 1965.

A capa de *Opinião de Nara*, de autoria do jornalista Jânio de Freitas, assemelha-se ao estilo de Villela, mas com uma importante modificação (Figura 12). O retrato de Nara, ainda em preto e branco, é reproduzido desta vez com todos os matizes de cinza necessários para conduzir o olhar do observador do rosto da cantora para o *gesto* ascendente de sua mão. Gesto que seria retomado na capa do disco seguinte da cantora, *Show Opinião* (1965), desta vez um registro ao vivo do histórico espetáculo (Figura 13). Criada por Goebel Weyne, a capa deste LP colocou em cena os sambistas do morro, numa composição primorosamente construída, como seria de se esperar de um *designer* fortemente influenciado pelo modernismo funcionalista. Nada é arbitrário nesta cena: Nara ocupa a parte central do layout tripartido, e seu braço erguido configura um triangulo cujo vértice superior conduz ao nome do disco, composto em tipografia sem serifa (uma preferência entre os *designers* modernistas) e repetido três vezes, explicitando a ideia democrática de que a todos os estratos da sociedade brasileira deve ser dado o direito de opinar. Porém, essa composição possui uma hierarquia muito clara: quem ocupa a posição central e ativa é a cantora, reproduzida em cores e separada de Zé Ketti e João do Vale por dois grossos fios. Essa hierarquização procurava enfatizar o corajoso papel assumido pelos artistas e intelectuais nos anos 60. Nas palavras de Sérgio Paulo Rouanet (apud RIDENTI, 2000, p. 32):

1 A relevância do artista merece uma nota de rodapé. Villela iniciou sua carreira profissional como ilustrador em 1950. Quatro anos depois, trabalhando na *Rio Gráfica Editora*, conheceu o paginador Mário Salles que lhe apresentou à abstração geométrica de Piet Mondrian. Pouco depois, ingressou no departamento de artes da *Standard Propaganda* onde foi introduzido a uma concepção mais racional e econômica de projeto gráfico. Ao deixar a *Standard*, Villela foi apresentado, por intermédio dos músicos João Donato e Antonio Carlos Jobim, a Aloysio de Oliveira, diretor artístico da gravadora Odeon, onde iniciou sua bem-sucedida carreira como capista de discos. Da *Odeon*, Villela acompanhou Aloysio na arriscada empreitada de iniciar uma gravadora independente, a *Elenco*, que entrou para a história como o selo que produziu alguns dos melhores discos da Bossa Nova.

> O povo, nos anos 60, era visto como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já em posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser o objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história [...]

Menos de dez anos separaram a altiva Nara de *Show Opinião* do angustiado Paulinho da Viola de *Nervos de Aço*. Neste intervalo, a música popular brasileira se diversificou, abarcando tanto o samba-jazz de Elis Regina quanto o tropicalismo de Caetano, Gil e congêneres, que combinaram aspectos contestadores dos anos 60 com o avanço da indústria cultural na sociedade brasileira. Diversos também foram os capistas que deram forma gráfica a esses sons. É tempo então de discorrer sobre a obra de Elifas Andreato.

Vida de artista

A trajetória de Elifas Vicente Andreato, da infância até sua consagração como artista gráfico, daria um ótimo roteiro para um filme neorealista ou cinemanovista. Nascido em Rolândia, no interior do Paraná, desde cedo o artista se deparou com as arbitrariedades de uma vida sofrida. Aos seis anos de idade já empunhava uma enxada, acompanhando o pai em suas errantes tentativas de sobrevivência. Próximo dos dez anos de idade, morando na periferia de Londrina, Elifas assumiu a tarefa de ajudar a mãe no sustento de seus cinco irmãos. Entregador de leite, faxineiro e carregador de água de poço foram alguns dos afazeres a que se submeteu para garantir uma precária renda familiar. Quando Elifas completou 14 anos de idade, os Andreato mudaram-se para o bairro operário de Vila Anastácio, em São Paulo, e o jovem fez-se novamente chefe de família, ao ingressar numa fábrica como aprendiz de torneiro mecânico. É nesse período que descobre a pintura, ao devorar gratuitamente os quadrinhos e as revistas ilustradas de um jornaleiro do bairro. Em uma edição especial da revista *O Cruzeiro*, Elifas "desembarcou na obra de Portinari, aquelas crianças tão parecidas com Eurípides, Cleuza, Ademir, Sula, Elias [seus irmãos], tão parecidas com ele" (RODRIGUEZ, 1993, p. 18). Outra descoberta foi a obra de Di Cavalcanti, desta vez por intermédio das páginas da revista *Manchete*. Esses personagens, *tão brasileiros*, e tão próximos de sua realidade, passaram não só a alimentar o seu imaginário, como também a dar vazão a uma série de desenhos e pinturas.

Andreato iniciou sua carreira profissional como assistente de cenografia da TV *Record*. De lá, acumulou algumas passagens por pequenas agências de publicidade, até ser contratado como *trainée* pela *Editora Abril*, onde submeteu-se ao tradicional rodízio por diversas publicações, começando por *Manequim* e *Cláudia*, até desembarcar na redação de *Realidade*, onde se deparou com um grupo jornalistas em franca oposição ao regime militar. Colaborou também com as revistas *Veja* e *Placar*, antes de ser convidado, em 1970, a assumir a direção de arte da coleção de fascículos *História da Música Popular Brasileira*, projeto que reuniu um time de notáveis colaboradores, responsáveis por levar ao grande público um exuberante registro historiográfico e iconográfico de nossa música popular, talvez até hoje não superado por nenhuma outra publicação. *História da Música Popular Brasileira* foi um sucesso e serviu para impulsionar a carreira de Andreato como capista autoral de discos, e para aproximá-lo dos músicos de sua geração.

No início da década de 70, já promovido a diretor de arte de todo o grupo *Abril Cultural*, Andreato ingressou na Ação Popular, organização católica de esquerda com forte papel na militância contra o regime militar. Em 1972, aceitou o convite de fazer o projeto gráfico do semanário *Opinião*, e da efêmera revista *Argumento*, publicações da esquerda do período. Segundo Luiz Fernando Rodriguez (1993, p. 24):

> Essa atuação iria se tornar clandestina, paralela à figura pública do artista e ligada à uma ampla frente de jornalistas, professores, intelectuais e artistas comprometidos em defender a volta ao estado de direito e às liberdades democráticas.

Como tantos outros artistas que tiveram de conciliar o engajamento político com a prestação de serviço a empresas privadas da indústria cultural, Andreato manteve-se fiel às suas convicções, como declararia anos depois:

> O artista sempre escolhe o que faz de sua arte. Ele decide a quem empresta seu talento, como usa os recursos incorporados ao trabalho pelo estudo e pela observação. Há os que se desculpam pelos rumos tomados e os justificam pela pressão da sobrevivência. Outros se rendem sem dar satisfação, como se a função do artista fosse servir, não importa a quem. Essa é a minha satisfação: *minha arte se liga à história da minha vida, das vidas assemelhadas à minha, e serve para contar o que eu e as pessoas semelhantes a mim entendemos seja o mundo, a justiça e a liberdade*" (ANDREATO, 1993, p. 9, grifo nosso).

Elifas Andreato ocupou um papel de destaque na arte gráfica brasileira da década de 1970 e 1980, assinando projetos para diversos segmentos culturais, como o teatro, a literatura, a televisão e, obviamente, a música popular. Em todos eles, é flagrante a intenção do artista em aproximar-se das raízes de seu povo e, consequentemente, de sua própria história, retratando-as com tintas ora líricas, ora agressivas, mas sempre condizentes

com suas convicções estéticas e políticas. É sobre a intercessão destas convicções com a ampla questão da identidade do povo brasileiro formulada pelos intelectuais de esquerda nos anos 60 e 70 que iremos discorrer a partir de agora.

Um Brasil que se desenha

Em sua obra "Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV", Marcelo Ridenti debruçou-se sobre a produção e atuação política dos meios artísticos e intelectualizados da esquerda dos anos 60 e início dos 70, em busca do que classificou como um *romantismo revolucionário*, marcado por uma utopia do progresso ligada à busca das origens do povo brasileiro. É sob a luz deste conceito que faremos a leitura de alguns exemplares da obra gráfica de Elifas Andreato, mais precisamente aqueles em que o artista buscou nestas origens subsídios para retratar os músicos populares de seu tempo.

Ridenti afirma que existia um ideal de progresso revolucionário nos anos 60 e 70, e que este, invariavelmente, esbarrava na identidade nacional e política do povo brasileiro, e que "tratava-se de procurar no passado uma cultura popular genuína, para construir uma nova nação, antiimperialista, progressista – no limite, socialista" (RIDENTI, 2000, p. 12). Para tanto, cabia ao artista desvendar os imaginários e o agir deste povo e resgatá-los no processo de formação de um *homem novo*, que só poderia ser forjado a partir do autêntico *homem do povo*, pois caberia a ele a ação transformadora que conduziria à revolução. O resgate do passado serviria, num primeiro momento, como uma alternativa viável de modernização que fizesse frente e oposição ao modelo capitalista que, acreditava-se, só gerava a desigualdade, a desumanização e o consumismo fetichista. Valorizar o passado histórico e cultural de nosso povo serviria, portanto, para "moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente" (RIDENTI, 2000, p. 57).

Para fundamentar sua teoria, Ridenti apoiou-se na obra "Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade", do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, que entendem o romantismo como uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista, uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais de uma passado pré-capitalista e pré-moderno. Para esses autores, o romantismo construiu-se sobre um paradoxo, pois retomou as raízes do passado com os olhos muito bem direcionados para o futuro. Esta imagem de futuro apoiava-se na evocação de uma era pré-capitalista, na recusa da realidade social presente, na experiência de perda, e na nostalgia melancólica do que está perdido como os principais componentes da visão romântica (apud RIDENTI, 2000, p. 25-27).

Indícios desta *recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica* estão mais do que presentes na obra de Elifas Andreato. Muitos dos personagens que o artista retratou afirmam sua condição revolucionária de uma forma muito singela: chorando. Além do já citado Paulinho da Viola, passando pelos também sambistas Adoniran Barbosa e Assis Valente (Figuras 14 e 15), percebemos o quanto uma *nostalgia melancólica* percorre esses retratos. Tomemos a ilustração de Assis Valente para um fascículo de *História da Música Popular Brasileira* como exemplo. Assim como em *Nervos de Aço*, esta imagem procura traduzir a letra de uma canção, no caso, a natalina *Boas Festas*, e seus famosos versos: "Eu pensei que todo mundo / Fosse filho de Papai Noel / Bem assim felicidade / Eu pensei que fosse uma / Brincadeira de papel...". Na ilustração de Elifas, vê-se os pedaços de um papel rasgado contendo fragmentos da palavra "felicidade". Tudo muito singelo, se não fossem a cabeça estilhaçada de uma boneca (o brinquedo é outra constante em sua obra) e um carrinho de bebê entregue às intempéries de um mar revolto. Sob os signos da violência cotidiana, sintoma de uma sociedade capitalista, é provável que o choro de Assis Valente seja nostálgico, pois seu olhar parece tanto se recordar de algo passado, quando mirar algo ainda distante, no futuro, rasgando a margem direita superior do quadro, mesmo sentido para onde se dirigem os olhares do também choroso Paulinho em *Nervos de Aço* e de Adoniran nesta ilustração que já nasceu clássica.

Figura 14 (esquerda) - Elifas Andreato, *Assis Valente*, 197-.
Figura 15 (direita) - Elifas Andreato, *Adoniram Barbosa, 70 anos*, 1980.

Essa idealização romântica tinha por estratégia substituir as imagens negativas desta representação por outras positivas, numa tentativa de romper com pares binários (negro/branco, barbárie/civilização, etc.) culturalmente estabelecidos. Como visto, esta estratégia, por meios distintos, já havia sido adotada pelo modernismo nacionalista e pela política cultural varguista. Ela tende a construir uma identificação positiva daquilo que histórica e culturalmente tendia a ser visto como submisso ou até negativo. O choro digno e altivo dos artistas acima retratados, em certa medida, adota essa estratégia. No entanto, Hall (2016, p. 216-217) esclarece que apesar de expandir a gama de representações, desafiando o reducionismo dos estereótipos, estas representações também podem esbarrar numa apropriação indiscriminada das diferenças que a priori combateriam, como a já citada capa de *Show Opinião* tão bem exemplifica (Figura 13).

Figura 16 (acima) - Elifas Andreato, *Cantando*, 1974.
Figura 17 (abaixo) - Elifas Andreato, *Chorando* 1974.

A formação de um povo-nação tão almejado por esse romantismo revolucionário não se limitava ao resgate de utopias regressivas, implicava, antes, no "paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante" (RIDENTI, 2000, p. 51). Paradoxo que a maioria destes artistas e intelectuais, provenientes da classe média, sentiram na pele ao tentarem submeter o povo à sua pedagogia revolucionária. Em 1974 Andreato produziu duas ilustrações para as capas internas de dois LPs de Paulinho da Viola (*Cantando* e *Chorando*) que demonstram claramente este paradoxo (Figuras 16 e 17). Em ambas, o artista reúne em uma idílica cena campestre uma miríade de tipos brasileiros: o branco, o negro, o camponês, o favelado, o músico popular e, aparentemente fora de contexto, duas lindas moças burguesas. Nota-se que estas ilustrações são uma releitura de *Le Déjeuner sur l'herbe*, obra-prima de Manet que escandalizou a sociedade parisiense no século XIX ao justapor, também numa cena campestre, dois burgueses com duas garotas, uma delas nua, nitidamente identificada como uma cortesã ou prostituta. Se Manet causou indignação e uma sensação conflituosa em seus contemporâneos, as ilustrações de Andreato transparecem um sentimento utópico de comunhão, ao reunir

> o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia progressista e partes da alta e média burguesia com interesses nacionais. As *massas do povo* – isto é, a parte do povo sem consciência de seus interesses – deveriam ser educadas e dirigidas pela *vanguarda do povo* (RIDENTI, 2000, p. 66).

Essa ponte entre *passado* e *futuro*, *povo* e *vanguarda*, é reforçada pelas paisagens que compõem o fundo destas cenas: em uma, o *campo*, na outra, a *metrópole*. Este ideal romântico de construção de um povo-nação, a partir de suas raízes, não constituiu de forma alguma uma novidade, pois, insiste-se, tanto do modernismo quanto o nacional-estatismo de Vargas perseguiram o mesmo ideal com objetivos bem diferentes. O modernismo romântico do qual Andreato é fruto, inscreve-se, portanto, numa linha evolutiva. No entanto, sua arte possui uma característica distintiva de seus pares, quase uma assinatura, aquilo que o compositor Hermínio Bello de Carvalho muito apropriadamente chamou de "dramaturgia pictórica". O trabalho de Andreato é extremamente narrativo e ideologicamente posicionado, pois invariavelmente ele retratava o *personagem* em seu *habitat*, o que o aproximou dos "grandes artistas góticos, dos grandes muralistas e, também, dos grandes fotógrafos que não se satisfizeram apenas com a figura e buscaram a dimensão interna do retratado" (CARVALHO, 1993, p. 40).

Andreato, em sintonia com os artistas do período, que retomavam a figuração em contraponto aos abstracionismos que dominaram a cena plástica brasileira nas décadas

anteriores, dotou o realismo cru de seus retratos de um sentido alegórico, em que o artista parte de um drama particular para ilustrar o universal. Sua arte teceu um forte comentário sobre as inquietações políticas e sociais de seu tempo, ao colocar os conflitos individuais dentro de uma perspectiva coletiva e histórica. Ao ilustrar a canção *Construção* para um fascículo de *História da Música Popular Brasileira*, Elifas retratou Chico Buarque como um anônimo músico popular, segurando um violão e encarando o observador da cena que apresenta, no primeiro plano, aquele que "surgiu na contramão atrapalhando o tráfego" (Figura 1). Outro exemplo é a capa interna do LP *Amor à Natureza*, novamente de Paulinho da Viola, que também é visto, à esquerda, como um anônimo cercado por populares entregues ao tédio e à bebida (Figura 19). Retratos pungentes de um povo que sofre por não conseguir escapar do progresso capitalista, e que jamais passariam pelo crivo da censura getulista, mas que surpreendentemente conseguiram a não menos repressiva censura do regime militar.

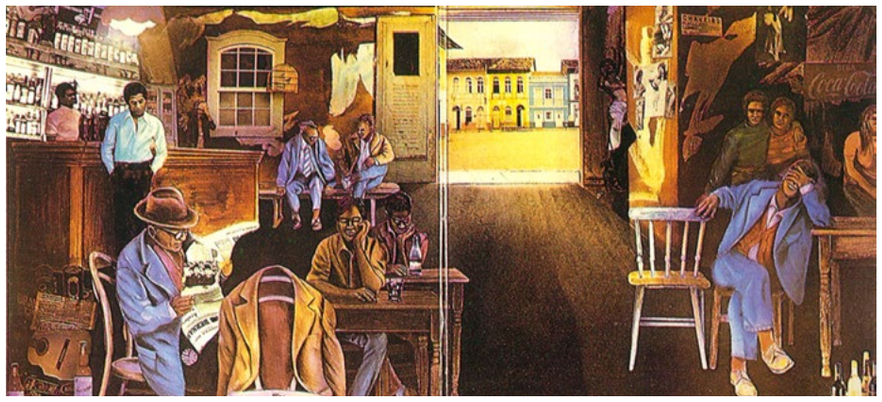


Figura 18 (acima) - Elifas Andreato, *Construção*, 197-.
Figura 19 (abaixo) - Elifas Andreato, *Amor à natureza,* 1978.

Considerações finais: o universal em Elifas Andreato

Do olhar "abstrato e intemporal" da Nara Leão de César Villela, até chegarmos ao proletário Chico Buarque que nos fita com ar de questionamento, convidando-nos a mergulhar no "conflito individual" do agonizante nordestino, fica claro como se deu o processo de radicalização da esquerda brasileira, e o quanto Andreato alinhou-se com o ideal romântico de integração do artista com as classes desamparadas de nosso povo. Do lacrimoso Adoniran ao clássico cartaz em que Elis Regina está praticamente irreconhecível (Figuras 20)[2], apresentamos, a título de encerramento, a última vertente do trabalho de Andreato que cabe a este texto, aquela em que ele alegoricamente almejou a *universalidade*:

> Os palhaços sempre me fascinaram, talvez porque eu os veja como a ideia mais bem-acabada do artista, agente da esperança, capaz de expressar a felicidade do homem num instante, no momento. Recrio o sorriso ingênuo do erro repetido, pois é a sua graça, a graça de todos nós, repetidores eternos do erro. Quando é preciso desenhar o artista, desenho a mim mesmo, palhaço triste que ridiculariza a própria imperfeição (ANDREATO, 1993, p. 128).

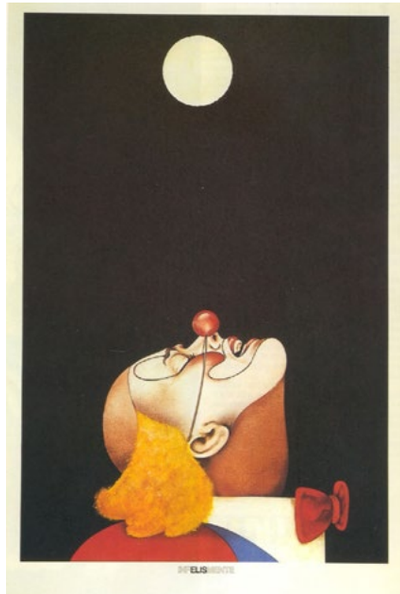


Figura 20 - Elifas Andreato, *InfELISmente*, 1983.

2 Em diversas oportunidades Elifas Andreato retratou a gênese desta imagem: a de que teria sonhado com Elis Regina, poucos dias após o falecimento desta, e de que, neste sonho, a própria cantora teria lhe dito que queria ser retratada desta forma.

Elis converte-se nesta obra-prima no mais popular dos artistas. Sobre o pálido rosto apenas insinuado da cantora não escorrem grossas lágrimas, mas ainda assim vê-se que ela chora. E, mesmo com os olhos fechados, parece fitar a lua em busca de algo que se desenha no futuro, "um mundo sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se" (Löwy e Sayre apud RIDENTI, 2000, p. 27). Elis é também Elifas Andreato, um artista que quis registrar os dias e as noites deste país, as vitórias e as derrotas de seu povo. Um artista registrou o Brasil real de tempos conturbados, sonhando com outro, que julgava possível.

Referências

ANDREATO, Elifas. Meu papel nisso tudo. In: GRUPO BAMERINDUS. **Elifas Andreato**: Impressões. São Paulo: 1993.

CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CARVALHO, Hermínio Bello de. As imagens do som. In: GRUPO BAMERINDUS. **Elifas Andreato**: Impressões. São Paulo: 1993.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade:** a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp. 2003.

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. O traço da nobreza. **Revista Tecnologia Gráfica**, São Paulo, n. 40, p. 32-34, agosto 2004.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, Editora PUC-Rio, 2016.

LAUS, Egeu. **Mostra de capas de discos no Brasil, os primeiros anos:** 1951 a 1958. São Paulo: ADG, 1999.

_____. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MELO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro. Anos 60**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi Oliveira. Sinais de modernidade na era Vargas. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucia A. N. (Orgs.). **O Brasil republicano**: o tempo do nacional-estatismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da tv. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

RODRIGUEZ, Luiz Fernando. Menino do Paraná. In: GRUPO BAMERINDUS. **Elifas Andreato**: Impressões. São Paulo: 1993.

SALIBA, Elias Thomé. **A dimensão cômica da vida privada na República**. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil 3. República**: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILLELA, César. **A história visual da bossa nova**. Rio de Janeiro: ADG Brasil e UniverCidade, 2003.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucia A. N. (Orgs.). **O Brasil republicano**: o tempo do nacional-estatismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Linguagem, Identidade e Sociedade - Estudos sobre as Mídias

IV CLISEM

Os laços invisíveis e as Neurociências na Comunicação

Isabel Orestes Silveira e Nora Rosa Rabinovich

Quando olho um homem nos olhos, seu olhar me responde. Deixa me penetrar em seu interior, ou bem me rejeita. É senhor de sua alma, e pode abrir e fechar as suas portas. Pode sair de si mesmo e entrar nas coisas. Quando dois homens se olham, estão frente a frente um eu e outro eu. Pode se tratar de um encontro na porta ou de um encontro no interior, o outro eu é um tu. O olhar do homem fala. Um eu dono de si mesmo consciente que me olha daqueles olhos [...] (STEIN, 2007, p.94).

Introdução

O objetivo desta pesquisa é compreender os estudos sobre empatia que, além de ser objeto de investigação no campo da Psicologia, é também ampliado para outras áreas como as Neurociências e a Cognição. Essas abordagens multidisciplinares abrem uma possibilidade para a Comunicação, interesse das autoras que pretendem lançar luz na articulação entre a dimensão psicossocial da empatia como a base para nossa habilidade de estabelecer uma relação afetiva com os outros.

A proposta de transitar em campos novos do saber como as Neurociências, por exemplo, permite que tenhamos uma visão abrangente sobre as pesquisas que estão se descortinando. Assim, nesse rizoma de saberes, a hipótese que se aventa nesse texto recai sobre o argumento de que as incapacidades sociais e comunicativas poderão ser superadas ou obter melhores resultados e desempenhos nas interações entre os sujeitos que agem com empatia. Tais laços invisíveis seriam a base sólida para a conexão com o outro.

Autores como Gergen (2010), Stein (2001), Eisenberg e Miller, (1990) serão úteis para a compreensão das mediações de conflitos além das considerações sobre relações mutuas e na sociedade.

O objetivo maior será a disseminação de práticas proativas: uma maneira de ser e estar no mundo.

Laços invisíveis

Torna-se complexo pensar na possibilidade de haver processos relacionais em uma sociedade marcada pelo o individualismo exacerbado. "Num mundo individualista, os relacionamentos são relegados a um segundo plano, porque são tratados como artifícios que, provavelmente, demandam tempo e são essenciais somente nos casos em que não somos autossuficientes" (GERGEN, 2010, p.37).

Por isso, as interações humanas, as quais são difíceis de especificar, podem ser melhor compreendidas como "laços" que emergem capazes de fortalecer e sustentar o processo de se relacionar. Tais laços podem ser entendidos como uma prática colaborativa que remete à empatia. Pressupõe um significado de compartilhamento que se dá pela comunicação sem ignorar as tensões, os conflitos, mas que se estabelece quando o sujeito se percebe desafiado às novas e instigantes formas de ação para além do agir simpático.

A origem etimológica da palavra *empatia* relaciona-se ao vocábulo grego *emphateia* que significa "entrar no sentimento". Foi Titchener, psicólogo britânico quem inicialmente utilizou este conceito em 1909, e o explicou como a capacidade de entender a consciência alheia e raciocinar analogamente a ela através de um processo de imitação interna. Pelo fato de ser despertada na relação com outros seres, a empatia também se vincula de forma direta aos fenômenos sociais.

Contribuições de Edith Stein, pensadora da filosofia fenomenológica contemporânea, atribui à empatia a característica que nos aproxima à vivencia alheia para conhecer, perceber e sentir sua experiência que se manifesta como dar-se ao outro indivíduo. A empatia permite conhecer o outro na relação intersubjetiva.

São três os componentes da empatia: afetivo, cognitivo e reguladores de emoções:

- O componente afetivo fundamenta-se no compartilhar e compreender os estados emocionais de outros.
- O componente cognitivo relaciona-se à capacidade de entender os estados mentais de outras pessoas.
- A regulação das emoções baseia-se no grau das respostas empáticas.

Cabe dizer que a empatia parte da perspectiva referencial do indivíduo, sem confundir a si mesmo com o outro. Dito de outra forma é um exercício afetivo e cognitivo que busca a interação percebendo que as situações estão sendo experiênciadas por outra pessoa.

Para a Psicologia e as Neurociências contemporâneas a empatia é uma "espécie de inteligência emocional" que se relaciona com a habilidade de experimentar reações emocionais mediadas pela observação da experiência alheia.

Assim, empatia pode ser entendida como respeito e compreensão do outro, tratando-se de uma ética relacional quando o sujeito se inclui no campo do problema alheio,

ou ainda, pode ser considerada como experiencia indireta de uma emoção próxima à emoção vivida por outra pessoa (EISENBERG & MILLER, 1990).

Os afetos empáticos gerados nas mais diversas situações humanas podem pressupor uma disposição do sujeito de cuidar, de entrar no mundo do outro, de dialogar, de aceitar as diferenças, de acolher, de compreender, dentre outras. Levando-se em conta essa natureza da empatia, pode-se observar a força da comunicação que se insere nos relacionamentos, não só como fala, mas também como ação dinâmica, interacional baseada no princípio de alteridade. Por isso, nos processos comunicativos há que se rever outras linguagens como a do afeto, as quais promovem a interação de grupos humanos e a empatia que pressupõe o acolhimento ao diferente e, por isso, não cabem exclusões e estigmatizações.

Assim os laços se constituem na perspectiva de um para com o outro, na troca, na compreensão da visão de mundo do outro, no apoio mútuo, na disposição para ouvir, no repensar as narrativas que possam desbloquear as resistências hostis que impedem as relações. Pensar tais valores é considerar a construção social pela comunicação contínua, entrelaçada pelos ideais de vínculos, de proximidades e das mais diversas experiencias de convivências que não inibam o desenvolvimento do entendimento.

Neurociências na Comunicação

O modo como falamos e agimos assume significados que podem mudar nossa história relacional dada a complexidade que é considerar o eu, o outro e o conviver. E da mente, é exigido organizar as inúmeras tarefas como de ouvir, falar, entender, compreender, sentir, se emocionar, exercer tolerância e empatia, dentre outras. Por isso, o comportamento social do ser humano pode ser melhor compreendido com as descobertas das Neurociências sobre o funcionamento cerebral. A reabertura de tais debates permitiu a descoberta dos neurônios-espelhos, "feita por Rizzolatti e sua equipe, em 1995 (RIZZOLATTI et al., 1996; GALLESE et al., 1996).

> A equipe italiana descobriu, ao pesquisar como macacos representam e reconhecem a ação motora, a existência de neurônios no córtex pré-motor do macaco que são ativados na presença de uma ação executada ou apenas observada. Verificou-se que esses neurônios respondem a um gesto particular não importando quem está executando o gesto. Se outro macaco, ou até mesmo um humano, está executando uma ação, como por exemplo, estar pegando bananas, os neurônios do córtex pré-motor do macaco que está observando a ação disparam. Esse achado empírico comprova que mesmo em primatas não-humanos existem mecanismos de espelhar, apreciar e compreender os alvos que estão sendo intencionados pelos seus coespecíficos.

Tais descobertas sobre neurônios espelhos, permitem explorar ainda mais o universo do comportamento relacionado à "imitação de uma ação". Também questiona-se o fato de que, ao observar um comportamento, o ser humano se prepara para "antecipar as possíveis respostas motoras à ação observada". Tais hipóteses se baseiam na combinação da percepção e na execução das ações motoras e no fato do cérebro ser como um grande "simulador da ação" (BERTHOZ; JORLAND, 2004), um gerador de hipóteses que antecipa as consequências da ação e cuja propriedade fundamental é a decisão.

> Segundo a Teoria da Simulação, a função essencial do cérebro humano seria simular, gerar hipóteses e tomar decisões. E seria essa capacidade neurobiológica que nos permitiria simular em nosso cérebro aquilo que se passa na mente do outro, colocando-nos no lugar da outra pessoa, partilhando suas representações e compreendendo suas ações. Daí conclui-se que essa capacidade de simular a perspectiva do outro estaria na base de nossa compreensão das emoções do outro, de nossos sentimentos empáticos e, consequentemente, de nossos processos de decisão moral (BERTHOZ; JORLAND, 2004).

Os sistemas espelhos, conjuntamente ativados com outras estruturas neurais, reúnem a capacidade de sentir e representar as emoções e sentimentos de si e do outro; a capacidade de adotar a perspectiva do outro e a capacidade de fazer a distinção entre o eu e o outro (DECETT, 2004).

Se os olhos sempre foram considerados os espelhos da alma, embora as descobertas das neurociências sobre os neurônios espelho podem tirar um pouco da magia, não deixam de dividir a responsabilidade e a função de identificar-nos com os outros. Essa função do olhar pode ser constatado em bebês. Na década de 1970, por exemplo, o psicólogo americano Andrew Melzoff, demonstrou que recém-nascidos de 41 dias eram capazes de imitar gestos de forma instintiva tais como abrir e cerrar a boca, colocar a língua para fora ao observar um adulto.

Também desde muito cedo aprendemos a linguagem imitando sons e temos o impulso de repeti-los. Do ponto de vista do cérebro e os estudos das Neurociências comprovou-se que nossos circuitos cerebrais e a empatia têm recursos comuns com a experimentação das emoções vividas "na própria pele". Ver a dor de alguém é muito próximo a senti-la, relacionando esta constatação com a presença dos neurônios- espelho. O processo de empatia é nutrido pela presença da oxitocina e a endorfina, associadas ao bem-estar e ao prazer da reciprocidade.

Desses estudos se conclui que a empatia se manifesta não pela intenção racional, mas sim pela simulação das emoções, sentimentos e intenções do outro. Nesta visão, a empatia seria inata e, portanto, universal. Isso significa que seria inerente a nossa estrutura.

Prestar atenção em alguém provoca satisfação, valorização e vontade de retribuir. Assim começa a sequência positiva de reciprocidade ligada à consideração mútua. Sentir-se correspondido promove a busca do bem-estar do outro. Quando nos sentimos retribuídos positivamente, temos uma tendência a desejar que outras pessoas sintam o mesmo bem-estar, poderíamos denominar este processo de deslocamento do afeto positivo. A empatia é a função de reconhecimento de outro ser humano: assim reconhecemos a experiência emocional alheia e a sua intencionalidade.

A empatia está presente de alguma forma em todos os animais sociais. Na sua forma mais primitiva se manifesta como um ato reflexo ligado à percepção. Exemplos desta afirmação resultam da observação em diferentes espécies:

Quando uma ave levanta vôo, o bando a segue. A evolução favoreceu este tipo de reações: a primeira pode ter se assustado ao perceber a proximidade de um felino faminto. Assim, se as outras aves a seguissem teriam mais chances de sobreviver.

Numa sala de neonatologia quando um bebê começa a chorar, os outros o escutam e choram simultaneamente, ao uníssono.

Este contágio emocional também é comprovado no ser humano como a capacidade de raciocínio, aprendizagem e linguagem que aos poucos foram criando tramas com a função empática. Assim podemos colocar-nos no lugar do outro ser humano, desenvolver uma consciência ecológica e defender os direitos de outros seres humanos e mesmo de outras espécies.

A empatia nos sintoniza de "fora para dentro". Por isso podemos sofrer com o sofrimento do outro, e o que explica este processo psicológico é a imitação, um estado emocional alheio a nós: por isso nos emocionamos ao ler um livro ou assistindo uma peça teatral, sentimos a dor das personagens como se fosse nossa. Nos identificamos, nos alegramos com suas conquistas e desafios superados. Mas não perdemos a noção de que somos indivíduos (*indivídumm*) diferentes dos outros. Esta ideia surge da palavra originada no latim e refere-se a aquilo que não pode ser dividido.

Na Psicologia Analítica de Jung, a individuação é um processo que vai de um estado infantil de maior identificação para um estado de maior diferenciação relacionado à maturação psicológica. Aos poucos e através desse processo, o indivíduo identifica-se menos com condutas e valores encorajados pelo meio e entra em contato com as orientações que emanam de si mesmo.

Dito isto poderíamos concluir equivocadamente que a individuação impediria o processo de *mimese* ou a imitação.

Para Theodore Adorno (1903-1969), filósofo e sociólogo alemão, o ser humano estabelece-se na imitação: um homem torna-se um homem apenas imitando outros homens. A imitação está no nosso entorno: nos padrões culturais, hábitos e costumes, gostos de comida e até nas músicas que "grudam" nas nossas mentes.

O espelho que distorce a Comunicação

O processo de empatia, para o qual estamos preparados como espécie não funciona de forma positiva em todos os casos: um ataque de fúria pode quebrar este processo psicológico promovendo violência e agressão.

Em distúrbios da personalidade como a psicopatia, a empatia funciona de uma forma muito particular e distorcida. Externamente permanece ativa, mas internamente adormecida. O indivíduo sabe racionalmente sobre o dano que está causando, mas não é capaz de senti-lo. O componente cognitivo está dissociado do componente afetivo. Existe uma *disfuncionalidade empática*, por isso na linguagem do cotidiano referimo-nos a pessoas frias e calculistas.

Edith Stein conceituou também a empatia negativa relacionando-a a criação de barreiras que impedem que o sentimento do outro se torne presente em nós. Falamos da empatia adormecida.

Por quanto tempo é possível manter uma relação unilateral? A falta de reciprocidade dói. O resultado é o desinvestimento do vínculo e o direcionamento dessa energia em outra direção.

Apesar do mito em torno dele, o amor incondicional gera sofrimento. Se buscamos afeto e encontramos rejeição, ativa-se a dor: algumas relações se mantêm dessa forma a longo prazo surgindo o rancor. O espelho pode "embaçar" e os neurônios espelho inativos podem criar problemas profundos.

Mas a busca do vínculo permanece viva em nosso ser "[...] e se quisermos saber quem é o homem, temos que nos colocar de modo mais vivo possível na situação na qual experimentamos a existência humana, ou seja, o que dela experimentamos em nós mesmos e em nossos encontros com os outros homens". (STEIN, 2003, p.590).

Disso resulta a presença dos aspectos positivos da Comunicação assertiva, uma vez que os recursos humanos são mais importantes que os tecnológicos e materiais, e é preciso desenvolver atitudes que favorecem o relacionamento.

O cuidado em expressar a nossa insatisfação com o comportamento de alguém exige um esforço se há de fato o desejo de que o outro responda favoravelmente. Algumas propostas elaboradas por Caballo (1993, p.261) demostram que a comunicação pode ser mediada por algumas atitudes, tais como:

- Decidir se vale à pena criticar um comportamento, quando este pode ser mínimo ou não voltará a ocorrer.
- Ser breve. Após expressar o que se quer dizer, não ficar dando voltas.
- Evitar acusações, dirigindo a crítica ao comportamento e não à pessoa.
- Pedir uma mudança de comportamento especifica.

- Expressar os sentimentos negativos em termos de nossos próprios sentimentos, na primeira pessoa, e não em termos absolutos.
- Quando possível, começar e terminar a conversa em um tom positivo.
- Escutar o ponto de vista da outra pessoa.
- Encerrar a conversação, caso haja discussão.

A Comunicação humana perpassa por atitudes que podem ser aprendidas no ato da convivência e aqui se percebe que existe a possibilidade de que a empatia pode ser exercida como alternativa para garantir qualidade nos relacionamentos e criação de vínculos afetivos.

Considerações finais

A partir dos pressupostos apontados, contextualizamos alguns aspectos vinculados à empatia como prática positiva que favorece os laços comunicacionais. Percebe-se, no entanto, que o processo de estabelecer e consolidar relações exige disposição interna dos que desejam exercer a capacidade de compreender os sentimentos de outros.

A intenção inicial desta reflexão foi sinalizar que há inúmeros efeitos positivos quando se há empatia nos relacionamentos, os quais podem fortalecer os vínculos de amizade, aumentar a estima e abrir a possibilidade para o desenvolvimento emocional saudável que gera uma reciprocidade na Comunicação.

Para além deste intuito foi delineado que a empatia também está relacionada a diversos mecanismos do sistema nervoso central, principalmente, com a existência de neurônios-espelho (campo que se abre para muitas pesquisas), mas que pode potencializar o fluxo afetivo das relações.

Fica o desafio para que na contemporaneidade haja o exercício da empatia, potencial humano, que vale ser investigado com profundidade e que nesse curto espaço de reflexão, apenas foi esboçado.

Referências

ADORNO, T. **Minima Moralia** .E F N Jephcott trans. ed. London: 1978.

BERTHOZ, A.; JORLAND, G. (Org.). **L'Empathie.** Paris: Odile Jacob, 2004.

CABALLO, V. E.; **Manual de Evaluácion y Entrenamiento de las Habilidades Sociales**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1993.

EISENBERG, N.; MILLER. Empathy, sympathy and altruism: empirical and conceptual links. EISENBERG, Nancy; STRAYER, Janet (Org). **Empathy and its**. New York: Cambridge University Press, 1990.

GERGEN, Kenneth J. **Construcionismo social: um convite ao diálogo.** Rio de Janeiro: Editora do Instituto Noos, 2010.

STEIN, Edith. **Introduzione alla Filosofia**. Traduzido do Alemão por Anna Maria Pezzella. CittàNuova, Roma, 2001.

_____ **Il problema dell'Empatia**.Trad. de Elio Costatini e de Erika Schulze Cosgtantini. Roma: Edizioni Studium, 2003.

_____. **Estructura de la persona humana**. Tradução do original alemão (Der aufbau der mens chlichen person), por José Mardomingo. Madrid . Espanha; Estudios y ensayos BAC Filosofía y ciências. 2007

RIZZOLATTI, G., et al. Premotor cortex and the recognition of motor actions. **Cognitive. Brain Research**, v. 3, n. 2, p. 131-141, 1996.

Desafios para a Ação Comunicativa em Ambientes Digitais

Carlos Sandano

Introdução

Mudança estrutural da esfera pública, Habermas busca as condições para a mudança e fortalecimento da sociedade democrática. Nesse contexto, a ação comunicativa visa os aspectos intersubjetivos, contrapondo-se à razão instrumental centrada no sujeito e propiciando a discussão pública. Mas também aponta para a maneira como a sociedade burguesa, que favorece o surgimento desta esfera pública de conversação, acaba por colocar obstáculos à sua efetivação desde a midiatização destes espaços, com a consequente substituição do cidadão racional e crítico por um passivo consumidor de bens culturais.

Agora, com o avanço da comunicação digital, surgem novos abalos nessa estrutura. Por um lado, não foram poucos os pensadores que entendiam a nova estrutura tecnológica como o espaço ideal para abrigar essa conversação democrático, ou, ao menos, mais essencialmente mais democrático do que a comunicação de massas dominante em quase todo o século XX. Um meio de comunicação aberto, descentralizado e flexível, inevitavelmente, defendiam autores como Negroponte e Levy (e, até certo ponto, Castells), imporia uma comunicação mais livre – livre de mediadores, de *gatekeepers*. Isso porque, em contraste com a lógica unidirecional do broadcast (entendida como um ato que envolve um emissor ativo e vários receptores passivos), a partir de então todos teriam acesso igual aos meios de produção e distribuição de mensagens de maneira simétrica e multidirecional.

No entanto, já é possível perceber de modo claro como o sistema global eletrônico de informações traz dificuldade à efetivação de um diálogo racional. Em *Para além do código digital*, defendo a ideia de que a ausência de mediadores qualificados nos ambientes comunicacionais digitais acaba por impedir o funcionamento do meio digital como uma esfera pública de fato. Trata-se de uma perspectiva epistemológica que, de certa forma, ecoa a discussão habermasiana sobre a metodologia da Ciência Sociais, onde a noção positiva de neutralidade das ciências duras (que, mesmo nesse campo, é duramente criticada pelo autor alemão) é substituída pela ideia de imersão interpretativa. A produção e aquisição do conhecimento é então entendido como um processo comunicativo.

A contribuição que aqui se busca dar é apontar, neste processo, o papel desempenhado por mediadores qualificados para a efetivação da ação comunicativa – mais especificamente, para a configuração e manutenção das estruturas de normas linguísticas articuladas que possibilitem o diálogo e o entendimento mútuo.

As dificuldades do debate racional

A defesa da prática comunicacional de mediadores qualificados – que estudo desde a prática jornalística, mas que são igualmente identificados em outras áreas, como a pedagógica e a política, desde que pautadas pelo dialogismo –, se faz necessária porque, ao contrário do que defende Pierre Levy[1], não basta reconhecer as diferentes contribuições em uma determinada comunidade de conhecimento. É preciso também uma restrição consciente para que se forme a base racional desde a qual o diálogo é possível.

Para os ideólogos de uma comunicação livre, a entidade "mídia", tradicionalmente identificada como o conjunto de esforços de diferentes profissionais (jornalistas, publicitários, produtores, escritores, técnicos, editores engenheiros, redatores etc), passa a significar o ambiente informático desenhado pelos códigos cibernéticos onde deixa de existir a distinção entre produtores e consumidores de informação, levando à conceitos como *prosumer*. Nesse contexto, o "conteúdo" da "mídia" não é mais o produto final do trabalho autoral de comunicadores (jornalistas, escritores, editores etc), mas sim o resultado das interações coletivas dos próprios consumidores/leitores/espectadores.

Tal simetria de poder comunicacional pode soar como uma utopia democrática factível pelos meios digitais, mas desconsidera a dimensão restritiva (a formação de filtros) na produção de conhecimentos. Uma questão que não se limita a separar informações consideradas por algum sistema de conhecimento como verdadeiras e as informações deliberada ou inconscientemente falas. Há ainda que de separar o relevante do irrelevante, pois, como lembra Umberto Eco (2010, online, tradução nossa), uma cultura não é apenas um acumulo de dados, mas também o resultado da filtragem dessas informações:

1 Levy (2010, pp 28-30), após definir inteligência coletiva como aquela que é "distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências, comenta que a participação dos usuários nos fluxos de comunicação digital equivale a reconhecer o outro em sua inteligência. E, "quando valorizamos o outros de acordo com o leque variado de seus saberes, permitimos que se identifique de um modo novo e positivo, contribuímos para mobilizá-lo, para desenvolver nele sentimentos de reconhecimento que facilitarão, consequentemente, a implicação subjetiva de outras pessoas em projetos coletivos".

"a cultura é também a capacidade de jogar fora aquilo que não é útil ou necessário; a história da cultura e da civilização é feita de toneladas de informações que foram sepultadas". E lembra o *Funes, el memorioso* de Borges, personagem que lembrava absolutamente tudo que havia vivido e que, justamente pro isso, é um completo idiota, travado justamente pela sua incapacidade de selecionar e descartar.

No meio digital, há a tendência dominante de substituir o filtro realizado por práticas mais ou menos epistemologicamente informadas (como as dos jornalistas) por uma ordenação tecnológica supostamente neutra. E não é nem preciso retomar os complexos debates de Habermas com as correntes popperianas para verificar os efeitos de se pensar no código digital desde tal concepção de neutralidade. A fragmentação da comunicação é facilmente observável em sistemas informativos digitais, como o *Google*, mas principalmente em redes sociais como *Facebook*, *Youtube* e *Twitter*, onde o algoritmo de cada uma dessas empresas determina qual o conteúdo cada pessoa deve receber. Ou seja, desde um conjunto de dados obtidos por meio de análise de cliques ou outros comportamentos do usuário, a máquina traça um perfil e envia apenas as informações catalogadas como as mais adequadas para esse indivíduo específico.

Isso tem como resultado imediato o fechamento do indivíduo em uma "bolha informativa" (o termo é de Eli Pariser), reduzindo o alcance de seu conhecimento comunicativo a apenas aquilo que é corresponde exatamente à sua visão de mundo, ficando encarcerado em dogmas de um mundo ideologicamente restrito. O que é restringido aqui é o alcance da noção de cultura, de sociedade, de humano, levando a à intensificação de discursos dogmáticos e consequente limitação da eficácia da ação comunicativa no espaço comunicacional dominante.

Trata-se, como já comentado, de uma mudança na esfera pública que Habermas identificou quando da expansão da esfera pública diante da urbanização e da industrialização, ou seja, do advento da sociedade de massas e consequente expansão do espaço de debates para além dos círculos privilegiados e eruditos. Processo que denominou de "refeudalização", quando a opinião pública deixa de ser o resultado do debate racional e se torna a imposição da vontade da maioria, e que McLhuan, autor bem distante teórica e metodologicamente do alemão, caracterizou como retribalização da sociedade ocidental.

Para Habermas, como comenta Denison Luís Werle na apresentação da edição brasileira de Mudança Estrutural na Esfera Pública, p. 29.em sua exposição da contradição da esfera pública moderna, quanto "mais ela se expande, mais o seu princípio, a discussão crítica mediante razões de um público de pessoas privadas autônomas, parece perder força porque justamente vão desaparecendo seus fundamentos no âmbito privado" (HABERMAS, 2014, p. 29). Já McLuhan, desde o seu famoso conceito-fetiche "o meio é a mensagem", lê este processo como resultado da passagem da sociedade letrada, marcada pelo pensamento linear e sequencial, para aquela dominada pelos meios elétricos de comunicação, levando a um diálogo menos objetivo[2].

Pode ser uma junção inusitada, mas, se aplicarmos ao determinismo tecnológico da formulação mcluhiana as críticas que Habermas faz à ideologia tecnocrática, é possível retomar a teoria que trabalha as características dos meios de comunicação para refletir as potencialidades digitais e direcioná-las na constituição de um espaço público dialógico.

Ou, de uma forma mais direta, com a tecnificação e despolitização do espaço público – ou seja, o espaço público entendido como uma esfera neutra que não precisa de mediadores -, a manifestação politica das massas assume a forma de conflito. Um exemplo do problema está na discussão sobre liberdade de expressão, os limites e o significado da manifestação artística ocorrida em meados de 2017 no Brasil. Lembrando: a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que tinha como foco a diversidade sexual, foi encerrada prematuramente no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre, após uma série de protestos de grupos organizados, notadamente o MBL (Movimento Brasil Livre), que identificavam, em algumas das obras, uma apologia à pedofilia e à zoofilia, além de blasfêmia a símbolos religiosos. Os alvos específicos foram as obras *Cruzando Jesus Cristo Deusa Schiva*, de Fernando Baril, *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão, e *Criança viada travesti da lambada e Criança viada deusa das águas*, de Bia Leite.

Aproximadamente na mesma época, em 11 de setembro de 2017, o jornal *Correio Braziliense* publicou a crônica *O primeiro dia de trabalho de Melissinha*, do colunista Guilherme Goulart, que já no dia seguinte publicava um pedido de desculpas no mesmo espaço pelo constrangimento provocado. O texto descrevia o primeiro dia de uma estagiária na redação do jornal de uma perspectiva que foi qualificada como machista e repleta de termos ofensivos. Foi entendido como uma glorificação do assédio sexual.

É interessante notar como posições ideológicas opostas (grupos de direita e conservadores no fechamento da exposição; grupos de esquerda e movimentos feministas na retratação do cronista) levaram ao mesmo resultado de cerceamento da liberdade de expressão. O boicote do *Queermuseu* foi qualificado como censura, um ato de intolerância que chegou a ser comparada à perseguição nazista contra a "a arte degenerada". Efetivamente, um pouco de abertura epistemológica permite observar que as obras têm valor crítico, de "jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas" (MENDONÇA, 2017, online), como afirmou a artista Adriana Varejão. E, se os grupo "Jornalistas contra o assédio",

2 O termo objetividade tal como usado por McLuhan poderia ser substituído pelo termo racionalidade, tal como o utiliza Habermas, se o canadense não utilizasse este ultimo para designer o próprio processo cognitivo. Entretanto aqui, já que reflexão visa a confluência do pensamento destes dois autores, podem ser entendidos como sinônimos.

que qualificou a crônica do Correio Brasiliense como uma perversidade, negando-se a "compartilhar um único trecho deste texto" porque ele todo fala por si, "fala pelo que a mulher ainda enfrenta dentro de uma redação" e "pelo machismo que objetifica, reduz e faz adoecer" (ABI, 2015, online), o autor, na nota de desculpas, declara que sua intenção era justamente alertar para uma situação de abuso que ocorre dentro das redações".

Nos dois casos, a impossibilidade de constituição da esfera pública que permita, incitada pela arte, debater temas tão delicados, decorre de um fechamento interpretativo para a polissemia da mensagem artística. Mesmo sem entrar no mérito da intencionalidade dos artistas e do cronista, as obras apresentam a possibilidade da leitura crítica, de efetivamente provocarem o debate sobre os temas que abordam. Na mesma reportagem do *El Pais* onde se retira a declaração de Varejão, Antonio Grassi, ex-presidente da Fundação Nacional de Artes e diretor executivo do Inhotim, afirma: "A arte é o melhor lugar para debater. Eu vejo como preocupante esse tipo de movimento que impulsiona esse tipo de intransigência com o debate. Essas ideias de intolerância são incompatíveis com a arte. É uma censura" (MENDONÇA, 2017, online).

Mas se de fato há um cerceamento ao diálogo que possibilita inclusive o uso do termo censura, também lembremos que as vozes críticas, as que entendem existir apologia à pedofilia ou ao assédio sexual, têm direito de serem ouvidas no debate. A questão é: como edificar uma esfera pública onde discursos racionais representativos de diferentes horizontes interpretativos possam substituir a violência dos discursos dogmatizados? Como fazer aflorar a ação comunicativa em ambientes caracterizados pelo fechamento ideológico?

Claro que a qualidade estética ou artística das obras varia, assim como não são equivalentes os discursos. No entanto, lembrando que o debate não é técnico e sim político, a análise volta-se para os valores intrínsecos a cada posição e seus efeitos na sociedade. O primeiro ponto a ser discutido então é se a liberdade de expressão deve ser compreendida como um valor absoluto.

Para a estruturação da esfera pública permitir a ação comunicacional e a efetivação da democracia, considera-se imprescindível oferecer liberdade de expressão a todos aqueles capazes de participar, mediante discursos racionais, da discussão pública. Assim, mesmo um valor considerado irrenunciável, como a liberdade de expressão, encontra restrições, pois existe a possibilidade de serem pronunciados discursos não racionais que fecham o próprio debate.

Neste sentido, garante-se às duas manifestações artísticas o direito de expressar-se. Já em relação às manifestações contrárias, os resultados são análogos: enquanto a crítica à crônica ressalta um entendimento talvez equivocado, provocando um pedido de desculpas do autor, que, deste modo, assume como erro seu a dificuldade de interpretação do texto e encerra o debate; já aquela destinada à exposição quer o fechamento da mesma e os artistas assumem que o erro da interpretação não está neles, mas nos manifestantes, levando transformando assim o diálogo em confronto. Ou seja, no segundo caso, o fechamento dogmático é mais perceptível e a forma de pressão assume um formato diferente do primeiro. Mas em ambos os casos, mesmo existindo certa assimetria nas posições dos atores sociais envolvidos, observa-se a necessidade da restrição de discursos que pretendam impedir a vocalização de outros discursos.

Colocado desse modo, parece existir uma demarcação clara de quais são os discursos a serem valorizados na esfera pública. No entanto, há um segundo ponto que diz respeito a entender a liberdade de expressão como um valor independente de outros valores, como o do respeito aos símbolos religiosos. Aqueles que querem fechar a exposição, impedindo a expressão artística de grupos que professam ideias diferentes das suas, colocam o valor dominante em seu intragrupo à frente de outros valores, como a liberdade artística. Os grupos contrários, que entendem essa posição como censura, colocam o valor da liberdade artística à frente de outros conjuntos de valores. Isso torna mais complexa a definição dos referenciais que possibilitam a um mediador qualificado conduzir o conflito para o formato de um debate racional.

Como já salientando em outro trabalho (SANDANO, 2015, p. 102), a variação do entendimento de valores de acordo com o grupo social que os efetivam é algo que já chamava a atenção de Merton em meados do século passado. Também rechaçando o fatalismo social implícito na ideia de uma natureza humana imutável, o sociólogo norte-americano observa que os intragrupos mantêm uma visão de mundo suficientemente homogênea entre seus membros a partir de determinado conjunto de interpretações compartilhadas. Respondemos "não só às características objetivas de uma situação, mas também, e, às vezes, principalmente, ao sentido da situação, ao modo como é conduzida e a algumas das consequências desta conduta, que são determinadas pelo sentido atribuído" (MERTON, 1995, p. 505, tradução nossa). Com isso, as definições públicas de uma situação passam a fazer parte da própria situação, afetando os acontecimentos posteriores[3].

3 Interessante como, ainda mais afastado no tempo, no final do século XIX, Eça de Queiroz (1925, p. 38) aborda o mesmo problema com uma perspectiva que terá décadas mais tarde a sustentação teórica de Merton: "Quando os príncipes (que a democracia muito justamente nivela com os cidadãos) se comportam como qualquer cidadão, administrando com economia e cautela a sua fortuna para garantirem a liberdade moral, a dignidade da vida e os dias de escassez que lhes possa trazer a desumanidade das revoluções – são logo acusados desdenhosamente de forretas. Esta acusação parte principalmente de entre a classe média, que condena nos príncipes, como fraqueza e vício, aquilo que ela em si própria exalta como virtude e força. A classe média involuntariamente descobre, deste modo, o fundo da sua natureza interesseira e servil – servil, porque gratuitamente atribui aos príncipes uma natureza superior, que não pode ser governada pelas regras comuns a mediana humanidade; e interesseira, porque indirectamente lamenta todo aquele dinheiro que os príncipes aferrolham e que, dissipado, rolaria por um declive natural para a algibeira burguesa" (ortografia adaptada para a atual).

Além disso, os mesmos valores apresentam contradições entre si e, especificamente, o entendimento sobre o valor liberdade de expressão varia caso a caso, de acordo com os conflitos gerados com outros valores igualmente considerados irrenunciáveis. Voltamos então para os diferentes critérios de restrição aplicados ao valor "liberdade de expressão". Então, se o principal critério de restrição é "não são tolerados discursos que busquem eliminar o direito de expressão de outros grupos", há também situações onde entram outros valores irrenunciáveis: a nossa noção liberal de tolerância não admite o racismo, o antissemitismo ou a apologia ao crime (como a pedofilia e o assédio) como um caso de liberdade de expressão. Um terceiro coloca que "os discursos precisam ser racionais".

Para além destes critérios de restrições, há a necessidade de uma linguagem comum que permita o diálogo. E, como se defende, a mediação epistemologicamente informada e responsável para articular diferentes conjuntos de valores que definem diferentes intragrupos.

É preciso então discutir como reafirmar o discurso lógico-racional em ambientes valorativamente mediados. Para a questão do uso público da razão, Habermas indica a necessidade de uma competência comunicativa para atuar na esfera pública. Na sua configuração burguesa, esta "pode ser entendida, antes de mais nada, como a esfera de pessoas privadas que se reúnem em um [espaço] público" (HABERMAS, 2014, p. 135). Estas pessoas privadas, cidadãos autônomos que estabelecem uma argumentação argumentativa crítica frente a Estado, reivindicam

> *imediatamente a esfera pública, regulamentada pela autoridade, contra o próprio poder público, de modo a debater com ele as regras universais das relações vigentes na esfera da circulação de mercadorias e do trabalho social – essencialmente privatizado, mas publicamente relevante. O médium desse debate político é peculiar e sem precedente histórico: a discussão pública mediante razões [das öffentlicje Räsonnement]. (ibid.)*

Para Habermas, historicamente, o estabelecimento de uma imprensa periódica é um dos elementos principais para a mudança estrutural da esfera pública, levando à sua configuração burguesa, a sua expansão, no capitalismo tardio, à massificação que homogeniza e despolitiza o debate ao substituir o público crítico dos cafés literários do século XVIII pelo consumidor passivo dos produtos culturais do século XX. No entanto, se esta reflexão ainda está bastante próxima da argumentação crítica adorniana, ela o não impede de reafirmar o valor da esfera pública burguesa, mesmo que de modo bastante imperfeito, para a democracia e manter a centralidade da noção de uso público da razão.

No que pode ser apontado como um elemento tão importante quanto o surgimento da imprensa periódica, as mídias digitais diluíram as fronteiras entre as esferas públicas e privadas. Groth (2011, p. 188) já assinala que na época moderna os limites do íntimo foram consideravelmente reduzidos:

> *não só por causa da necessidade intensificada de estímulos constantes e mais fortes, por sede de sensação, mas também por causa da proliferação e do entrelaçamento crescente dos relacionamentos interpessoais com o enfraquecimento das ligações pessoais diretas, que o desejo de saber o máximo possível também de coisas íntimas dos outros desperta e mantém-se acordado.*

Baumann, mais tarde, classificaria essa incapacidade atual de criar formas fixas de liquidez. Como então, diante dessa indiferenciação entre comunicação pública e privada e das inconstâncias atuais, estabelecer regras universais que possibilitem o debate racional? Quais as competências necessárias para uma ação comunicativa eficaz? É neste cenário que entram os mediadores qualificados para estabelecer a comunicação entre os grupos estratificados da sociedade, construindo pontes de diálogos entre os diferentes horizontes interpretativos.

Em relação às competências comunicativas, não do mediador, mas dos atores participantes dessa esfera pública ampliada e caótica, considera-se necessária a capacitação cognitiva que leve à inteligibilidade dos conteúdos, a alfabetização midiática que leve à compreensão da própria esfera pública comunicacional. Este problema da alfabetização midiática já integra o rol de preocupação de instituições como a Unesco, ao menos desde Proclamação de Alexandria de 2005. Em sua página *online*, elenca as seguintes habilidades como decisivas para o empoderamento dos cidadãos: "Compreender o papel e as funções da mídia nas sociedades democráticas; Compreender a condição sob a qual a mídia pode exercer suas funções; Avaliar criticamente os conteúdos de mídia; Engajar-se com a mídia para se expressar e participar democraticamente; e Revisar habilidades (incluindo habilidades em TIC) necessárias para produzir conteúdos gerados por usuários" (UNESCO, s/d, online). Mas também nesta dimensão do problema, nota-se a necessidade de mediadores qualificados que operem no sentido de estruturar a nova esfera pública de conversação, restringindo os discursos que dogmatizam e possibilitando o entendimento de diferentes horizontes interpretativos.

Mediadores epistemologicamente qualificados e a mediação tecnológica

Na outra ponta, o mediador epistemologicamente qualificado é a figura que cria, de maneira ampla, os canais de dialogia entre cidadania e sub-cidadania, entre os grupos sociais organizados e os que (ainda) não possuem meios de vocalizar suas ideias, medos,

anseios, dilemas, alegrias e problemas. E, deste modo, abre, por meio do processo de mediação, perspectivas de relações sociais intragrupais.

Por comunicação dialógica entende-se então o processo no qual o sentido dos discursos em um conjunto polifônico de vozes acontece pela interação complexa que reflete e refrata cada uma dessas falas. Mas para que se estabeleça o diálogo, é condição necessária a reciprocidade da ação interior, ou seja, o ser humano é o determinante cognitivo que formata o diálogo. Isso leva à dimensão da mediação como exercício de tolerância virtuosa. Dialogar com tolerância, ou seja, praticar o dialogismo, é estar aberto à aprendizagem, criando *huc et nun* as condições dinâmicas para a convivência humana.

Já a mediação tecnológica, justificada por oferecer uma suposta simetria na distribuição de recursos comunicativos, isola e fragmenta o espaço social de comunicação. Os algoritmos utilizados por empresas como *Google* e *Facebook* para agregar conteúdos e organizar o caos informativo reduzem a diversidade de opiniões ao filtrar e adequar o conteúdo de acordo com a perspectiva de cada usuário. Isso leva à formação de bolhas comunicacionais. Como coloca Pariser (2012, e-book), "cada vez mais, o monitor do nosso computador é uma espécie de espelho que reflete nossos próprios interesses, baseando-se na análise de nossos cliques feitas por observadores algorítmicos".

Mediadores qualificados, como o jornalista, ou formuladores de horizontes interpretativos, como o cientista, trabalham com conjuntos definidos de valores, desde as formulações deontológicas, éticas e metodológicas até as reflexões epistemológicas, que aqui se consideram fundamentais. Já uma comunicação "livre", coordenada essencialmente pelo código tecnológico, dificulta ou mesma trava o debate orientado por proposições lógica-racionais. Claro que, como observou não apenas Habermas, mas também tem sido foco da Filosofia da Ciência, de Khun a Feyerabend, a ciência, quando desconsidera as estruturas subjetivas que condicionam a objetividade de seus enunciados, também desestrutura a esfera pública. Mas, observa-se que o o processo é muito mais rápido e profundo em um ambiente informativo onde não se vislumbra nenhum sinal de competência comunicativa. Conceitos que carecem de qualquer estrutura lógica, apoiada por manipulações informativas grosseiras, se tornam regra. O fenômeno das *fake news* é só o aspecto mais visível do problema.

Tal distinção desloca o foco da tecnologia (media) para os valores cognitivos (epistemológicos) e sociais envolvidos. O que é preciso então aqui é identificar essa qualidade mediadora. Em relação ao jornalismo, a defini como uma

> prática valorativa e virtuosa que efetiva o diálogo democrático entre as diferentes comunidades humanas em interação dialógica, abarcando as manifestações sociais institucionalizadas em outras práticas (políticas, científicas, culturais), executando a mediação entre elas e as práticas cotidianas, monitorando estas práticas em confronto com seus fins declarados e delineando possibilidades que ampliam o escopo de sua atuação. (SANDANO, 2015, p. 163)

Para isso, torna-se necessária a capacitação epistemológica, que possibilite ao jornalista (ou a outros mediadores qualificados) assumir-se de modo autoral e responsável para atuar em uma realidade polifônica e polissêmica, partindo de "descrições objetivas em direção às sutilezas subjetivas de realidades complexas"(*ibid.*).

Lembremos ainda que cultura "não é mais um meio de resolver rivalidades políticas, uma dimensão mais elevada ou mais profunda na qual pudéssemos encontrar um ao outro puramente como humanos; ao invés disso, tornou-se parte do próprio léxico do conflito político" (EGLETON, 2005, p. 61). Neste sentido, ao ampliar o próprio espaço público por meio de uma ação comunicativa que visa conscientemente a dialogia, o mediador epistemologicamente qualificado também contribui para redefinir os sentidos, inclusive possibilitando pensar em novas formas de apropriação do próprio código tecnológico.

O foco então desloca-se da tecnologia e das técnicas para o trabalho intelectual a ser realizado pelo jornalista. Como destaca Medina (2004, p. 6-7), "enquanto insistirmos na competência do fazer, despojada de significado humano, pouco se avançará no diálogo possível numa sociedade em que impera a divisão, a grupalidade, a solidão". Sem negar as transformações produzidas pela tecnologia, atenta-se para a necessidade da presença de intérpretes da realidade, de narradores que organizem as contraditórias e complexas dimensões da vida cotidiana e possibilitem o diálogo democrático, oferecendo um retrato polissêmico da realidade. Além do mais, entender a Internet como um meio barato e fácil de propagação de ideias não necessariamente a formata em um diálogo polifônico: pode apenas acrescentar novas vozes à cacofonia.

Exercer essa prática significa "capacitar solidariamente para atuar em redes de significados, o jornalista que assume esta marca autoral responsável parte de descrições objetivas em direção às sutilezas subjetivas de realidades complexas" (SANDANO, 2015, p. 163). Uma qualificação cognitiva que, acredito, "pode ser lapidada na Universidade: a capacidade de contextualizar as informações; de tomar decisões no cenário de conflitos; fomentar o diálogo e não apenas mediar ou realizar a curadoria do ambiente informativo" (SANDANO, 2015, p. 165). Qualificação que é também o diferencial do trabalho humano frente aos códigos binários que hoje dominam os fluxos informativos e, como visto, isolam as sociedades em tribos cada vez mais fechadas ao diálogo.

Em resumo, se a esfera publica passa por uma nova transformação, entende-se como vital a ação comunicativa consciente e responsável para o endossamento democrático da

sociedade contemporânea. Acredita-se que os exemplos apresentados aqui não são exceção, mas reflexos da estrutura comunicacional predominante em um ambiente de medias dominado pelo código tecnológico. O que nos traz novos problemas além daqueles apontados por Habermas ao discutir a racionalidade tecnocrática. A dialogia possível depende da superação da técnica, presente em manuais operativos dos profissionais da educação ou da comunicação, para penetrar na dimensão epistemológica que possibilite a capacitação tolerante e empática e, desde esta base, edificar o espaço público desde a noção habermasiana de ação comunicativa.

Conforme a interpretação que Habermas (2005, p. 187) faz da Filosofia de Rorty, "devemos nos acostumar a substituir o desejo de objetividade pelo desejo de solidariedade, e, com William James, entender a 'verdade' como nada mais que aquilo que é bom para 'nós' acreditar – para nós membros liberais das sociedades ou cultura ocidentais". Isso implica uma reeducação de nossos próprios valores, de uma "tentativa de longo prazo de mudar a retórica, o senso-comum e a autoimagem de sua comunidade".

Implica também em uma mudança valorativa dos conceitos que definem a práxis comunicacional na sociedade atual. Em *Para além do código digital*, a análise foi quase exclusiva sobre o lugar do jornalista neste cenário, com algumas incursões na Filosofia da Ciência. Mas a discussão ali colocada, acredita-se, pode ser amplificada para outros atores importantes, como cientistas e educadores. Tome-se como exemplo a questão do valor da neutralidade, entendida tipicamente como ausência de ideologias (juízos de valor) no discurso especializado. Propõem-se no lugar (e há uma longa justificativa para isso), a noção de neutralidade inclusiva, que visa articular de maneira eficiente e responsável, empática e afetivamente, o maior número possível de diferentes perspectivas (juízos de valor) em uma narrativa ordenada.

Saliente-se que esta neutralidade inclusiva não tem o mesmo significado da multiparcialidade utópica dos profetas digitais. Elas se confundem quando os fenômenos comunicacionais ciberculturais assumem a marca autoral, pois sem a mediação responsável não se efetiva a multiparcialidade – pelo contrário, intensificam-se os preconceitos intragrupais. Mas ao assumir este posicionamento responsável o aproxima da mediação epistemologicamente qualificada, que não é possível de ser realizada pela máquina. É uma ideia de neutralidade bastante distante do conceito de rede, em que o próprio leitor – dentro da lógica do *prosumer*, da simetria entre emissor e receptor, da filtragem *a posteriori* – é o responsável pelas escolhas editoriais, formando as bolhas informativas. E, voltando a Habermas (2007, p.5),

> a objeção que se manifesta nessas questões se baseia na suposição polêmica de que os consumidores escolhem com autonomia, segundo suas preferências pessoais. Mas essa espécie de verdade acaciana certamente induz ao erro quando se trata de uma mercadoria tão peculiar quanto a informação política e cultural. Pois essa mercadoria a um só tempo atende e transforma as preferências de seus consumidores.

Isso significa, para o pensador alemão, que a produção e o consumo de um produto tão singular como a informação jornalística não deve ser deixado inteiramente a cargo do mercado. Acrescente-se aqui: a mediação não deve ser coordenada exclusivamente pelos códigos digitais. "Sempre que imperou sem peias, esse modo de organização [do sistema de televisão] causou danos políticos e culturais" (*ibid.*). E o ponto central é o mesmo para Habermas e o que aqui se coloca como contraponto aos medias digitais: "ouvintes e espectadores não são apenas consumidores mas também cidadãos com direito à participação cultural, à observação da vida política e à voz na formação de opinião".

É preciso então prover esse público de "informação fundamentada ou discussão vivaz, coisas que não se obtêm sem custos" (*ibid.*). É essa ação que se pede aos mediadores qualificados. Mas, apesar da complexidade da tarefa, ela não é suficiente. Há, como já colocado, uma outra capacitação a ser realizada: a cognitiva e crítica do público. Neste sentido, coloca-se a necessidade da Universidade, entre outros espaços privilegiados para essa ação, pensar a pesquisa em comunicação e a formação de agentes (jornalistas, educadores, cientistas) desde uma dupla perspectiva: a da capacitação epistemológica do emissor e a alfabetização mediática (*media literacy)* da sociedade.

Sócrates afirmava que "é característico da época o fato de a paidéia em sentido positivo só ser possível na forma de reação consciente dos indivíduos isolados contra as tendências gerais da evolução" (JAEGER, 1995, p. 1151). Após 2.400 anos, esta frase ainda remete para as rebeldias e o total envolvimento do fazer artístico, como as contestadas em 2017 e que serviram de exemplo neste texto, mas também para a necessidade de se entender as novas formas de interações como um conjunto de possibilidades a serem efetivadas por um rico e amplo campo de probabilidades onde se cruzam e se hibridizam histórias, afeições e percepções em uma trama complexa e interdependente. Só que, para esse resultado, é preciso ir além dos códigos tecnológicos e mergulhar fundo nas subjetividades contemporâneas.

Referências

ABI. **Crônica machista no Correio Braziliense provoca repúdio**. Associação Brasileira de Imprensa, 12 de setembro de 2017. Disponível em <http://www.abi.org.br/cronica-machista-causa-repudio-nas-redes-sociais/>.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo : Editora UNESP, 2005.

ECO, Umberto. Tra dogmatismo e fallibilismo**.** In **L'Espresso**, 11 junho, 2010. Disponível em<http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2010/06/11/news/tra-dogmatismo-e-fallibilismo-1.21375?refresh_ce>.

EGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

GROTH, Otto. **O Poder Cultural Desconhecido**: Fundamentos da ciência dos Jornais. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011.

HABERMAS, Jürgen. A virada pragmática de Richard Rorty (Contextualismo, razão e naturalização). In SOUZA, José Crisóstomo de (org), **Filosofia, racionalidade, Democracia**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. São Paulo: Unesp, 2014.

HABERMAS, Jürgen. O valor da notícia *in* **Folha de São Paulo**, edição de 27 de maio de 2007, caderno Mais!, pp. 4/5.

JAEGER, Werner. **Paidéia**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEVY, Pierrre. **A inteligência coletiva**. São Paulo: Loyola, 2010.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista – o diálogo possível**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El Pais Brasil**, 13 de setembro de 2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>.

MERTON, Robert K. **Teoría y estrutura sociales**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PARISER, Eli. **O Filtro Invisível** [Edição Kindle]. Zahar, 2012.

QUEIROZ, Eça. **Cartas Familiares e Bilhetes de Paris**. Porto: Livraria Chardron, 1925.

SANDANO, Carlos. **Para além do código digital**: o lugar do Jornalismo em um mundo interconectado. São Carlos: EdUFSCAR, 2015.

UNESCO. **Alfabetização midiática e informacional** (AMI). Disponível em <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/communication-and-information/access-to-knowledge/media-and-information-literacy/>.

Literatura latino-americana: vozes e tempos em debate

Ana Lúcia Trevisan

O escritor mexicano Carlos Fuentes em seu discurso na entrega do Prêmio Cervantes de 1987 faz uma reflexão sobre a atuação do escritor na América latina. Nesta sua fala Fuentes relaciona o papel do escritor como o "nomeador", e por isto mesmo um possível criador das faces da América: "¿Quién es el autor del Nuevo Mundo? Somos todos nosotros: todos los que lo imaginamos incesantemente porque sabemos que sin nuestra imaginación, América – el nombre genérico de los mundos nuevos – dejaría de existir" (FUENTES,1988:51). Com isto, observa-se que o valor atribuído por Fuentes ao sentido de ser-escritor na América Latina está relacionado ao aspecto do sujeito-nomeador, que cria ao nomear, inventa e elabora as possibilidades de compreensão do que seria uma "realidade americana". Fuentes, em inúmeros textos críticos, insiste na ideia do uso da linguagem como possibilidade de construção de uma identidade latino-americana. Os escritores são os protagonistas desta construção, pois articulam a tradução em palavras de uma realidade diversa, singular, como a americana: "La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico"(FUENTES,1969:31).

Assim, para Fuentes a necessidade de inventar uma linguagem é a condição principal para a capacidade de revelar uma realidade diferenciada. A função da linguagem do que se estabeleceu nos anos 60 e 70 como uma "nueva novela" comporta uma carga mítica na medida que funda uma alternativa, um divisor de águas para pensar-se não só os modelos de arte na América, mas também os modelos de desenvolvimento e progresso, que também precisariam ser revistos desde uma perspectiva diferenciada. Segundo a visão de Fuentes, referindo-se ao sentido mítico de certas obras hispano-americanas: "Entonces esas obras, esos Pasos perdidos, esas Rayuelas, esos Cien años de soledad, esas Casas Verdes, esas Señas de identidad, esos Jardines de senderos que se bifurcan, esos Laberintos de la soledad, esos Cantos generales, aparecerán como las "mitologias sin nombre, anuncio de nuestro porvenir"(FUENTES,1969:98). Pode-se pensar, então, esta nova forma de narrar como uma espécie de "fundação mítica", onde a arte literária é responsável por fixar um novo começo e estabelecer uma nova visão sobre América.

A linguagem utilizada em muitos no romance de Fuentes busca criar ou refletir uma heterogeneidade cultural, abrangendo conteúdos e formas de diferentes universos culturais. Desta forma, a língua espanhola traduz as narrativas míticas pré-hispânicas da mesma forma que a instrumentalização de certa linguagem mítica pré-hispânica resgata uma ordem de valores da cultura pré-colombiana, que pode ser utilizada para refletir-se sobre os conflitos de identidade do mexicano da década de 60.

A função do escritor torna-se um exercício de experimentação das culturas plurais dos países que nascem sob a marca da diversidade. É preciso estar em sintonia com a efervescência cultural e linguística de uma país pluricultural como o México, para conceber um romance como *La región más transparente* (FUENTES,1958). Nesta obra, revela-se a linguagem das diferentes classes sociais assim como dos diferentes tempos das diferentes culturas da sociedade mexicana. Como assinala Octavio Paz em seu ensaio sobre a obra fuentiana "La máscara y la transparencia": Él mundo no se presenta como realidad que hay que nombrar, sino como palabra que debemos descifrar. La visa de Fuentes podrías ser: díme cómo hablas y te diré quién eres. Los individuos, las clases sociales, las épocas históricas, las ciudades los desiertos, son lenguajes: todas las lenguas que es la lengua hispanomexicana y otros idiomas más" (PAZ,1971:19-20). Neste romance estão refletidos rostos que os são tipos mexicanos, mas que são também os rostos de uma massa informe e insondável da população. Rostos escondidos atrás das máscaras da modernidade, ocultos em um momento, revelados em outro. Entretanto, o romance-espelho - que já traz a imagem pronta - obriga cada leitor a uma reflexão: onde está meu rosto - ou minha máscara - neste mosaico temporal e atemporal? É uma pergunta formulada para cada mexicano, mas que se estende, na amplitude do ato de "refletir" sobre o romance, num questionamento para cada latino-americano, para cada ser humano.

Carlos Fuentes ao construir grandes romances mosaico estabelece uma dimensão crítica para o papel do escritor latino-americano, ou seja, pois este se torna a imagem de autor-revelador, na qual cabe ao escritor a função de inquietar e questionar seu leitor. Fuentes mostra um espelho-obra no qual aparece uma imagem fixa, que são suas formulações críticas sobre a sociedade mexicana e latino-americana.

Todo este conjunto de reflexões, contidos na obra ficcional de Fuentes, ressurge ao longo de seu obra ensaística. A história da cultura latino-americana assim como os diferentes aspectos das interdependências e interligações existentes entre a cultura espanhola, a latino-americana e a norte-americana são temáticas recorrentes. Observa-se que Fuentes é conclusivo em suas reflexões já que insiste no aspecto enriquecedor gerado pela complexidade e pela heterogeneidade cultural dos povos

americanos. As implicações do aspecto multirracial é o cerne da longa reflexão ensaística do autor, que investiga tal fenômeno tanto na Espanha miscigenada pelas culturas dos povos árabes e cristãos como na América através dos povos nativos, europeus e africanos.

No âmbito da discussão sobre a intersecção de História, mitos e a narrativa de ficcional de Fuentes, cabe a apresentação de uma obra teatral *Todos los gatos son pardos* (1971). Neste texto, Fuentes constrói literariamente o momento da conquista do México destacando como protagonistas, primeiramente, as personagens Montezuma e sua corte, logo, Cortés e sua expedição e, na forma de um coro, algumas personagens míticas da cultura asteca. Em *Todos los gatos son pardos*, é apresentada ao leitor uma construção de um momento histórico que foi amplamente documentado em suas sequências míticas e históricas. Ler o texto de Fuentes é confrontar nossos conhecimentos sobre as leituras de Hernán Cortés, Bernal Diaz del Castillo, e mesmo dos códices que relatam as lendas das personagens Quetzalcóatl e Tezcatlipoca.

A presença destas personagens míticas é crucial para o entendimento da perspectiva analítica de Fuentes. Destacamos assim, a confluência histórico-mítica implícita à chegada de Cortés, no México, em 1519. Segundo a narração mitológica contida nos Anales de Cuauhtitlán (1945), o rei sacerdote Quetzalcóatl, "serpiente emplumada", aparece nos relatos míticos como um deus que é tentado por divindades "infernais", especialmente Tezcatlipoca, o "espejo humeante". De acordo com a lenda, Quetzalcóatl cede à tentação de ver o seu próprio rosto refletido no espelho de Tezcatlipoca. Ao ver sua imagem, Quetzalcóatl apavora-se pois se percebe diferente das criaturas por ele próprio criadas e, assim, cai na tentação de Tezcatlipoca desejando assemelhar-se aos homens. Isto leva-o a embriagar-se, a vestir uma máscara "humana" e a cometer incesto, dormindo com sua irmã. Esta sequência de transgressões induz Quetzalcóatl a abandonar sua posição de símbolo de pureza - o reino das divindades - e a imolar-se alcançando uma espécie de transcendência, ao transformar-se em astro celeste - estrela da manhã. O conhecido mito do "retorno de Quetzalcóatl" está amparado na ideia de que a divindade, após abandonar seu reino bem amado, promete voltar um dia. Este dia é assinalado como um ano Ce--acatl, na concepção de tempo dos povos astecas, porém, numa coincidência histórica, o ano em que chegam os espanhóis na costa mexicana, 1519, é um ano Ce-acatl. Cabe destacar que esta confluência entre tempo mítico e histórico foi responsável pela inicial falta de resistência dos astecas frente aos espanhóis e também pela recepção de Montezuma a Hernán Cortés, documentada na Segunda Carta de Relación. Esta confluência de Mito e História, assinalada em inúmeros textos é a diretriz condutora de toda esta obra teatral. O texto se desdobra nestas referências, por um lado, a personagem Montezuma surge estarrecida pelas coincidências entre a profecia e a chegada dos espanhóis, por outro, Cortés, através de sua amante índia, Malintzin – Marina, aparece descrito no momento em que aproveita e instrumentaliza o conhecimento da profecia para legitimar sua conquista.

Na cultura mexicana, observa-se que a transformação desta confluência em um novo mito de origem revela-se como fonte inesgotável para a reflexão de Fuentes sobre as diversidades culturais existentes na população mexicana. Porém, este "acaso" histórico--mítico, atinge uma dimensão orientadora de outra proposição dentro da obra fuentiana: o fatalismo e a concepção temporal cíclica que continuam convivendo com uma concepção linear do tempo. O retorno de Quetzalcóatl aterrorizou o mundo asteca e a usurpação de sua identidade por Hernán Cortés suscitou uma suspeita circular. Quetzacóatl retornará, mas sua face sempre ocultará outra forma de poder arbitrário. Nesta sua peça, Fuentes conjuga mito e história como base para o questionamento sobre a circularidade dos poderes centralizadores. Cabe recordar que no final da peça, todos os personagens aparecem duplicados em figuras contemporâneas: Montezuma, com a faixa presidencial mexicana, Cuauhtémoc como jovem da moda, Cortés como general do exercito dos Estados Unidos e o jovem sacrificado por Montezuma aparece vestido como estudante universitário. Estes desdobramentos metafóricos culminam quando este estudante cai morto aos pés de Montezuma e Cortés, após ter sido alvo dos disparos de "granaderos" e policias – referência explícita à Tlateloco. Neste momento, as luzes do teatro se dirigem para um único ponto, surge Quetzalcóatl, no entanto, do alto do cenário cai uma chuva de abutres mortos. Novamente, Quetzalcóatl remete à idéia de um paraíso eternamente subvertido, que pode existir somente como uma espera e nunca como realização.

O diálogo que Fuentes estabelece com os cronistas, com as imagens históricas de Montezuma ou Cortez, ou com os relatos míticos se revela, no desenvolvimento da obra, como um diálogo com o imaginário de seu próprio tempo. Neste diálogo, pouco a pouco, nos confrontamos com ideias mais abrangentes, que escapam a construção daquele momento histórico específico. Fuentes passa a questionar as formas de construção da narrativa histórica e, logo, as possibilidades desta construção através da literatura.

Imaginando os diálogos entre os personagens históricos, Fuentes rompe a estrutura formal dos relatos da conquista. Esta ruptura com a forma clássica do discurso histórico deste período, no entanto, não o impede de percorrer os fatos que são concretos na História: as profecias míticas, os navios afundados, os sacrifícios, a trajetória de Cortés, a imobilidade de Montezuma, as estratégias de Cortés oposta à debilidade do império de Montezuma – fruto dos descontentamentos quanto ao seu poder centralizador y arbitrário. Os fatos estão todos assinalados no texto de Fuentes, porém, surgem na forma de diálogos e na dinâmica do texto teatral. Fuentes marca as vozes das personagens históricas que permanecem aprisionadas pela voz do narrador-construtor dos relatos da

conquista. As personagens de Fuentes estabelecem um duplo diálogo: primeiro em seu contexto intra-histórico e logo com os modelos de narrativa histórica.

Construindo imagens e circunstâncias que mantém um estreito paralelo com os relatos conhecidos, Fuentes chama a atenção para a autoridade do narrador-testemunha, implícita aos relatos da conquista. Observamos, explicitada na ficção de Fuentes, as referências às formas de construção da narrativa histórica que se estabelecem como verdade irrefutável. Podemos destacar um destes recortes de Fuentes, onde a referência ao texto histórico de Hernán Cortés é explicita. Fuentes mimetiza, em sua construção ficcional, a construção da verdade, tal qual ela se insere nos relatos do descobrimento e conquista da América. Neste fragmento vemos o momento em que Cortés afunda seus navios para que nenhum de seus soldados pense em abandonar a expedição.

> Cortés: ¿ Han cumplido los marineros mis órdenes?
> Pausa Ya no tenemos naves
> Agitación y movimiento
> Las naves han sido barrenadas.
> Creciente animación.
> Sepan todos la jornada que vamos a cumplir y que mediante Nuestro Señor Jesucristo, hemos de vencer todas las batallas y encuentros; y habremos de estar tan prestos para ello como conviene, porque en cualquier parte donde seamos desbaratados, ya no podríamos alzar cabeza. No tendremos otro socorro ni ayuda sino el de Dios, porque ya no tenemos navíos para huir de regreso a Cuba, no tenemos más que nuestro buen pelear y corazones fuertes."(FUENTES, 1970:89-90)

Ao lado deste recorte que mantém um paralelismo estreito com os textos históricos, Fuentes propõe outros, imaginados, permeados por suas motivações e reveladores de suas intenções críticas. Assinalamos a fala de Malinche- Marina, que se revela nesta construção de Fuentes como uma filósofa moderna : "¿Que habríamos visto en tu casa, señor, si esta historia sucede al revés y somos los que llegamos a tu tierra para conquistarla? ¿Que mal, qué horror, qué sacrificios, qué tiranías habríamos descubierto en tu casa española, señor?"(FUENTES, 1970:153-155).

Fuentes também demonstra outras dimensões possíveis para a personalidade de Hernán Cortés: " Y yo amo esta tierra... mi España... mi Nueva España ... mi presencia y mi presente... Marina, te lo juro: aquí haremos un mundo nuevo... un mundo en el que nos representemos a nosotros mismos, presentes, y no a los poderes ausentes...." (FUENTES, 1970:159).

Por outro lado, o fatalismo de Montezuma, expresso, por exemplo em sua fala com Cuauhtémoc: "Muera pues el imperio, si así lo han decidido los dioses"; é corrompido por Fuentes em outros momentos, como: "¿Quizás no se trataba de honrar a un dios ni de luchar contra un hombre... sino de mantener una civilización?.(FUENTES, 1970: 159-162). Da mesma forma, Fuentes explicita uma percepção crítica do poder, na voz do tlatoani asteca, que não consta em nenhum registro histórico: "Moctezuma y Cortés son los juguetes de dos imperios. Fatal Moctezuma, voluntarioso Cortés: los dos simples agentes de la fatalidad" (FUENTES, 1970:168).

Fuentes constrói uma história da Conquista do México que, pouco a pouco, em seus diálogos intra-históricos desarticula nossas certezas, configura-se, em *Todos los gatos son pardos*, uma confusão proposital que provoca a desconfiança do leitor, mas, isso vem a ser o mais importante: a desconfiança crítica, a dúvida que leva ao questionamento**.** Nas entrelinhas do texto teatral de Fuentes, nos perguntamos: teriam sido estes os motivos da conquista? Cortés teria se sentido mesmo assim? Moctezuma duvidou em algum momento da ordem imutável e cíclica de seu universo? Nenhuma das respostas a estas perguntas está na obra de Fuentes ou em qualquer obra histórica. Entretanto, o texto literário toma estas perguntas sem resposta como problematizações pertinentes e exige uma reflexão do leitor. Obriga-o a transcender o discurso histórico e a pensar os diálogos implícitos a sua história atual, a que se constrói neste minuto, e, principalmente, leva o leitor a pensar sobre as formas das narrativas históricas que traduzem a realidade, mediante os paradigmas dos recortes e intenções.

Como já foi assinalado, o recorte histórico proposto parte de uma motivação pertencente à História mexicana daqueles anos em que foi publicada esta obra de teatro. Trata-se do acontecimento político de 1968, o massacre de estudantes ocorrido em dois de outubro, em Tlatelolco, que repercutia ainda no imaginário de muitos intelectuais. A referência ao acontecimento de Tlatelolco é explicita no texto de Fuentes. Toda a dimensão dramática é intensificada pela sobreposição dos momentos onde o mexicano vê repetida uma tradição do exercício da arbitrariedade do poder: a estrutura da dominação asteca, a violência dos espanhóis e a insensatez do governo de Díaz Ordaz. No texto de Fuentes:

> Coro de augures
> El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
> Augur 1
> En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores.
> Augur 3
> En Tlatelolco asesinó Alvarado a los cantantes.
> (...)
> Augur 3
> Ensangrentado huyeron los viejos dioses.

Augur 4

Ensangrentado llegó el nuevo dios.

Augur 1

Tlatelolco será siempre el lugar del crimen.(FUENTES, 1970: 170)

A referência aos acontecimentos de Tlatelolco está diluída nessas grandes construções narrativas que se orientam pelos textos míticos e históricos. Nas entrelinhas da peça, a História sobrepujada do massacre de estudantes, vem à tona. Fuentes constrói sua crítica aos fatos de Tlatelolco nesta sua fragmentação dos blocos monolíticos de certezas da construção histórica. Desarticulando a forma da narrativa histórica aceita como oficial e propondo uma articulação apoiada nos diálogos, recurso em si mesmo metafórico, o autor questiona os mecanismos de recorte e intenção – construtores da História - que, fatalmente, ocultam vozes. Destacamos que na origem do movimento estudantil de 1968 também estava o desejo de "desmascarar" a estrutura de um governo sabidamente corrupto. Os jovens queriam as "verdades" ocultas pelos sistemas de corrupção, e, talvez por isso, tenham ganhado apoio de outras camadas da sociedade. Em vista de toda esta efervescência, a punição por parte do governo mexicano de Díaz Ordaz se converteu em um ato de violência explícita, assumiu o aspecto de punição exemplar. A História oficial deste momento permitiu que se revelasse apenas uma voz, que se registrasse apenas uma memória dos fatos.

A representação teatral, articulada por Fuentes, condiz com a verdade eficazmente documentada nas narrativas do descobrimento. Entretanto, a sua estrutura baseada na montagem de diálogos deflagra as construções históricas que privilegiam apenas uma voz narrativa, um único princípio de recorte e intenção, que ocultam as possibilidades de diferentes representações. Neste sentido, a referência ao massacre de Tlatelolco se materializa como alusão às formas de construção da Historia que se auto definem como verdades. A obra de Fuentes também mimetiza o diálogo do sujeito com seu tempo histórico na medida em que tenta "desmascarar" os discursos monolíticos apontando novas formas para construir a História. A literatura, neste sentido, pode suscitar questionamentos pois se permite multiplicar as vozes da História, imaginando diálogos ela incita o leitor a refletir sobre as formas de construção da História, o que vai além do relato dos fatos da História.

Referências

Anales de Cuauhtitlán y Leuenda de los soles. In Codice Chimalpopoca.México: Imprenta Universitaria.(Ed.fototípica e tradução do Lic.Primo F.Velázquez). 1945.

ALFONSO, Rafael. El advenimento de la historia y el sentido trágico del mito en *Todos los gatos son pardos*. **Revista de Literatura Hispanoamericana**, 04.(enero-junio) pp.107-125.1973.

CHRZANOWSKI, Joseph. Consideraciones temáticas-estéticas en torno a *Todos los gatos son pardos*. **Latin American Theatre Review**, Kansas, IX, 1, pp.11-17. 1975

CORTÉS, Hernán. **Cartas de relación**. México: Ed. Mexicanos Unidos, 1985.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. **História de la conquista de Nueva España**. México. Editorial Porrúa, 1986.

FUENTES, Carlos. **Todos los gatos son pardos**. México: Siglo XX, 1989.

MIGNOLO, Walter Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e Vice-Versa. In Chiappini, L.; Aguiar, F. (org.) **Literatura e História na América Latina.** São Paulo: Edusp. 1993.

SÉJOURNÉ, Laurette. **Pensamiento y religión en el México antiguo**. México:F.C.E, 1987

SOUSTELLE, Jacques. **La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista**. México: F.C.E, 1984

O Resgate da Iconologia na Criação Contemporânea

Patricio Dugnani

Introdução

A linguagem verbal - desde o ano de 1450 quando Johannes G. Z. Gutenberg, desenvolve uma prensa, que não passava de um sistema arcaico de reprodução, o qual utilizando uma composição manual com 42 linhas, inicia as suas atividades imprimindo a Bíblia - tem mantido a sua hegemonia em nossa produção e armazenamento de informação, em detrimento a outras formas de linguagem. Não nos sentimos seguros, enquanto não vemos nossos nomes gravados e eternizados através das letras e palavras em documentos oficiais (códigos totalmente convencionais e artificiais, subsistindo a partir da naturalização mítica das leis humanas, pretendendo forçosamente sobrepujar a natureza), registrados em cartórios, os quais, no Brasil, se tornaram os poderosos feudos da legitimidade burocrática.

Porém uma outra forma de linguagem, que sempre apresentou muita força expressiva - entre as diversas linguagens à nossa disposição – embora passasse quase despercebida pelos amantes das letras, vem ganhando o espaço que outrora fora dominado pelo verbal, demonstrando, possivelmente, que essa hegemonia das palavras, logo deverá ser dividida em um reinado duplo. Refiro-me à linguagem visual, a qual, com a evolução das novas tecnologias, principalmente da informática, tornou-se uma linguagem cuja produção se torna mais veloz e as possibilidades de criação e efeitos mais eficazes. Antes do desenvolvimento da computação gráfica, a criação das imagens ficava mais limitada às mãos de artistas (em uma fase mais ligada à produção artesanal), ou à especialistas em comunicação: como publicitários, profissionais do cinema e da televisão (principalmente após a invenção da máquina fotográfica, na década de 30, do século XIX, a partir de protótipos criados por vários pesquisadores, como por exemplo, Daguerre).

Atualmente participamos de uma verdadeira maratona de criação visual, a qual inunda a nossa visão e nossa consciência com mensagens metafóricas, que privilegiam o eixo da similaridade, a leitura através da analogia e não mais a leitura através do verbal, que somente pode ser compreendido cognitivamente pela utilização de um código, que para nós, acaba sendo a tradução de conceitos e imagens através de um sistema sonoro, baseado em fonemas. A leitura da linguagem verbal, demanda um exercício, que acaba por analisar as mensagens, possibilitando, por causa de sua relação entre o objeto e o significado, uma interpretação menos direta, pois, antes de, somente contemplar, pela linguagem verbal, é preciso utilizar-se de uma espécie de "atravessador" significativo, que denominamos como códigos. Enquanto na linguagem visual, "a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita" (BARTHES, 1999, p.132), pois a linguagem verbal, afastando-se de uma relação mais direta por semelhança, acaba se limitando à capacidade limitada de representação lingüística que as palavras e seus códigos nos oferecem. Em entrevista dada ao jornal Folha de São Paulo, o cineasta inglês Peter Greenaway (O Livro de Cabeceira), definiu bem o predomínio da linguagem verbal sobre a linguagem visual, analisando a produção cinematográfica: "Creio que não vimos nenhum cinema até hoje. O que vimos foram 150 anos de textos ilustrados" (GREENAWAY, 2001).

Por isso observo com bons olhos esse renascimento, ou, quem sabe, até mesmo o nascimento de uma utilização mais adequada da linguagem visual, não em detrimento da linguagem verbal, mas em parceria; ampliando a capacidade humana de comunicar-se. E, exatamente por esse motivo, pretendo analisar nesse artigo, o resgate de um antigo sistema de linguagem visual, que tenho observado reaparecer nas propagandas e produções visuais contemporâneas: a Iconologia. Nessa análise do resgate da importância e da utilização da linguagem visual, veremos que a tradição da Iconologia teve, no século XVI - principalmente por causa do alto grau de analfabetismo e da necessidade de se comunicar pelas imagens - uma sensível ascensão, através de uma obra criada pelo italiano Giovanni Campani, mais conhecido pelo seu pseudônimo de Cesário Ripa. A obra a que me refiro e a qual tenho observado seus conceitos serem resgatados pelos criadores de imagens, no final do século XX e início do XXI, é o livro *Iconologia*, lançado em 1593.

Figura 1 - Iconologia de Cesário ripa. Fonte: http://www.griffons.com/Iconologia-Di-Cesare-Ripa-Nicolo-Pezzana-1659.html

Embora não acredite que a Iconologia seja uma linguagem visual, totalmente liberta da influência do verbal - afinal ela nasce justamente no ventre da palavra, nas mãos de um poeta - tenho confiança, que essa estrutura desenvolvida, principalmente entre os séculos XVI e XVIII, pode apresentar um caminho que nos auxilie a explorar melhor a potencialidade expressiva da linguagem visual.

A Iconologia

Antes de mais nada é preciso diferenciar a Iconologia, como uma ciência que investiga as linguagens visuais, do livro *Iconologia*, escrito por Cesário ripa em 1593. O livro cria uma série de códigos, a partir da linguagem verbal, para serem representados pela linguagem visual. Enquanto a Iconologia, como ciência é desenvolvida, principalmente por Erwin Panofsky, no século XX, a partir da análise das artes visuais em três níveis de significado: significado primário ou natural, significado secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo (PANOFSKY, 1976 p. 50 a 52), separando, assim, o nível formal ou sintático (fundamental) dos níveis semântico (narrativo e histórico) e pragmático (discursivo). Isso nos deixa livres para analisar cada um deles distintamente.

A iconologia trata do estudo dos significados das artes visuais, e vai *"desde la identificación del tema hasta una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura..."* (CALABRESE, 1987, p. 36). Esse método de análise das artes visuais, pretende ampliar as possibilidades de interpretação dos fenômenos artístico-culturais. A interpretação iconológica exige o estudo de conceitos específicos retirados de fontes literárias. São documentos necessários para direcionar a escolha e a apresentação dos motivos, bem como a produção e a interpretação das imagens, histórias e alegorias. Esses fatores darão sentido às composições formais e aos processos técnicos utilizados. Porém é preciso estar atento para que a subjetividade não domine a análise, pois podemos confiar demasiado na intuição pura, interpretando os documentos de uma maneira não objetiva, deixando-nos levar por suposições particulares sem a devida comprovação e relação com a obra visual escolhida.

Panofsky dividiu a sua análise em três níveis de significados ou temas básicos:

Tema primário ou natural: "É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, [...] percepção de algumas qualidades expressionais, [...]. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos" (PANOFSKY, 1976, p. 50).

Tema secundário ou convencional (Iconografia): Conseguimos percebê-lo quando "ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. "A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por iconografia" (PANOFSKY, 1976, p. 50).

Significado intrínseco ou conteúdo (Iconologia): "é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crenças religiosas ou filosóficas- qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra" (PANOFSKY, 1976, p. 52).

Por isso iremos verificar nesse artigo, a partir da compreensão dos sistemas de análise desenvolvidos por Panofsky, a influência, principalmente da obra escita por Ripa, na produção da linguagem visual contemporânea.

Cesário Ripa e a Iconologia

Nos séculos XVI e XVII, encontramos uma infinidade de coincidências quanto à representação iconográfica das alegorias utilizadas para personificar idéias abstratas ou sentimentos, comuns a todos os tempos. Durante, principalmente, os períodos artísticos, que compreendem o Renascimento e o Barroco, certas representações simbólicas eram aceitas, pelos artistas e poetas, como sendo a expressão exata de suas idéias. Essa crença acabou por formar uma linguagem internacional. A maior difusão dessa linguagem simbólica, nas artes, principalmente, se deve em grande parte ao trabalho do mito-poeta italiano Cesário Ripa (1560-1623), cujo nome verdadeiro era Giovanni Campani, nascido em Perugia, onde trabalhou grande parte da sua vida para o Cardeal Antônio Maria Salviati e para o Marquês Lorenzo Salviati, a quem ele dedicará a segunda edição de sua grande obra, o livro *Iconologia*. A primeira edição da Iconologia, foi publicada em Roma, em 1593, contudo não era ilustrada, o que ocorreria apenas na terceira edição, em 1603. Em seu livro, Ripa representou uma codificação dos atributos simbólicos associados a várias idéias e fenômenos, alusões à literatura clássica, heranças judaico-cristãs e a imaginação do antigo Egito.

Veja como Cesário Ripa descreveu a personificação da Inveja:

> The personification of Envy is an aged and very ugly woman sitting half nude, before a cave. Her shriveled breasts are exposed; she is livid in color and has snakes instead of hair.

She eats a human heart, while resting her hand on a hydra, and a lean and hungry-looking dog watches nearby (MASER, 1971, p.57).

Considera-se, segundo Maser, a melhor edição da Iconologia de Ripa a feita por Georg Hertel entre os anos de 1758 e 1760, ilustrada por Gottfried Eichler (MASER, 1971, p.11). Ripa desenvolveu a representação, ou melhor, a descrição verbal das virtudes e vícios, paixões e temperamentos. Com suas personificações de idéias muito abstratas, as quais se tornariam inteligíveis e efetivamente representadas visualmente, desenvolveu uma espécie de catálogo de referências para se criar representações. Uma espécie de código, ou língua representativa. É um compêndio de sugestões, com o qual Ripa tinha em mente, não somente inspirar pintores e escultores, mas também desenhistas teatrais, construtores e decoradores de casamentos e funerais, como está escrito na primeira edição:

Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. 1593.(MASER, 1971, p.9)

A Iconologia nas Primeiras Propagandas Brasileiras

Podemos encontrar, principalmente, no início do século XX, devido à influência do movimento simbolista, representado pelo traço sinuoso e sensual, da tendência *art noveal.* O movimento artístico denominado Art Noveau, desenvolvido a partir do final do século XIX, tem íntima relação com a produção visual gráfica, pois não foi dominado pela pintura, influenciando também a decoração e todas as artes visuais. Podemos identificar esse estilo, pelo predomínio de formas orgânicas, curvilíneas e sinuosas e a valorização da comunicação visual feita através de cartazes, como os desenvolvidos pelo pintor Tolousse- Lautrec. Predominou na produção gráfica desse período, uma forte influência iconológica, que se difere da utilizada atualmente, no início do século XXI, pois enquanto a primeira toma com seriedade essas representações, buscando imprimir um tom épico e mitológico às suas produções visuais; na segunda, a utilização dos conceitos desenvolvidos pela iconologia - bem ao gosto das citações pós-modernas – ganham um tom irônico e satírico, que poderemos apreciar na próxima parte desse artigo.

Da produção publicitária brasileira, dos anos entre 1900 e 1910, encontramos alguns exemplos do resgate da iconologia, bem à maneira do tradicional estilo de Cesário Ripa. No Cartaz da Campanha da pomada Boro-Boracica, desenvolvida pelo traço gráfico de J. R. Lobão, denominada por Nelson Varón Cadena (2001, p.35) como "Cobras e lagartos, a agonia das coceiras". Vemos no anuncio, sobre uma rocha triangular, cercada por cobras, uma figura feminina, com trajes similares aos utilizados pelos gregos, carregando em sua mão esquerda uma vara que sustenta uma flâmula e na mão direita uma latinha que expande luz própria, identificada pelo nome da marca (Bora-Boracica) em forma circular. Desse objeto luminoso, parte um raio que atinge uma figura mais monstruosa, obscura, com serpentes na cabeça ao invés de cabelos, a qual é identificada como sendo a Inveja. E se nos reportarmos ao início desse artigo poderemos verificar a influência direta da Iconologia de Cesário Ripa na produção gráfica de J. R. Lobão. A imagem desenvolvida pelo desenhista do anúncio é idêntica à descrição realizada no livro Iconologia de Ripa. O que comprova a abrangência e a influência que essa linguagem visual produziu na produção artística mundial. Uma linguagem produzida em 1593, senão anteriormente, ainda produzindo efeitos no século XX.

Figura 2 - Propaganda Bi-Urol. Fonte: https://www.pinterest.com/pin/423268064951009174/

Podemos ainda citar, entre 1910 e 1920, mais dois exemplos aonde a Iconologia se faz presente. Na campanha de um remédio para as doenças dos rins e da bexiga, denominado como Bi-Urol, vemos três meninos de costas, urinando para o alto, em direção à marca do remédio, lembrando muito àquelas fontes, nas quais podemos ver que parte da água que jorra, sai como se fosse uma espécie de urina de um menino. Essa imagem criada pelo

artista Álvaro de Barros, ainda sobre a influência do traçado *art nouveau*, é uma imagem típica dos tratados alquímicos, principalmente dos séculos XVI e XVII, que sofreram forte influência das tradições iconológicas. Os alquimistas para preservarem seus segredos e se protegerem das perseguições religiosas, costumavam a anotar suas pesquisas em forma de desenhos simbólicos, espécies de alegorias codificadas que, para serem entendidas, seria necessário o conhecimento de seu código, no caso dos tratados alquímicos, um código visual. É o caso do *Mutus Líber*, ou Livro Mudo (ROOB, 1997), que foi uma obra publicada em 1677, em La rochelle, por Jacobus Sulat, o qual foi inteiramente concebido através de desenhos e não palavras. Uma espécie de história em quadrinhos hermética.

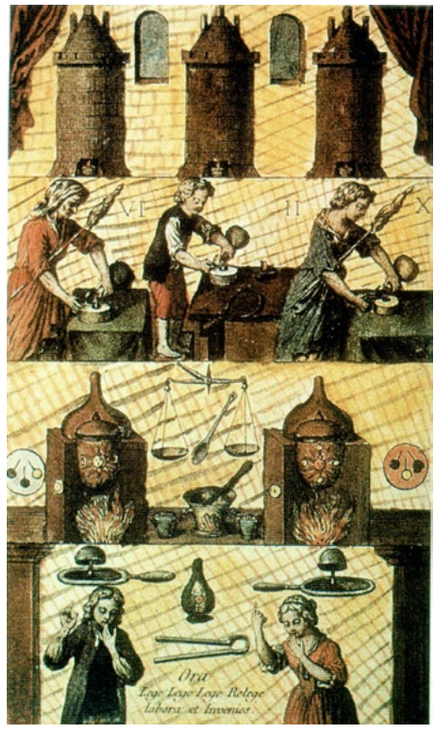


Figura 3 - Mutus Liber, 1677, La Rochelle XVIII, Jacobus Sulat

Para os alquimistas a urina do menino "era o famoso nome secreto da água mercurial" (ROOB, 1997, p. 474). Então quando vemos o anúncio do remédio Bi-Urol, podemos identificar a influência da Iconologia na produção gráfica publicitária no início do século. Podemos ver esse tipo de representação visual de maneira constante nos tratados alquímicos, como no *Speculum Veritatis* (séc. XVII), onde de uma núvem é possível vislumbrar o menino que urina nos Atanores (fornos alquímicos), participando assim do desenvolvimento da obra do alquimista.

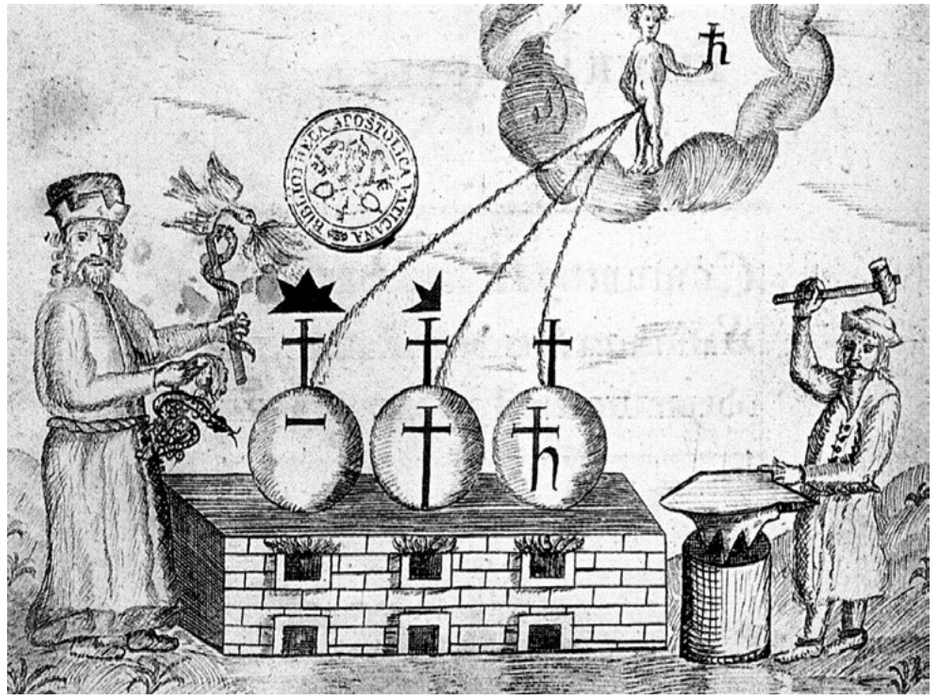


Figura 4 - *Speculum Veritatis* século XVII. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/454230312392162052/

Esse tipo de representação influencia desde a publicidade contemporânea, aos tratados alquímicos dos século XVI e XVII, e, até mesmo na escultura, como se pode ver a figura do menino urinando em diversas fontes espalhadas pelo mundo. Essa imagens, esses signos visuais participam de maneira comum de um código universal e visual, que se espalha, constituindo novos significados.

O outro anúncio que quero enfatizar é o da Aspirina Bayer, que associa a imagem da morte, à imagem da caveira carregando o ancinho. A figura da morte, representada dessa maneira, é outra herança que devemos aos processos desenvolvidos pela iconologia. A representação da morte trata-se de uma transformação do deus grego-romano Cronos/Saturno, o senhor do tempo, o qual era personificado na figura de um homem velho, com asas, que carregava um ancinho: o ceifador. Ou seja, o tempo era relacionado com a morte e conforme essa imagem foi se desenvolvendo durante os anos, acabou por se tornar a nossa conhecida representação da morte, utilizada até mesmo pelas histórias em quadrinhos infantis: a caveira.

Figura 5 - Imagem de Saturno. Fonte: https://nl.pinterest.com/explore/deus-saturno-945817833682/

Observando esses fatos, podemos perceber a influência que a iconologia produziu em nossa criação imagética e a força dessas formas de representação, a iconologia foi e ainda é uma grande escola de linguagem visual, na qual os profissionais da imagem, podem ainda buscar inspiração. E é sobre esse resgate da iconologia, que irei comentar na última parte desse artigo.

As Personificações Contemporâneas

Dentre os resgates que tenho presenciado do sistema Iconológico desenvolvido por Ripa, nos últimos anos, quero dar ênfase a dois momentos que muito me chamaram a atenção, pois penetraram nos meios de comunicação, tornando-se uma interessante forma de exploração das personificações, tão bem descritas por Ripa, levando-nos a refletir que esse sistema, não é somente uma forma de comunicação criada por um autor, mas uma conseqüência de nossas possibilidades de representação, que acabam por tomar essa forma, adequando-se aos nossos sistemas de percepção.

A primeira produção que quero enfatizar é a revista *Sandman*, lançada em dezembro de 1988 nos E.U.A., criada por Neil Gaiman. Chegando pela primeira vez ao Brasil, em dezembro de 1989, pela Editora Globo. *Sandman* é um personagem alegórico, a personificação do sono, *Lord Morpheus* - o homem da areia - que pertencendo a uma raça superior, denominada pelo autor de "Os Perpétuos", vivem simultaneamente com a humanidade, reinando sobre determinados "sentimentos" ou dimensões abstratas da alma do seres humanos. O processo de personificação é semelhante ao criado por Cesário Ripa, uma prosopopéia, a princípio verbal, que ganha posteriormente uma representação visual, bem à maneira da Iconologia. Mas aqui, a Iconologia de Neil Gaiman ganha uma aparência moderna, aonde as suas aventuras ocorrem em nossos dias, ganhando uma roupagem *Dark*. Lembrando que o movimento *Dark*, foi uma tendência da moda e das atitudes de alguns jovens da década de 80, seguindo, a princípio, os modos de conjuntos musicais como *The Cure* ou *Echo and Bunnyman*, utilizando roupas pretas, cabelos arrepiados, visitando cemitérios, tendo como temas mais recorrentes em suas conversas, ou em suas músicas: a morte e o tédio (o *spleen* do ultra-romantismo do século XVIII, de onde percebemos alguma afinidade entre esse movimento literário e o movimento *Dark*).

Sandman vivia no reino dos sonhos, controlando-os. Tinha como irmãos mais seis Perpétuos, todas personificações: Destino, Morte, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio. É interessante observar que o autor, se preocupou em batizar seus personagens, todos com os nomes iniciando com a letra "D": *Dream, Destiny, Death, Destruicion, Desire, Despair e Deliry*. Esse cuidado verbal é uma característica das criações das ciências herméticas e da Iconologia de Cesário Ripa. Na revista *Sandman* é fácil perceber a infuência da iconologia em sua criação imagética.

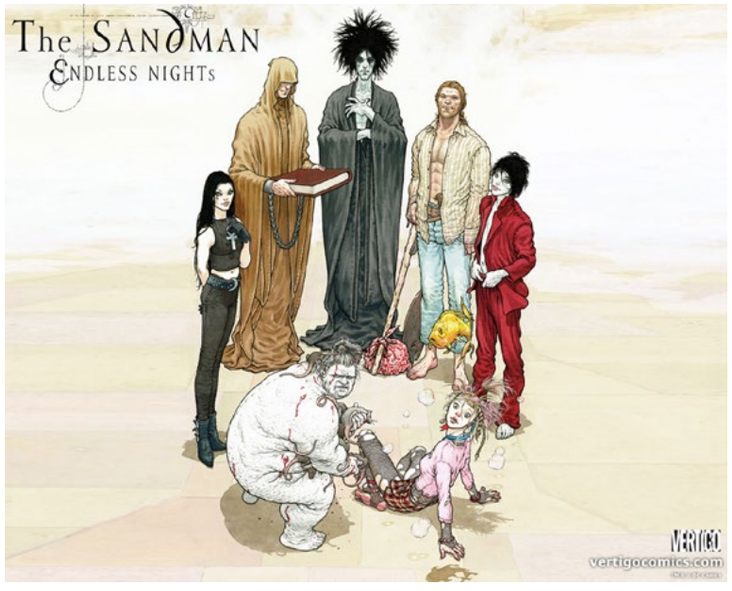
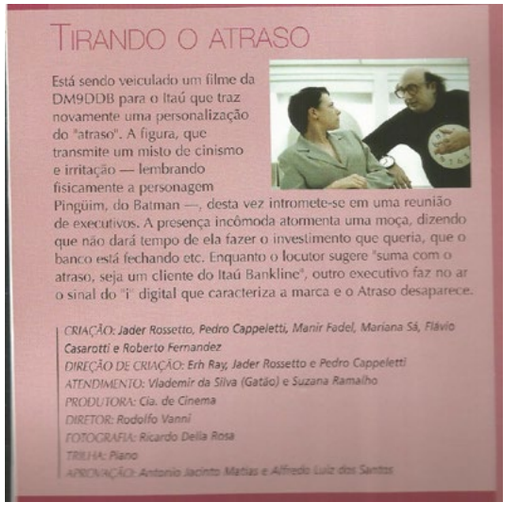


Figura 6 - Sandman, de Neil Gaiman

A segunda produção, mais recente que a história em quadrinhos S*andman*, é o filme publicitário da agência DM9DDB, produzido pela Cia. de Cinema, dirigido por Rodolfo Vanni e criado por Jader Rosseto, Pedro Cappeletti, Manir Fadel, Mariana Sá, Flávio Casarotti e Roberto Fernandez, para a conta do Banco Itaú, em 2001. No filme verificamos a presença personificada, cômica e irritante do "Atraso", apresentada como um homem gordo, careca – porém com dois tufos de cabelo cheios nas laterais da cabeça – óculos e relógio desproporcionais, vestindo uma roupa preta justa, com um relógio servindo de estampa no peito. Para aumentar a comicidade da peça, bem ao gosto da pós-modernidade (como havia apontado no início do artigo), além da roupa ridícula que o ator utiliza, ainda podemos escutar a cada aparecimento do atraso, o som do cuco, como se nos alertasse de nosso pequeno delito. O Atraso - figura um tanto vampiresca, ou, pelo menos de mal agouro - é espantado por um sinal, o qual nos recorda os gestos de proteção utilizados no hermetismo, acreditando, que ao compor à sua frente, com os movimentos da mão, uma estrela de sete pontas (que deve ser golpeada no meio ao final da ação), esse gesto poderá proteger o indivíduo do mal. No caso do Atraso, não adianta crucifixo, água benta, ou bala de prata, para espanta-lo, é necessário fazer a letra "i" da marca Itaú, misturado ao gesto arredondado da arroba "@". Os publicitários, que criaram o Atraso, podem, muito bem, nunca terem ouvido falar de Cesário Ripa, mas acabaram sofrendo, direta ou indiretamente, a influência da Iconologia do autor italiano. Vemos que a construção dessa alegoria, combina com a produção das personificações de Ripa, que talvez não tivesse criado uma representação do Atraso, como fez da Inveja, da Dor, do Tempo, da Bondade, pois esse sentimento parece-me muito mais enfatizado em nossos dias do que nos séculos XVI e XVII.



TIRANDO O ATRASO

Está sendo veiculado um filme da DM9DDB para o Itaú que traz novamente uma personalização do "atraso". A figura, que transmite um misto de cinismo e irritação — lembrando fisicamente a personagem Pingüim, do Batman —, desta vez intromete-se em uma reunião de executivos. A presença incômoda atormenta uma moça, dizendo que não dará tempo de ela fazer o investimento que queria, que o banco está fechando etc. Enquanto o locutor sugere "suma com o atraso, seja um cliente do Itaú Bankline", outro executivo faz no ar o sinal do "i" digital que caracteriza a marca e o Atraso desaparece.

CRIAÇÃO: Jader Rossetto, Pedro Cappeletti, Manir Fadel, Mariana Sá, Flávio Casarotti e Roberto Fernandez
DIREÇÃO DE CRIAÇÃO: Erh Ray, Jader Rossetto e Pedro Cappeletti
ATENDIMENTO: Vlademir da Silva (Gatão) e Suzana Ramalho
PRODUTORA: Cia. de Cinema
DIRETOR: Rodolfo Vanni
FOTOGRAFIA: Ricardo Della Rosa
TRILHA: Piano
APROVAÇÃO: Antonio Jacinto Matias e Alfredo Luiz dos Santos

Figura 7 - Revista About. 17 de dezembro de 2001. Ano XIII, nº658: p. 20.

Vemos no caso dois exemplos em que a personificação é explorada para se tornar uma linguagem visual, simbólica e ao mesmo tempo alegórica. O poder da iconologia fazendo o seu efeito expressivo, atingindo os artistas e profissionais da imagem contemporâneos.

Outros exemplos contemporâneos do uso de personificações, da influência da Iconologia do início da idade moderna pode ser visto em outras propagandas atuais. A cerveja Itaipava tem utilizado, desde 2014, da personagem Verão, ou seja, uma modelo (Aline Riscado), faz a personificação da estação climática. Ou seja, utilizando uma linguagem metafórica busca-se relacionar as qualidades do verão (quente, alegre, divertido, sedutor), com as qualidades de sua personificação humana, representado pela modelo. Nessa relação, pode-se obeservar como a linguagem da imagem se dá principalmente através da analogia, da similaridade.

Considerações Finais

Torna-se cada vez mais comum ouvir dizer que vivemos em uma sociedade da imagem, embora essa opinião não seja unanimidade, uma coisa é certa: com os novos meios de tecnologia digital, e de comunicação, a capacidade de produzir, reproduzir, registrar, arquivar, e transmitir imagens foi ampliada.

Por isso, levantou-se a hipótese que é necessário desenvolver novas maneiras de analisar a comunicação através da imagem, principalmente para o uso nos novos meios digitais, além de desenvolver novos olhares sobre a construção de significado, buscando aumentar a autonomia da imagem em relação ao verbal, parece ser algo necessário, em um momento que a produção da imagem e distribuição da mesma toma tamanhas proporções. Com isso, para que possa desenvolver essas novas análise, é necessário iniciar por uma revisão da literatura das ciências que analisam a imagem.

Com esse artigo, pretendo ampliar o entendimento do uso da Iconologia, e como esse código visual registrado por Cesário Ripa, mas captado do vocabulário das representações culturais e artísticas da época, pode ser um fenômeno que merece o estudo, para que se possa no momento contemporâneo, desenvolver estratégias novas de comunicação visual e do desenvolvimento da compreensão de como se constituem os códigos que compõem a imagem, quando ela é pensada como linguagem e como meio de comunicação.

Como queríamos demonstrar, a iconologia, ainda é uma tendência de linguagem visual, que é utilizada na atualidade, caracterizando-se como uma estratégia de linguagem visual, que produz significados e cria seu sistema de códigos. Trata-se de uma teoria ligada à produção de imagem e à linguagem. Como afirmei na introdução, embora ela

não seja uma teoria da imagem totalmente desvinculada da influência do verbal, trata-se de uma estrátégia dos códigos visuais e, como tal, deve-se analisá-la com olhos mais criteriosos pelos teóricos e profissionais da imagem, pois acredito que nesse século, ainda há muito espaço para os estudos da iconologia, e o desenvolvimento de novas estratégias para a comunicação visual. Com isso, espero que esse atigo possa contribuir com essa reavaliação dos estudos de iconologia.

Referências

BARTHES. Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro. Bertrand do Brasil. 1999.

CALABRESE, Omar. **El Lenguaje del Arte**. Trad. Rosa Premat. Madrid: Ed. Paidós, 1987.

CALDENA. Nelson. V. **Brasil, 100 Anos de Propaganda**. São Paulo. Ed. Referência. 2001.

DUGNANI, P. **As Estratégias da Imagem**: As Emergentes Estéticas Midiáticas entre o Barroco e o Pós-modernismo. 2013. 160 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP. São Paulo 11/11/2013.

_____. *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca: Os Painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia:. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012.*

GREENAWAY, P. O Cinema está Morrendo. **Folha de São Paulo** / Ilustrada. 20 de junho de 2001. http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2006200106.htm. Acesso em 23 de Março de 2017.

MASER, Edward A. **Cesare Ripa.** Baroque and Rococo Pictorial Imagery. New York: Dover Publications, 1971.

PAIS, Alexandre Nobre. *O "Theatro Moral de La Vida Humana"*. Lisboa: **Revista Oceano**, n. 36/37, p. 100-113, outubro 1998/ março 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

_____. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROOB, Alexander. **Alquimia e Misticismo**. Lisboa. Editora Taschen, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, Lúcia e Noth, Wilfried. **Imagem**. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SIQUEIRA, Sônia. *"A Vida é Sonho": A Estética do Barroco*. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1999.

Tirando o Atraso. **Revista About**. Ano XIII, nº658: p. 20. São Paulo. 17 de Dez. de 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

YATES. Frances. **Ideas e Ideales Del Renascimento En El Norte De Europa**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Praticidade e estilo pós-guerra na publicidade

Isabela do Nascimento Pacheco

Introdução

Este artigo nasceu da reflexão da complexa relação entre a vida na segunda guerra mundial e as suas consequências para o cotidiano, em especial em relação à moda e como o estilo prático interferiram no dia a dia e nos modos de propagação e disseminação de ideologias vinculadas à Publicidade. O modo de como a sociedade teve que se adequar à escassez de produtos e materiais e como isso influenciou a produção da moda e a propaganda da época, mostram-se importantes objetos de estudo para entendermos o conceito de consumerismo, fruto de uma condição extrema como a guerra e suas consequências para a vida social, costumes e mentalidade.

É importante considerar que a comunicação publicitária no período da Segunda Guerra Mundial necessitava atender ao controle de consumo, o que incluía a área de vestuário feminino.

Estudando funcionalidades ligadas ao consumerismo no período da Segunda Guerra Mundial em relação à moda feminina de vestuário no âmbito publicitário, encontramos fatores sociais significativos. Neste cenário, é possível estudar a realidade de algumas sociedades para compreender quais eram as ferramentas publicitarias naquele momento histórico.

Na procura de compreender quais as estratégias usadas na comunicação e publicidade na Segunda Guerra Mundial que visava o controle do consumo de vestuário feminino, abre-se a possibilidade de refletir sobre a ética em Publicidade e o resgate de valores que permeiam uma prática publicitária construtiva não mercantilista.

A década de 1940 pode ser dividida em dois períodos: a parte mais brutal da história e a procura da paz. Na moda dos anos 40 observamos os dois períodos em que ele foi marcado pela escassez de material e poucas mudanças nas tendências, e a segunda que representou um período de recuperação, marcada pelas relações consumeristas; assim entende-se consumerismo como um consumo consciente, em que se analisa sempre a real necessidade da aquisição de produtos.

O consumo da moda exerceu um papel muito importante aquecendo a economia e trazendo benefícios psicológicos durante a Guerra, além de equipar tropas permitiu a distração das mulheres diante de um período muito difícil marcado por inúmeras mortes e horrores.

Com a escassez de material, racionamento e mão de obra escassa, as peças se tornaram funcionais. Em áreas onde a guerra foi mais severa, muitos se viram sem local para morar e sem como se aquecer; assim as roupas quentes e funcionais eram de grande importância.

O presente artigo propõe estudar por meio de pesquisas bibliográficas, a importância da moda e da Publicidade no período da Segunda Guerra Mundial, a partir da realidade de dois países – Alemanha e Inglaterra, em que as atitudes consumeristas buscaram mudança nos atos de consumo e comunicação.

Consumerismo, Publicidade e a Moda na II Guerra

A II Guerra é um evento que fez do período dos anos 40 um momento histórico que pode ser definido como um período brutal e difícil; a II Guerra foi devastadora levando muitos países a condições extremas de pobreza e sofrimento. Países como Inglaterra tiveram que parar a fabricação de inúmeros produtos e passaram a se concentrar no abastecimento para a Guerra e seus soldados.

Países que não participavam da Guerra diretamente ou tinham pouca expressividade no numero de soldados, passaram a se ver sem referencial, já que tudo que era produzido e/ou comercializado ou era uma releitura do que existia ou era trazido de países diretamente evolvidos na Guerra.

Assim como a moda na França praticamente foi extinta nesse período, devido a vários fatores já conhecidos como invasões e confrontos constantes; a moda dos anos 40 ficou drasticamente restringida à produção local ; os países foram obrigados a racionar e a impor medidas de restrições, em que cada vez mais produtos e *commodities* entravam para a lista de prioridades.

As roupas não escaparam desse racionamento devido a falta de produtos e congelamento marítimo das importações, os materiais ficaram cada vez mais e mais escassos e o que conseguia chegar era redirecionado para as tropas militares.

Com o inverno chegando e a falta de roupas para se aquecer e suprimentos básicos, a moda e a publicidade e propaganda dessa época tiveram papel importante para a sobrevivência do abastecimento de produtos no mundo. Por Propaganda, entendemos segundo o Dicionário da Comunicação, um conceito que abrange tanto a difusão de

valores e ideias pela Publicidade quanto a propaganda politica, religiosa, entre outras (MARCONDES, 2009).

Desta forma, na época de II Guerra, a propaganda teve dois papeis fundamentais; usado por Hitler a propaganda nazista liderou milhões de alemães na II Guerra pautados na supremacia da raça ariana e foi usada na mão dos aliados, quando fomentou a luta e ajudou na sobrevivência de milhões de pessoas.

Figura 1 - Representante da Max Factor demonstrando como pintar as pernas para simular meias com maquiagem em 1940. Disponível em: <http://saltoagulha.com/t/a-moda-dos-anos-40/>. Acesso em: 20 nov. 2016

> A publicidade é ao mesmo tempo, arte e negocio, técnica e ciência. Mas, destacadamente, uma prestação de serviço ao consumidor que envolve elementos simbólicos e se materializa por meio de um contrato denominado "anuncio publicitário". O consumo de símbolos (promessas, marcas, imagens e informações) pode introduzir a uma infinidade de comportamentos, desde os socialmente reprováveis até os aceitáveis, fatos que geram mobilização e ações convergentes da sociedade e entidades publicitarias para disciplinar todos os agentes envolvidos na "oferta" da propaganda comercial (GIACOMINI, 2008, p. 10).

Assim, o consumo da moda ajudou muitos países economicamente, além de distrair as pessoas dos horrores da II Guerra. Não havia material para produzir com o glamour e qualidade anterior, mas as roupas quentes e funcionais foram a saída para enfrentar o inverno; além disso, o abandono ao luxo foi visto como ato patriótico e de incentivo para as tropas e o país, para a vitória na Guerra.

> [...] em muitos lugares os benefícios psicológicos ligados a importância da moda superavam os econômicos. Na Alemanha, por exemplo, poucas roupas foram produzidas após 1943, mas, ainda assim, revistas exibindo peças não disponíveis e até imaginárias continuavam a ser publicadas (FIELL; DIRIX, 2014, p. 8).

Alemanha nacionalista

Com a queda da França em junho de 1940, Joseph Gobbels reforçou suas campanhas de propaganda e apoiou a criação de uma revista de moda totalmente germânica que apresentava apenas as produções locais – a Die Mode. (FIELL; DIRIX, 2014). Esta revista trazia a associação com a ideia de que a Alemanha mais especificamente Berlim, poderia tomar o lugar de Paris como capital da moda e do luxo.

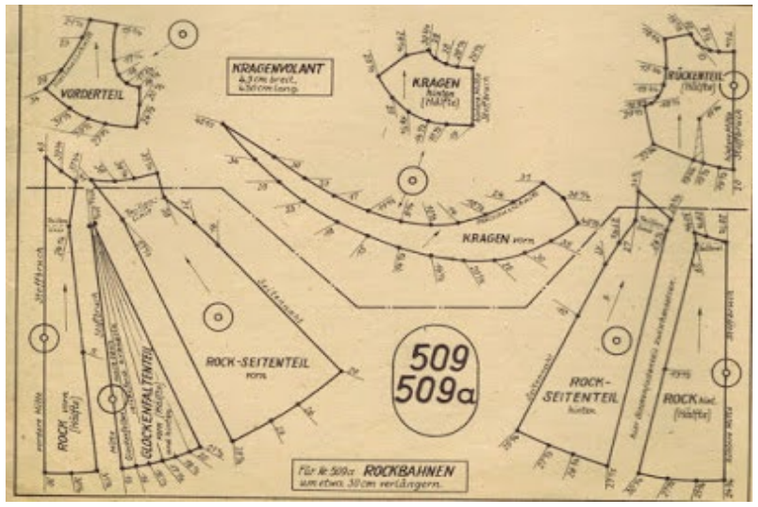


Figura 2 – Instruções de modelagem da revista alemã Die Alma Mode - 1948 Disponível em: <http://imperioretro.blogspot.com.br/2015/05/modelagem-vintage-revista-die-alma-mode.htm>. Acesso em: 1 dez. 2016

O ideal alemão de mulher reforçava a ideia de uma mulher natural, que deveria gastar menos tempo se concentrando na aparência passando mais tempo cuidando da família e, suas roupas deveriam refletir este ideal; mas essa ideologia entrava em conflito com as necessidades daquele período, em que as mulheres assumiam os trabalhos dos homens que iam para a Guerra.

Figura 3 - Iris Magazine, Leipzig, verão de 1942.
Disponível em: <https://no.pinterest.com/pin/210824826283652925/>. Aceeso em: 1 dez. 2016

O controle geral de roupas foi introduzido em 1939 com um cartão de racionamento em que os pontos podiam ser trocados e usados em etapas. Entre 1941 e 1943 as revistas ficaram cada vez mais escassas e, vários produtos já apareciam como indisponíveis, assim já em 1943, os cartões foram descontinuados mostrando que o estoque de roupa tinha acabado.

Assim com essa situação grave, os alemães adotaram atitudes um tanto consumeristas, reutilizando materiais, em que até na própria propaganda apresentava um relato das dificuldades, mas trazendo ainda sim um contexto narrativo de orgulho a nação; mostrando os alemães como vítimas dos ataques dos inimigos e que continuavam na luta em nome da causa e da nação alemã.

> Em 1943, no entanto, a penúria era tão grave e a situação tão medonha que até a propaganda adquiriu um tom mais realista, assumindo a escassez e as dificuldades, mas ainda assim usando isso ao seu favor ao declarar que "era melhor vestir roupas remendadas por uns poucos anos do que se arrastar por ai aos trapos durante séculos" (FIELL; DIRIX, 2014, p.15).

Algumas revistas continuaram a divulgar a moda e o estilo alemão, mas para a população geral, a moda tinha deixado de existir e agora o vestuário era apenas uma questão prática de se aquecer e sobreviver.

A Grã-Bretanha

A Grã Bretanha pelo fato de ser uma ilha era um dos países mais dependentes de importações na época; embora o racionamento tivesse começado em 1939 já na expectativa de um conflito, logo os recursos entraram em um serio racionamento. Para as roupas foram utilizadas três medidas: o racionamento, medidas de austeridade e o sistema utilitário.

Em junho de 1941 as roupas só podiam ser compradas através da combinação de dinheiro e cupons, todos recebiam o mesmo numero de cupons na tentativa de deixar o sistema justo. Roupas de segunda mão não faziam parte do sistema, e isso foi a salvação de muitos que não tinham dinheiro o suficiente para usar seus cupons.

Figura 4- Racionamento de roupas-escolha de ternos de demob.
Disponivel em: https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1940s-fashion/ Acesso em 30 ago 2017

Em 1940 as mulheres já não tinham tanta habilidade para costurar sozinhas, e era ilegal comprar roupas no exterior ou encomendar através de parentes; assim logo surgiu um mercado negro de roupa e cupons.

O racionamento era eficaz, mas com a Guerra houve uma piora nos problemas surgindo o alto custo de tecidos, roupas e a diminuição da qualidade. Para sanar este problema, a junta comercial estabeleceu o sistema utilitário, limitando tecidos e modelos, controlando qualidade e preço; o que não agradou a todos que por "utilitário" entendiam uma espécie de roupa de trabalho e de cores monótonas.

Tentando agradar a população a junta comercial pediu a sociedade dos estilistas de moda londrinos para criarem roupas que se adequassem ao sistema utilitário. As peças produzidas foram elogiadas pela Vogue britânica e logo a opinião publica ficou a favor do sistema.

Figura 5 - Picture post march 1942 - Deborah Kerr mostra a nova utilidade da roupa. Disponível em: https://i.pinimg.com/736x/7d/40/41/7d40411576605df434c0c1be534fc1eb--deborah-kerr-s-fashion.jpg. Aceeso em: 30 ago 2017

As medidas de austeridade foram lançadas praticamente junto como o sistema utilitário para resolver a crescente falta de material, estabeleceram regras aos fabricantes de roupas, definindo a quantidade de tecido e adereços.

> Foram lançadas instruções sobre a quantidade de tecido permitida para cada tipo de peça para todos os fabricantes, e seu não cumprimento resultava em redução ou mesmo na interrupção da alocação de materiais. As medidas de austeridade foram em ultima analise introduzidas para remover todos os elementos não essenciais das roupas [..] isso significava não só a alocação de uma quantidade limitada de tecido por peça, mas também uma limitação da quantidade de bolsos, botões, costuras, pregas e babados. (FIELL; DIRIX, 2014, p. 20).

Em 1942 o sistema utilitário e as medidas de austeridade não eram mais suficientes, então a junta comercial lançou a campanha "remendar e improvisar para não comprar". A campanha ressaltava o orgulho nacional mostrando que quem improvisava e remendava estava contribuindo com as tropas. Essa campanha não foi bem aceita pelas mulheres britânicas que já faziam todo o possível com o material que tinham.

Para uma melhor aceitação em cooperação com o serviço de mulheres voluntárias, houve a promoção de um folheto intitulado "Improvisar e Remendar" em que personagens como o "Senhor" e "Senhora Costura" ensinavam maneiras de reutilizar peças e materiais e mantê-las por uma maior vida útil.

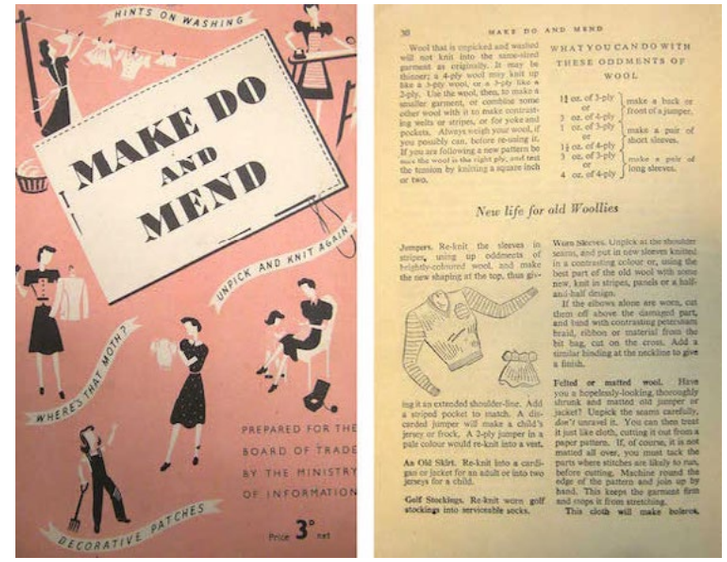


Figura 6 - Campanha oficial "Make Do and Mend" do governo britânico. Disponível em: https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1940s-fashion/>. Acesso: 30 ago 2017

Figura 7 – Cartaz do filme "Priorities on parade"
Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0722384/mediaviewer/rm1496582400>. Acesso em: 28 jul. 2017

Com o apoio da imprensa, a produção artesanal e a criatividade para a reutilização de peças prosperou e se espalhou; na França havia publicação de matérias sobre a produção de peças a partir de objetos e tecidos que havia em casa; nos Estados Unidos havia

aluguel de maquinas de costura e cursos de reutilização, bem como o apoio constante na mídia e das estrelas de Hollywood que usavam peças mais simples em apoio às tropas.

> As estrelas de Hollywood, modelos, inspiradores fizeram sua própria contribuição ao esforço de guerra visitando as tropas ou apenas sendo fotografadas ao participar de eventos relacionados, vestidas com calças e roupas simples de trabalho. Todos precisavam fazer sua parte e estavam no mesmo barco - ao menos nas fotos publicitarias. (FIELL; DIRIX, 2014, p. 25).

Considerações finais

Este artigo serve como base e introdução a futuros estudos sobre o período da segunda guerra mundial, a publicidade e o consumerismo. Tendo como conclusão inicial a Publicidade na segunda guerra mundial com um papel de ajuda a um resgate a vida; trazendo benefícios psicológicos e a sobrevivência das nações, como uma prática construtiva não mercantilista; com o consumerismo aplicado a sociedade na forma de reutilização e na mudança de comportamento dos atos de consumo e na divulgação não comercial.

O contexto de excessiva precariedade material durante a guerra, confere à Publicidade um desafio ao introduzir a necessidade de buscar uma prática construtiva não mercantilista; com o consumerismo aplicado a sociedade na forma de reutilização de materiais e enquanto uma mudança de comportamento no consumo, a divulgação não comercial leva a Publicidade a se reinventar. Embora o consumerismo, como tese, segundo alguns autores, tenha emergido em meados dos anos 60 com os movimentos ambientais e de defesa do consumidor, podemos supor que suas raízes estão presentes antes, desde a II Guerra, que devido período de crise ressalta um conjunto de necessidades que demandam soluções contrárias ao consumismo.

As estratégias relativas a adaptação à falta de matéria prima levaram a uma publicidade de tom realista mas ainda pautado no construtivismo das nações através da reutilização de matérias primas e do ensino de reutilização passado a população, trazendo em mídias da época um abraço a causa das nações chegando em muitos momentos a conseguir mudar a opinião pública a favor do sistema. Através da imagem de artistas da época usando roupas do sistema utilitário e outros sistemas de racionamento e reutilização, a propaganda de não consumo era repassada em revistas, filmes e comercias levando uma melhor aceitação da população; bem como a utilização de personagens sobre o ensino da reutilização gerava uma comunicação englobada trazendo assim o suprimento de necessidades psicológicas e físicas.

Assim a publicidade irá se apresentar não apenas como uma ferramenta de venda e de consumismo, mas como uma ferramenta importante em tempos de crise, tendo o poder comunicacional para ajudar no combate ao consumo exagerado e para a reconstrução de nações neste período, trazendo uma publicidade construtiva e de estratégias não mercantilista.

Referências

COHEN, Peter. **Arquitetura da Destruição**. Documentário (1995). Suécia: distribuição versátil, 1989

FIELL. Charlotte; DIRIX. Emmanuelle. **A Moda da década 1940** - Um panorama completo e ilustrado da indumentária e da beleza sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2014.

GIACOMINNI. Gino. **Consumidor versus Propaganda São Paulo: Summus, 2008**

GILBERT, Martin **A Segunda Guerra Mundial** - OS 2174 dias que mudaram o mundo. São Paulo: Casa da Palavra, 2014.

GUENTHER, Irene **Nazi chic?** Fashioning women in the Third Reich. ???: Berg Publishers, 2004.

LONGERICH, Peter. **Joseph Goebbels: Uma Biografia.** São Paulo: editora objetiva, 2014

MARCONDES. Ciro**. Dicionario da Comunicação. São Paulo: Paulus, 2009**

VEILLON. Dominique. **Moda e guerra** - um retrato da França ocupada. São Paulo: Zahar, 2004

1940: Militarismo, New look e Carmem Miranda**.** Disponível em: < http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/1940-militarismo-new-look-e-carmen_28.html>. Acesso em: 01 dez. 2016

A ascensão nazista ao poder: o n.s.d.a.p. e a sua máquina de propaganda (1919-1933): Disponível em: < http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Perosa%20Junior%20_Edson%20Jose.pdf >. Acesso em: 20 mar. 2017

A segunda guerra mundial – causa, estrutura e consequências. Disponível em: < https://raquelcardeiravarela.files.wordpress.com/2014/11/oc-segunda-guerra-mundial-2.pdf >. Acesso em: 01 nov.2016

Austerity and sufficiency: the changing politics of sustainable consumption. (Austeridade e suficiência: a mudança política do consumo sustentável.) Disponivel em: <https://www.kcl.ac.uk/sspp/departments/geography/research/Research-Domains/Contested-Development/HIntonRedcliftWP17.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2017

Campanha oficial "Make Do and Mend" do governo britânico Disponível em: https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1940s-fashion/ Acesso 30 ago 2017

Cartaz filme Priorities on parde: Disponível em: < http://www.imdb.com/name/nm0722384/mediaviewer/rm1496582400>. Acesso em: 28 jul. 2017

Consumerismo in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico Porto Editora, 2003-2017 Disponível em: < https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/consumerismo>. Acesso em: 20 jul. 2017

Consumo consciente em meio a segunda guerra mundial. Disponível em: < http://blog.trocaria.com.br/consumo-consciente-segunda-guerra-mundial/>. Acesso em: 15 nov. 2016

Década de 1940- Disponivel em: https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1940s-fashion/ Acesso em: 30 ago 2017

Instruções de modelagem da revista alemã Die Alma Mode – 1948 Disponível em: http://www.imperioretro.com/2015/05/modelagem-vintage-revista-die-alma-mode.html acesso em: Acesso em: 1 dez. 2016

Iris Magazine,Leipzig, verão de 1942: Disponível em: < https://no.pinterest.com/pin/210824826283652925/>. Acesso em: 1 dez. 2016

Joseph Goebbels PDF. Disponivek em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/369/9/16217_Tese_09_CorpoPrincipal_v16.pdf acesso em: 20 jul. 2017

Make Do and Mend: Keeping Family and Home Afloat on War Rations (Make Do and Mend: mantendo a família e a casa em momentos de Guerra)

Moda, História e Afeto- Os Casos Chanel e Hugo Boss: Disponível em: < https://www3.ufrb.edu.br/comunicacaoeprocessoshistoricos/images/Artigo_Recom_2015.pdf>. Acesso em: 25 out. 2016

New look de Christian Dior: Disponível em: < http://tatyanaprazeres.blog.com/2013/04/12/anos-40-a-moda-e-a-guerra/>. Acesso em: 24 nov. 2016

Picture post march 1942-Deborah Kerr mostra a nova utilidade roupa para a mulher: Disponivel em : https://i.pinimg.com/736x/7d/40/41/7d40411576605df434c0c1be534fc1eb--deborah-kerr-s-fashion.jpg Acesso em: 30ago 2017

Propaganda Nazista-como fazer uma fabula se tornar verdadeira: Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/8%20-%20a%20propaganda%20nazista.pdf >. Acesso em: 1. dez. 2016

Racionamento de roupas-escolha de ternos de demob.Disponivel em: https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1940s-fashion/ Acesso em 30 ago 2017

Representante da Max Factor demonstrando como pintar as pernas para simular meias com maquiagem.1940: Disponível em: < http://saltoagulha.com/t/a-moda-dos-anos-40/ >. Acesso em: 20 nov. 2016

Ação Comunicativa em foco

IV CLISEM

Linguagem, Comunicação e Cidadania: aspectos formativos da Educação Escolar

Maria Lucia M. Carvalho Vasconcelos e Lídia de Moraes Felício Silva

Introdução

O tema central do presente texto reúne três elementos interdependentes que aqui serão tratados do ponto de vista da educação escolar, espaço voltado para formação de indivíduos, e cujos objetivos convergem para a tessitura desses mesmos elementos. O cenário que abrigará nossas reflexões é o das escolas de educação básica, mais especificamente as aulas de Língua Portuguesa.

A escola, para cumprir seu papel de formar e informar as novas gerações para que estas se preparem para o desempenho futuro de seus papéis sociais, deve visar não apenas o desenvolvimento e o bem estar individual, mas também, e principalmente, o da coletividade. Segundo Perrenoud (2005, p. 21-22), ao pretender formar para o exercício futuro da cidadania, a escola deve propiciar um ambiente democrático, onde, "[...] a coexistência [...] de pessoas pertencentes a diferentes etnias, nacionalidades e culturas, que não falem a mesma língua [ou variedade linguística], que não têm os mesmos valores e os mesmos modos de vida", seja possível.

Na base das relações humanas – e, em decorrência, na base das relações interpessoais que na escola se dão – está a comunicação. É no estabelecimento das múltiplas relações que ocorrem ao longo da vida que os homens podem conhecer o mundo (para se conhecerem), devendo nele atuar de modo crítico, como sujeitos.

Aqui cabe esclarecer que a educação é o caminho para a assunção, por parte do aluno, da sua condição de sujeito, de agente de sua própria história, de construtor da mudança, da inovação. No entanto, cabe aqui também alertar que essa mesma educação pode ser caminho para a alienação e para a submissão, transformando sujeitos em objetos facilmente manipuláveis.

A comunicação está, também, "[...] na base da formação da identidade de cada indivíduo, na medida em que ele se percebe, influenciado pela percepção que dele tenham. É demonstrativo disso o funcionamento mesmo da linguagem (verbal e não verbal) – canal privilegiado da comunicação interpessoal". (VASCONCELOS, 2012, p. 105)

O objetivo deste texto é trazer à tona alguns dos problemas enfrentados pelos professores da educação básica diante da tarefa de educar para a comunicação e para a cidadania por meio de um eficiente processo de ensino-aprendizagem da língua portuguesa.

Necessário também alertar que não pretendemos enumerar todo um rol de problemas que afetam a educação básica brasileira, seja ela pública ou privada, mas trazer à reflexão algumas questões importantes, relativas à eficácia do processo de ensino-aprendizagem, com o intuito de não só melhor compreendermos nossa escola, mas igualmente buscarmos, criticamente, analisar o enfrentamento dessas mesmas questões.

Referencial Teórico

Há algum tempo o tema da cidadania passou a fazer parte das preocupações de professores de um modo geral, buscando integrar escola e sociedade.

A Carta de Direitos da Organização das Nações Unidas (ONU), de 1948, tem como proposta de cidadania que todos os homens são iguais perante a lei, sem discriminação de raça, credo ou cor; todos têm direito à liberdade, a uma remuneração justa, à educação, à saúde, à habitação, à livre expressão. Segundo Covre (2006, p. 9), "ser cidadão significa ter direitos e deveres, ser súdito e ser soberano".

A Carta também fala sobre os deveres do cidadão: sujeitar-se às limitações impostas pela Lei; zelar pela comunidade e para que a Lei seja cumprida; fazer parte do governo etc.

Para Pinsky (2008, p. 18), a cidadania autêntica está na ideia de contrato social: um complexo de direitos e deveres que cada indivíduo tem para com os outros. Dessa forma, nela há uma série de direitos, deveres e atitudes relativos ao cidadão, "que estabeleceu com seus iguais um contrato para utilização de serviços em troca de pagamento [...] e de sua participação, ativa ou passiva, na administração comum".

Para Peruzzo (1999, p. 207), cidadania diz respeito à nacionalidade, tem a ver com o direito de pertencer a uma nação, incorporando a garantia de se ter:

> a) proteção legal – na perspectiva da igualdade, como a de que todos são iguais perante a lei;
> b) o direito de locomover-se – ir de um lugar para o outro livremente;
> c) participação política – votar e ser votado, interferir na vida política;
> d) direito de expressão.

De forma operacional, tem-se que cidadania também pode ser qualquer atitude cotidiana que manifeste uma consciência e responsabilidade coletiva. Nesse sentido, exercer a cidadania tanto é votar como não sujar as ruas da cidade.

Dentre os objetivos do ensino fundamental traçados pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), publicados em 1998, temos que os alunos sejam capazes de:

> • compreender a cidadania como participação social e política, assim como exercício de direitos e deveres políticos, civis e sociais, adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito (p. 5);
> • posicionar-se de maneira crítica, responsável e construtiva nas diferentes situações sociais, utilizando o diálogo como forma de mediar conflitos e de tomar decisões coletivas (p.11).

Sem sombra de dúvidas, a escola é lugar onde se deve aprender a ser cidadão. Pinsky (2008, p. 114) afirma que "cidadania é participação, é ter direitos e obrigações, e ao contrário do que muitos pensam, se aprende na escola", local onde as crianças e os jovens passam boa, senão a maior, parte do dia e é nela que começam a viver em coletividade.

Para que isso aconteça, para que se tenha no Brasil a escola que se sonha e se idealiza, Pinsky (2008) fala sobre a necessidade de restabelecimento do diálogo entre escola, governo, pais e alunos para que, dessa forma, ocorram mudanças nesse quadro de caos e tenha-se uma escola de e para cidadãos.

> Exigir direitos é parte da cidadania, mas respeitar os contratos sociais é sua contrapartida. Talvez por não fazermos a nossa parte ou não termos a consciência de pertencer a um coletivo é que somos tão condescendentes com irregularidades que acabam prejudicando a todos. E o fato de mantermos a maioria da população sem os direitos básicos de cidadania nos impede de construir a Nação-cidadã que arrotamos desejar (PINSKY, 2008, p. 19).

O exercício de uma pedagogia crítica, voltada para a liberdade e para a cidadania, deverá contemplar a prática da alteridade, da tolerância e do pluralismo, proporcionando, a todos os alunos, relações interpessoais que envolvam, de maneira harmônica, as diferenças que a escola acolhe. "[...] A educação libertadora e democrática aspira à cidadania com seu significado mais forte e mais amplo, abrindo um diálogo com as diferentes vozes populares, de forma que todas sejam respeitadas e possam intervir em sua realidade [...]" (VALLE e DELORENZI, 2016, p. 17).

Uma escola preocupada com uma educação para a cidadania sabe que precisa propiciar um ensino de qualidade. Sabe, também, que desenvolver e ampliar de forma eficaz os saberes linguísticos faz parte desse ensino. Na escola, aprende-se a ler, a escrever, aprende-se gramática, outras línguas e, assim, aprende-se a se comunicar melhor. Há linguagem em tudo, portanto, saber entendê-la é essencial para viver. É responsabilidade da escola, portanto, instrumentalizar os alunos para que saibam compreender o universo linguístico que os cerca.

Através da linguagem, pode-se acessar outros conhecimentos, pode-se acessar o mundo e, fundamentalmente, pode-se acessar a comunicação com o "outro". Se a aprendizagem nessa área não acontecer de forma satisfatória, o aluno terá dificuldades em todas as outras áreas do conhecimento. O mundo é linguagem e não entendê-la, não saber usá-la, é não poder viver, é não se sentir cidadão.

O mundo é comunicação e esta se funde com a cidadania. Comunicar-se, expor seu ponto de vista, sua opinião, saber escrever e ler, tudo isso faz parte do exercício da cidadania.

O direito à educação é um direito da cidadania e privar alguém de tê-la é desrespeitar um dos direitos básicos, assegurado por lei ao cidadão, suprimindo-lhe a liberdade.

É nesse sentido que a Constituição Federal de 1988, em seu Art. 205, afirma que "a educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho".

Segundo os PCN, dominar a língua oral e escrita é fundamental para o relacionamento social, para a participação em sociedade e para a tomada de decisões. Assim, para o adequado exercício da cidadania é indispensável aos indivíduos o acesso a todos os saberes linguísticos, pois uma das principais características da formação de um cidadão é inseri-lo em sua realidade linguística, a fim de que ele exerça efetivamente seu papel na sociedade, como sujeito atuante, crítico, conhecedor de seus direitos e das linguagens que o cercam.

> [A comunicação é] relação dialógica entre dois sujeitos pensantes, em torno de um objeto cognoscível. A comunicação eficiente supõe que os sujeitos concordem em "ad-mirar" o mesmo objeto, usando símbolos linguísticos comuns a ambos. A relação "pensamento-linguagem-contexto" não pode ser rompida sob pena de atrapalhar a eficácia do processo comunicativo. (VASCONCELO; BRITO, 2012, P. 57)

Como lembra Freire (2011), todo homem precisa relacionar-se com o mundo, integrar-se e perceber que não apenas está no mundo, mas com ele. Ao perceber isso, ele terá a capacidade de ajustar-se à realidade para, depois, transformá-la para fazer-se homem-sujeito, que tem consciência da sua historicidade e que pode agir, como sujeito, no meio em que vive.

Comunicação, cidadania e liberdade precisam caminhar juntas para que se tenha um país de cidadãos. Segundo Freire (1994, p. 45), faz-se necessário pensar em uma educação para as massas que "desvestida da roupagem alienada e alienante, seja uma força de mudança e de libertação". Instrumentalizar os indivíduos com o domínio da linguagem é optar por uma educação para a libertação e não para a "domesticação", para que se formem homens-sujeitos e não homens-objetos.

À escola, cabe a tarefa de ensinar a norma padrão da língua, sem, no entanto, anular a necessidade de mostrar aos alunos que há diferentes variedades linguísticas e que a língua é o conjunto delas.

A escola é, reconhecidamente, o espaço responsável pela orientação do "bom uso" da língua, logo, cabe a ela realizar uma reflexão constante sobre a língua materna, "[...] contemplando as relações entre uso da linguagem e atividades de análise linguística e de explicitação da gramática"(NEVES, 2004, p. 18).

Para que haja uma educação linguística que leve à consciência da cidadania, a criança, ao chegar à escola, não deve receber uma sistematização mecânica e alheia ao funcionamento da língua, pois é isso que nossas escolas oferecem desde a pré-escola. A criança, que já tinha uma consciência forte de sua língua e já refletia sobre ela, é instada a "desaprender" e pensar a língua de uma outra forma. A sistematização da língua, que lhe é imposta e oferecida, resume-se à gramática. Tamanha é essa sistematização que a "gramática vai passando a ser vista como um corpo estranho, divorciado do uso da linguagem, e as aulas de língua materna só passam a fazer sentido se a gramática for eliminada" (NEVES, 2004, p. 18).

Dominar a norma padrão da língua implica conhecer e aprender a sua gramática, mas se dela os alunos têm pavor, como aprenderão, como verão sentido em tal aprendizagem?

A simples proposição de moldes de desempenho e de moldes de organização de entidades metalinguísticas não farão com que o ensino da língua portuguesa seja significativo e não formarão cidadãos conscientes e adaptáveis a qualquer meio linguístico que seja diferente daquele do qual ele participa.

Contudo, não é necessário, muito menos viável, excluir o ensino da gramática e da norma padrão das aulas de língua portuguesa. O que se faz necessário é uma mudança de postura e de paradigma, a fim de que nossas aulas não sejam a redução e o enquadramento da língua em formas fixas. É preciso mostrar aos alunos que a gramática não é um conjunto de regras rígidas e difíceis, essa visão precisa acabar para que eles tenham desejo de conhecer a gramática de sua língua e para que esse conhecimento seja significativo.

É preciso, igualmente, que o aluno compreenda o sentido e o valor de dominar outra variedade de sua própria língua, a norma padrão, compreendendo os contextos e as circunstâncias de seu uso.

Antes de chegar à escola, as crianças, quando em casa falavam algo "errado" aos olhos dos pais ou pessoas próximas, eram corrigidas e, assim, já iam aprendendo naturalmente a gramática da língua.

> Adquirimos nossa língua (e, portanto, a "gramática" que a organiza) sem nunca termos tido aulas, e essa aquisição refere-se especialmente à capacidade que todo falante tem de, jogando com as restrições de sua língua materna, proceder a escolhas comunicativamente adequadas, operando as variáveis dentro do condicionamento ditado pelo próprio processo de produção. (NEVES, 2004, p. 85)

Dessa forma, a escola deve dar a continuidade ao aprofundamento do conhecimento que as crianças já possuem, e não assustá-las dizendo que há um manual cheio de regras, restrições, exceções de como se fala a língua portuguesa e que a partir daquele momento terão que decorá-lo até o fim de suas vidas.

Por outro lado, a escola não deve se esquecer de que "[...] o ensino da norma culta é um imperativo de uma escola democrática, porque permite que o aluno seja uma voz autorizada em todos os gêneros do discurso" (FIORIN, 2007, p. 97), afastando a visão preconceituosa que identifica, classifica e rotula como melhor ou pior uma dada variedade linguística que o aluno domine.

O mesmo autor nos lembra que

> No ensino de língua materna, o aluno deveria ser levado a compreender a natureza e a função da linguagem humana: as línguas variam, mudam, o uso de determinadas variedades linguísticas são marcas de uma identidade social, a linguagem é uma forma **d**e agir no mundo [...]. (FIORIN, 2007, p. 99)

Segundo Neves (2004), falta à escola, em seus diversos níveis, inclusive na universidade, considerar a linguagem em funcionamento, o que implica saber avaliar as relações entre as atividades de falar, ler e escrever; falta entender que todas elas são usos da língua e, portanto, nenhuma deve ser considerada secundária a outra.

Contrário a esse fato de só colocar nas aulas de língua portuguesa o ensino da norma padrão e da gramática de forma sistemática e sem significação, há o outro extremo: ignorar essa norma. Por equívoco no entendimento de teorias - ou até mesmo por teorias equivocadas – tem-se favorecido, em muitos casos, a língua falada - em toda a sua gama de variedades - no centro, substituindo a modalidade padrão da língua.

Após o desenvolvimento da Teoria da Comunicação, há cerca de duas ou três décadas, os livros didáticos foram dominados por histórias em quadrinhos que levavam nos diálogos que apresentavam uma linguagem essencialmente oral, informal e acabaram desbancando textos de autores renomados. A escola oferecia aos alunos o exercício de uma linguagem que apenas registrava graficamente sequências típicas de produção oral, que não eram produtos linguísticos nem da língua oral (porque eram escritos) nem da língua escrita (porque eram apenas registros de conversações orais).

Segundo Felício (2010), tal fato não foi muito bem recebido pelas famílias, já que não passavam aos seus filhos o que realmente queriam que tivessem: o acesso a padrões linguísticos socialmente valorizados. Com certeza esses pais se perguntavam para que mandar seus filhos à escola se eram postos em contato com a mesma linguagem informal que eles usavam durante seu dia brincando, conversando.

Diante desse quadro, surgiu um grande extremismo, uma falta de equilíbrio e de limites sobre o que, como e até onde ensinar a língua padrão e a língua escrita e, além disso, houve grande oposição entre língua falada e língua escrita.

O uso real da língua alterna-se em momentos de fala (continuamente), leitura (que são muitos) e escrita (mais raros), dessa forma, a capacidade de expressão que desenvolvemos está atrelada a esses níveis, ao complexo desse exercício de linguagem e é nesse complexo que se aprimora o desempenho linguístico – tanto escrito como oral -, porque nele se aprofunda a relação com a própria linguagem. E, de acordo com Neves (2004, p. 92), "Impossível não perceber que a escola tem de ter sua parte nesse aprimoramento".

A escola tem que fazer sua parte instrumentando os alunos para que estejam preparados para atuar em qualquer contexto linguístico, seja na fala ou na escrita. Contudo, enquanto não conseguir equilibrar o ensino da língua escrita com o da língua falada, e enxergar e mostrar que elas não são opostas, isso não será possível.

Se cada vez mais a escola evidenciar as dicotomias entre fala e escrita, língua padrão e língua não padrão, discriminando a fala com que as crianças chegam à escola e impondo-lhes outra que se limita à análise de estruturas e ao exercício de metalinguagem, valendo-se de exemplos distantes e insignificantes a elas, cada vez menos terão vontade de conhecer sua língua materna, cada vez menos a compreenderão.

Para Neves (2004, p. 90),

> [...] na conclusão, a única certeza que se terá é a de que a escola tem de ser garantida como o lugar privilegiado de vivência de língua materna: língua falada e língua escrita, língua-padrão e língua-não-padrão, nunca como pares opositivos, ou como atividades em competição; enfim, uma vivência da língua em uso em sua plenitude: falar, ler, escrever. A escola está aí para isso, e não se pode desconhecer que tal atitude passa por uma valorização – com justiça há muito requerida – da língua falada no espaço escolar.

A escola deve valorizar a língua falada, mas isso não pode levar a uma redução do tratamento que deve dar à língua escrita. É preciso restaurar o equilíbrio entre todas as modalidades, pois não se escreve e se lê apenas, mas se fala também. E esta última também requer eficiência, inclusive para adequá-la aos padrões socioculturais condicionados pelo contexto, pelo teor e pelo estilo do discurso.

Nossas aulas devem dar conta tanto da modalidade escrita como da falada, pois a valorização social do indivíduo também é feita, e cada vez mais, a partir do seu desempenho oral.

O trabalho com a oralidade tardiamente entrou nas preocupações da escola, sempre muito voltada para a escrita e a leitura. Em outras palavras, a escola não via – nem seus professores – a oralidade como um objeto de ensino e de aprendizagem, deixando-a de lado ou pouco se importando com ela, relegando-a à pura informalidade.

Tal preocupação começa a ganhar espaço real quando Evanildo Bechara, em 1988[1], afirmou a importância de tornar o aluno um "[...] poliglota na própria língua", explicitando com clareza que as múltiplas variedades da língua podem/devem ser do domínio de diversos usuários dessa mesma língua.

Dez anos depois, o ensino da oralidade nas aulas de Língua Portuguesa aparece claramente expresso nos PCN:

> […] nas inúmeras situações sociais do exercício da cidadania que se colocam fora dos muros da escola a busca de serviços, as tarefas profissionais, os encontros institucionalizados, a defesa de seus direitos e opiniões os alunos serão avaliados (em outros termos, aceitos ou discriminados) à medida que forem capazes de responder a diferentes exigências de fala e de adequação às características próprias de diferentes gêneros do oral. Reduzir o tratamento da modalidade oral da linguagem a uma abordagem instrumental é insuficiente, pois, para capacitar os alunos a dominarem a fala pública demandada por tais situações.
>
> Dessa forma, cabe à escola ensinar o aluno a utilizar a linguagem oral no planejamento e realização de apresentações públicas: realização de entrevistas, debates, seminários, apresentações teatrais etc. Trata-se de propor situações didáticas nas quais essas atividades façam sentido de fato, pois é descabido treinar um nível mais formal da fala, tomado como mais apropriado para todas as situações. A aprendizagem de procedimentos apropriados de fala e de escuta, em contextos públicos, dificilmente ocorrerá se a escola não tomar para si a tarefa de promovê-la (BRASIL, 1998, p. 24).

Antunes (2013, p. 99), ao discutir oralidade e escrita, ressalta não existirem diferenças antagônicas entre elas. "[...] Uma e outra servem à interação verbal, sob a forma de diferentes gêneros textuais, na diversidade dialetal e de registro que qualquer uso da linguagem implica".

Cabe à escola dar aos alunos uma vivência plena da e na língua materna, e mostrar que todas as modalidades devem ser valorizadas, fazendo com que todas as práticas discursivas tenham seu espaço na escola, sem deixar de lado seu papel fundamental de oferecer o que

1 Data da primeira edição do livro *O ensino da gramática*. Opressão? Liberdade? publicado pela Editora Ática.

fora dela os alunos geralmente não têm: o bom exercício da língua escrita e da norma padrão, equilibrando, assim, o ensino, valendo-se das diferentes práticas discursivas.

Dessa forma, o que a escola deve buscar é o desenvolvimento linguístico dos alunos de modo completo e mais significativo, instrumentalizando-os para se adequarem aos diferentes contextos linguísticos de nossa sociedade.

Bagno (2003) afirma que durante um longo processo histórico a língua passou a ser algo exterior a nós, que estaria fora de qualquer indivíduo e da própria sociedade. Muitos não vêm a língua como parte constituinte do indivíduo, de sua identidade e, por isso, consideram-na difícil – quase uma ciência oculta - e inacessível aos "mortais comuns".

É preciso que se perceba e entenda que a gramática organiza o uso da língua e faz parte da estrutura de todo enunciado, ainda que não a percebamos; que ela não é uma coleção de definições, mas sim, o próprio mundo da linguagem, na medida em que organiza o discurso e todos os componentes que criam sentidos e efeitos na linguagem.

Em entrevista à revista Língua Portuguesa da Editora Abril, Maria Helena de Moura Neves, afirma que em tudo o que se diz há uma organização da frase (sintaxe), uma produção de sentido (semântica) e uma organização informativa (pragmática), para dar à fala a intenção que se pretende. O ensino de língua portuguesa tem esquecido esses três elementos e não tem se atentado para a rede referencial dos discursos, mostrando, apenas, a sintaxe. Ensinar eficazmente a língua e, consequentemente, a norma padrão, é propiciar e conduzir a uma reflexão sobre o funcionamento da linguagem, valendo-se do uso linguístico. Temos que partir do uso para então chegarmos à norma.

A escola precisa mostrar que falar, ler e escrever têm a ver com gramática. Portanto, deixá-la de lado não é a solução para se ter uma educação linguística adequada; a solução é proporcionar o conhecimento de que há diferentes variações no falar e no escrever que mudam de acordo com o contexto e com a intenção do falante/escritor, e que as mesmas devem ser respeitadas, não existindo uma superior e outras inferiores.

A língua é uma atividade social, um trabalho empreendido pelos falantes toda vez que se colocam a interagir, seja por meio da fala ou da escrita. Ela está sujeita às circunstâncias do momento, aos contextos, às instabilidades psicológicas, exigindo, assim, uma capacidade de interpretação do indivíduo.

É essa capacidade que devemos desenvolver em nossos alunos, para que entendam e se façam entendidos em qualquer contexto de fala.

Por isso, é importante pensar em uma educação linguística que mostre a mobilidade que há na língua, as diferentes formas de sua realização, os diferentes contextos e atos de fala, mas sem esquecer que dentro disso deve estar, como qualquer outra variante, a norma padrão. Mas que esse ensino não mostre a língua como um corpo estável e homogêneo, um produto acabado, e que não seja opressor. A língua não é uma caixa de ferramentas já testadas e aprovadas das quais nos valemos para obtermos resultado e depois devolvemos no mesmo estado em que encontramos. "Ela é a ferramenta e ao mesmo tempo o resultado, ela é o processo e o produto" (BAGNO, 2003, p. 20).

Infelizmente não é assim que nossos alunos têm aprendido a língua portuguesa na escola, o que explica a repulsa que a grande maioria tem da "matéria" e a afirmação de que português e gramática são difíceis. De fato, a aprendizagem torna-se difícil, pois é ensinada apenas como um conjunto de regras que devem ser seguidas. A gramática é sim um conjunto de regras, mas há uma significação nisso, há um porquê disso, contudo essas questões não são mostradas a eles, fazendo das aulas de língua portuguesa e, principalmente da gramática, um emaranhado de normas complexo e sem sentido.

Toda língua é um conjunto de formas de expressão verbal que possui uma lógica linguística, ou seja, uma gramática. A própria Linguística "[...] demonstra que todas as formas de expressão verbal têm organização gramatical, seguem regras e têm uma lógica linguística perfeitamente demonstrável. Ou seja: nada na língua é por acaso" (RANGEL apud BAGNO, 2007, p. 11).

Todo falante se vale da estrutura da língua, da gramática, em qualquer prática discursiva e todo falante precisa entender a diferença de contextos de fala. Assim, gramática e noção de contextos e atos de fala devem caminhar juntos.

Dessa forma, uma educação linguística deve dar conta desses aspectos, bem como dar conhecimento aos alunos das diferentes variedades linguísticas. O ensino da forma linguística – a gramática em seus diferentes níveis, o léxico e os campos semânticos – e as reflexões e análises sobre o uso efetivo da língua – as interações linguísticas, as condições de produção do discurso, os objetivos e estratégias do usuário - devem estar lado a lado.

Nossas aulas não podem separar gramática e norma padrão do uso, da escrita e da fala; não devemos escolher entre um lado ou outro, mas juntando com sabedoria todas essas práticas e formas da língua, cumprir uma das principais tarefas da educação linguística: exercitar o olhar do aluno e sua capacidade de refletir sobre a língua, levando-o a perceber que há outros espaços e paisagens diferentes das que ele conhece dentro desse imenso universo da linguagem.

É essencial que ele perceba que uma língua mistura-se entre o acaso dos usos e as regularidades da gramática, num desdobramento entre o previsível das formas e o imprevisível da expressão e da comunicação que a vida em sociedade exige.

Os PCN do Ensino Fundamental falam sobre a existência de muitas variedades dialetais e que o problema do preconceito em relação a essa heterogeneidade no falar deve ser enfrentado na escola, como parte do objetivo educacional, para que haja respeito às diferenças. Também afirmam que para ensinar língua portuguesa a escola precisa livrar-

-se do conceito de que há uma fala certa e as demais são erradas, pois tal conceito produziu uma prática de mutilação cultural e de desvalorização do indivíduo e de suas raízes.

Bagno (2008) nos conta que até meados da década de 60 as escolas no Brasil eram em número reduzido, sendo sua maior parte na zona urbana e frequentadas pelas classes média e média-alta, classes de onde vinham também os professores. Com a "democratização" do ensino o número de escolas precisou aumentar e o perfil social dos alunos mudou radicalmente. Passaram a frequentar as escolas públicas amplas camadas sociais, até então excluídas do ensino formal. Esse aumento provocou uma deterioração do ensino e levou a um desprestígio para com a profissão docente por parte das classes média e média-alta. As políticas públicas de então apenas preocuparam-se em atender à demanda social por vagas nas escolas, sem cuidar da qualidade da educação que nelas se ofereceria. Por isso "democratização" entre aspas, pois foi um processo que resultou num aumento quantitativo da população escolar, mas que levou a um decréscimo qualitativo da educação; escolas e professores não estavam preparados para receber toda a diversidade da população.

A partir desse aumento de frequência nas escolas públicas do país, alunos e professores passaram a chegar às escolas trazendo diferentes variedades linguísticas. Os livros didáticos não estavam preparados para atender as necessidades dessa nova escola muito mais diversificada e a formação dos professores não os preparava para enfrentarem a realidade heterogênea das salas de aula. Assim, nesse momento, a questão da variação linguística passou a ser apresentada e vivenciada de forma concreta, ainda que não estivesse nos planos de ensino.

Com essa transformação, também ocorrida no corpo docente, muitas estruturas consideradas erradas pela tradição escolar começaram a frequentar as salas de aula pela fala dos próprios professores. O problema não estava nisso, mas em não preparar esses professores para lidarem com questões como as levantadas por Bagno (2008, p. 34) e transcritas abaixo:

> • Se a norma-padrão é obsoleta e antiquada, ainda faz sentido ensiná-la?
> • Como fazer para ensinar um padrão linguístico que eu mesma, professora, não conheço integralmente ou do qual só tenho uma ideia pouco consistente?
> • Como lidar com as relações complicadas entre a norma-padrão, as variedades prestigiadas e as variedades estigmatizadas?
> • O respeito pela variação linguística não é incompatível com o objetivo de "ensinar gramática", já que a gramática que se ensina só leva em conta os usos considerados "corretos" pela tradição normativa?
> • [...]
> • Devo ou não devo corrigir meus alunos? E se é para corrigir, o que devo corrigir?
> • Se eu digo ao meu aluno que NÓS VAI não é "erro", ele não corre o risco de ser discriminado pelo resto da vida por falar "errado"? [...]

Tais questões mostram bem as dificuldades que os professores enfrentavam diante dessa nova realidade linguística com a qual a escola precisava lidar; realidade esta presente ainda hoje, cinquenta anos depois, em nossas escolas.

Além dessa mudança na concepção, as mudanças ocorridas no perfil dos alunos e dos professores nesses cinquenta anos "exigem um tratamento adequado, bem fundamentado, das questões da variação linguística e de suas relações com o ensino de língua na escola e com a vida social mais ampla" (BAGNO, 2008, p. 34).

É por isso que, na formação dos professores, deve haver toda uma reflexão sobre o que é e sobre como promover uma educação linguística.

Nós, professores, temos que entender que a língua é múltipla, variável, instável e está em constante desconstrução e reconstrução; não é um produto acabado, nem um elemento rígido, mas um processo e, como cita Bagno (2008, p. 36), é "um fazer-se permanente e nunca concluído [...], uma atividade social, um trabalho coletivo [...]".

O que não podemos é, pelo caráter de heterogeneidade da língua, nos deixar levar pela facilidade e pelo conforto de ensinar que a língua é algo que já terminou de se construir, pois agindo assim será fácil entrarmos em nossas salas e reduzirmos a língua apenas à norma padrão e à uma gramática de frases isoladas e enunciados sem sentido e sem significação.

Por outro lado, é preciso reconhecer que, numa sociedade desigual e excludente como a nossa, as marcas sociais estampadas na oralidade funcionam como um sinalizador, pronto a captar diferenças e disseminar preconceitos, daí ser necessário o trabalho significativo com as diversas variedades da língua e, principalmente, com a norma padrão, dando instrumentos iguais a todos que, em sociedade, deles venham a necessitar.

Não podemos olhar para a variação linguística e encará-la como um problema a ser superado e extinguido, pelo contrário, devemos usá-la para mostrar o quão enriquecedora é culturalmente e devemos dela, da realidade linguística dos alunos, partir para abrir-lhes os olhos, mostrando que além do registro que usam há outros possíveis que lhes ajudarão a passear linguisticamente pelas diversas camadas, tribos e grupos sociais.

Dessa forma, nosso ensino será significativo, será atrativo e satisfatório. Será mais agradável e natural ensinar e aprender que dentro desses vários registros de fala há um – a norma padrão - que a vida social exige que saibamos para atuarmos sobre nossa sociedade.

Conclusão

As ideias e reflexões neste texto apresentadas são as que devem entrar nas nossas salas de aula, para que, de fato, formemos cidadãos poliglotas em sua própria língua, usuários críticos dessa mesma língua e que poderão, sem insegurança, atuar na socieda-

de por terem a oportunidade de conhecer e entender as diversas formas de se comunicar e, entendendo isso, tenham a possibilidade de se adequarem a cada contexto e registro de fala necessários para uma eficiente comunicação.

Além disso, a escola precisa tornar claro a seus alunos que a língua, falada pelo coletivo de uma dada sociedade, é tão heterogênea, diversificada, instável e em constante transformação quanto os grupos sociais pelos quais ela é utilizada.

Que seja, então, esse o nosso objetivo. Que não haja em nós o pretexto absurdo de que ensinar gramática e norma padrão seria dispensável devido à vasta variação linguística que possui o Brasil e que causaria repulsa e constrangimento aos alunos se expressarem por uma variedade que difere daquela por eles utilizada em seu dia a dia. Assim pensando, muitos professores não têm instrumentalizado adequadamente seus alunos, sonegando-lhes o direito de atuarem na sociedade, seja num contexto informal de uso da língua ou num contexto formal, com igual desenvoltura.

E por fim, não venhamos a cometer o desrespeito e o preconceito de excluir algum aluno por sua linguagem, mas que elevemos sua autoestima linguística e, partindo de sua variedade, mostremos a ele e aos demais que também há outras formas de se usar a língua em diferentes ocasiões. Conhecendo outros espaços linguísticos, sem desprestigiar o seu próprio espaço, estará a escola capacitando seu aluno a melhor se comunicar e, assim, exercer, de fato, sua cidadania.

Referências

ANTUNES, Irandé. **Aula de português***:* encontro & interação. São Paulo, Parábola, 2013.

BAGNO, Marcos. **A língua de Eulália**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **A norma oculta da língua**: língua & poder na sociedade brasileira. São Paulo: Parábola Editorial, 2003

BECHARA, Evanildo. **O ensino da gramática**. Opressão? Liberdade? 11. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: introdução aos parâmetros curriculares nacionais/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____ . **Parâmetros curriculares nacionais**: língua portuguesa / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998.

_____ . **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: www.gov.br/civil... Acesso em: 21/03/2017.

COVRE, Maria. **O que é cidadania?.** São Paulo: Brasiliense, 2001

FELÍCIO, Lídia de Moraes. **Linguagem, comunicação e cidadania.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

FIORIN, José Luiz. O ensino de português nos níveis fundamental e médio: problemas e desafios. In: SCHOLZE, Lia e RÖSING, Tânia M. K. (Org.). **Teorias e práticas de letramento**. Brasília: INEP, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 43. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____ . **A educação como prática da liberdade**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1994.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Que gramática estudar na escola?:** norma e uso da língua portuguesa. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Comunicação comunitária e educação para a cidadania. Goiânia. **Comun. Inf.**, v. 2, n. 2, p. 205-228, jul./dez. 1999. Disponível em: < https://www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/22855/13596>. Acesso em: 18/02/2017.

PERRENOUD, Philippe. **Escola e cidadania***:* o papel da escola na formação para a democracia. Porto Alegre: Artmed, 2005.

PINSKY, Jaime. **Cidadania e educação**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

VALLE, Carmen Lúcia B. e DELORENZI, Liliane Barros O. Tolerância e cidadania: elementos fundantes da democracia. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. Carvalho e BRITO, Regina H. Pires. **Paulo Freire em tempo presente**. São Paulo: Terracota, 2016.

RANGEL, Egon de Oliveira. Prefácio IN: BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso***:* por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

VASCONCELOS, Maria Lucia. **Educação Básica:** a formação do professor, planejamento, mídia e educação. São Paulo: Contexto, 2012.

VASCONCELOS, Maria Lucia M. Carvalho e BRITO, Regina H. Pires. ***Conceitos de educação em Paulo Freire.*** 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes : São Paulo: Mackpesquisa, 2012.

Educomunicação: um ato pedagógico para o *Fazer Crítico-Reflexivo*

Liliane Barros O. Delorenzi e Elaine Gomes V. Olian

Introdução

Ler é uma atividade complexa em que o leitor é mais que um receptor passivo. O ato de ler extrapola os limites do que está impresso e penetra em um mundo de um sem-limite de conhecimentos, no qual não basta apenas decodificar as representações indicadas por sinais e signos. Atrelada a essas constatações, está uma sociedade extremamente mediatizada como a que estamos inseridos atualmente, na qual é impossível uma criança chegar ao espaço da educação formal sem trazer em sua bagagem cultural todos os resquícios de sua prévia interação com a Tecnologia da Comunicação e da Informação (TIC). Todos os dias nossas crianças são expostas a desenhos, filmes, vídeos e propagandas que fazem delas leitoras habilidosas de textos que envolvem imagem, som e ação, além disso, estão familiarizadas com uma leitura e uma escrita rápida, na qual as regras da norma padrão podem não ser essenciais, mas a agilidade de interpretação e de envio de mensagens por meio de códigos verbais e não verbais é fundamental. Sendo assim, vale ressaltar que vivemos um momento em que a tecnologia não agrega somente novos artefatos e novos modos de fazer, ela introduz também outra dinâmica, em que o tempo e o espaço são reelaborados, produzindo outras formas de relacionamento entre as pessoas, que continuam buscando na comunicação uma forma de se expressar e de interagir com o outro.

É inegável que, nesse processo de transformação, o professor é seu principal incentivador, é dele o dever de apresentar o mundo da leitura e da escrita ao aluno. Dessa maneira, este estudo pretende, norteado pela filosofia freireana de educação, observar qual o conceito do trabalho com leitura e escrita mediados pelo uso das TIC, assim como, discutir a formação e a qualificação dos professores para trabalhar com essa nova realidade. Quais fatores são essenciais na formação de sujeitos que pensem sobre a sua realidade, a fim de que todos possam ser atuantes socialmente e que tomem a leitura como uma maneira prazerosa de buscar conhecimentos novos. A proposta de se fazer esta pesquisa, que pode fornecer contribuições para o ensino da nossa língua materna e reflexões sobre a qualificação específica do professor para esse grupo, justifica-se devido à necessidade de uma metodologia diferenciada para atuar com jovens expostos diariamente a recursos tecnológicos, visando à transformação da realidade daqueles que fazem da leitura apenas um ato superficial e automatizado e da escrita um decoficação afastada das normas da língua padrão, sem perceber a importância da adequação e, consequentemente, caminhando para um processo de exclusão social.

Pensando o Mundo

As inovações que o mundo vivencia nas últimas décadas fazem parte de um processo de intensa mudança que leva a alterações nas condições não só das técnicas de produção e de comunicação entre os indivíduos, mas nas relações sociais e comportamentais do homem dentro e fora do ambiente profissional. Não há como negar que a tecnologia mudou a maneira como as pessoas se percebem e percebem a realidade a sua volta. E toda essa transformação tem acontecido em um ritmo tão vertiginoso, que o que se evidencia é o abismo da desigualdade entre aqueles que podem acompanhar tais mudanças e aqueles que se tornam cada vez mais excluídos.

Em um mundo com transformações tão rápidas e constantes, a educação escolar tem que oferecer mais do que meros certificados de assimilação de saberes. Não basta treinar pessoas para simplesmente dominar máquinas ou fortalecer o consumismo, a educação precisa assumir seu verdadeiro papel de preparar cidadãos para esse mundo complexo e desafiador. Eis o desafio: formar pessoas capazes de lidar com as inovações e saber analisar criticamente a gama de informações a que têm fácil acesso. Para Kenski (2012), a escola é a instituição social de maior importância na atual proposta de formação do indivíduo, pois os consumidores letrados têm de estar sempre inteirados do mundo para saberem usar adequadamente a informação. De acordo com a autora, educar para inovação e mudança significa planejar e implantar propostas dinâmicas de aprendizagem, em que se possam exercer e desenvolver concepções sócio-históricas da educação em toda sua plenitude e, assim, garantir a formação de pessoas para o exercício da cidadania e do trabalho com liberdade e criatividade.

É nesse contexto que o professor assume, mais uma vez, uma posição essencial na formação do estudante: a posição de mediador entre o aluno e as informações que ele recebe diariamente, a posição de incentivador e facilitador da aprendizagem. Embora, muitas vezes, se cogite a possibilidade de esvaziamento da função do educador frente ao excesso e à permissividade das informações, só ele promoverá a verdadeira mediação pedagógica entre os dados que o aluno tem e o conhecimento que precisa ser construído.

Cabe a nós, professores, estimularmos os alunos para a leitura crítica desses textos aos quais são expostos, ensinando-os a aperfeiçoar sua visão midiática, tornando-os também críticos em relação ao texto audiovisual. Uma vez que, como afirma Moran (2007), a leitura crítica da comunicação é a leitura das trocas simbólicas, ou seja, é a leitura das expressões culturais de um grupo social. Ler a comunicação é reconhecer a importância dos meios de comunicação e a sua transparência, não naturalidade, não objetividade.

Utilizar o meio digital como recurso didático, por exemplo, significa valorizar as diferentes formas de conhecimento e democratizar os meios de comunicação de massa, além de sua relação com todos os setores da sociedade. É possível também observar que essa linguagem, algumas vezes, pode ser mais eficiente que as formas escolarizadas da educação, à medida que a assimilação visual é mais acessível que a assimilação proposta através do uso exacerbado da memória, por exemplo. Segundo Cera (2013), devemos considerar que 90% das informações que chegam ao cérebro o fazem pela visão e que o cérebro leva apenas um décimo de segundo para assimilar uma imagem, o ensino visual tem um enorme potencial na mão dos professores.

Também os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental enfatizam a necessidade de a escola perceber a colaboração que a integração entre outras linguagens pode provocar na formação do aprendiz: "A presença crescente dos meios de comunicação na vida cotidiana coloca, para a sociedade em geral e para a escola em particular, a tarefa de educar crianças e jovens para a recepção dos meios" (BRASIL, 1998, p. 89). Da mesma forma, o artigo 32, da Lei de Diretrizes e Bases aponta como objetivo da formação básica do cidadão, "a compreensão do ambiente natural e social, do sistema político, da tecnologia, das artes e dos valores em que se fundamenta a sociedade" (BRASIL, 1996, p. 11).

A comunicação virtual oferta inúmeras vantagens ao seu usuário. Dentre elas podemos destacar: a instantaneidade comunicativa, o rápido compartilhamento de informações, a facilidade de interação com públicos diversos em diferentes lugares e a autoria de pessoas anônimas. Esse novo modo de intercâmbio está permitindo, cada vez mais, que tenhamos também inovações no modo de usar a modalidade escrita de nossa língua. Assim, um universo de novas palavras ou de novas formas de grafia tem ganhado destaque na língua portuguesa do Brasil, os neologismos, principalmente os neologismos gráficos.

Em outras palavras, a situação de escrita a que nos vemos virtualmente inseridos, leva-nos à situação de produção de hipertextos, na qual há uma mistura de vozes e de modos de leitura, pois se possibilita a concomitância de leituras verbais, imagéticas e sonoras ao mesmo tempo e em qualquer ponto do texto. (SANTOS, 2012)

O hipertexto seria uma mescla de possibilidades de modos de leitura no ambiente digital, ou também, de acordo com Xavier (2007, p. 171), uma "forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e condiciona à sua superfície formas outras de textualidade".

Isso quer dizer que a vida tecnológica a que temos acesso nos possibilita, e ao mesmo tempo nos obriga, a criar novas técnicas e novos comportamentos diante das máquinas, do interlocutor e da língua, não só habilidades diversas de leitura, mas também de escrita, uma vez que essas modalidades se completam. Nesse ponto é que surge uma recente preocupação dos linguistas: como a rapidez e dinamicidade da escrita do dia a dia, principalmente nas redes sociais, podem ser responsáveis pela desestruturação da norma culta da língua. Já que essa ferramenta tem sido muito usada como um meio comunicativo ágil e que permite um número de infinitos artifícios para dar velocidade à comunicação, principalmente relacionados à escrita.

Historicamente, a escrita proporcionou ao homem a difusão de valores significativos para a sua trajetória, por meio dela a humanidade registrou suas conquistas e sua história de uma forma mais íntegra e pode perpetuá-la pelos séculos. Diferente da linguagem falada, que acaba por se transformar em uma comunicação multivariada, mais flexível em sua aplicabilidade e, claramente, mais evasiva.

Obviamente, o que levanta questionamentos entre estudiosos da língua, como Perini (2010), não é o acesso em si às redes sociais ou às TIC - pois não restam dúvidas que é um meio prático e necessário -, mas como a linguagem utilizada nesse contexto pode extrapolar o contexto informal e quão grande tem sido as modificações na tríade leitor – obra – autor. Sobre essa preocupação, Chartier (1998, p. 15) destaca que "com a revolução industrial da imprensa, os papéis do autor, editor, tipógrafo, distribuidor, livreiro, estavam separados. Com as redes eletrônicas, essas operações podem ser acumuladas".

Tudo isso comprova que a língua é dinâmica e heterogênea e se manifesta de diversas formas de acordo com a situação comunicativa em que se encontra. A internet é um ciberespaço que tem demonstrado essa dinamicidade, rompendo com determinadas regras tradicionais da norma padrão e isso tem fomentado críticas quanto à nova forma de escrita utilizada.

Concordamos com Possenti (2010) ao afirmar que o papel da escola é ensinar a língua padrão. Para ele, qualquer outra hipótese é um equívoco político e pedagógico; a norma padrão não "desculturaliza" e nem veicula uma única ideologia. A escola não deve se abster do seu papel de ensinar a língua padrão, mas é preciso reconhecer a importância das demais variedades.

A escola e os professores de línguas devem, então, estar atentos ao preconceito linguístico, e para isso Bagno (2005) propõe um ensino crítico da norma-padrão, em que a escola dê espaço para todas as manifestações linguísticas possíveis: rurais e urbanas; formais e informais; cultas e não cultas; orais e escritas, etc. Assim, quando o aluno tem

contato com todas as variações linguísticas, pode ter a possibilidade de escolha ao se expressar nas diferentes circunstâncias de interlocução.

Lembramos ainda que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional propõe uma prática educacional adequada à realidade do mundo, ao mercado de trabalho e à integração do conhecimento. Dessa forma, a utilização efetiva das TIC na escola como uma ferramenta de ensino e como objeto de reflexão e discussão é essencial para inserção mais completa do cidadão nesta sociedade de base tecnológica.

Para completar, segundo os PCN (1998), o ensino deve ter como proposta o estudo da língua como forma de interação. Nesse contexto, o texto é eleito como forma imprescindível para o exercício da capacidade de organização e transmissão de ideias, informações, opiniões em situações de interação entre sujeitos. O texto e as formas como ele se apresenta devem ser o ponto de partida e de chegada das aulas de Língua Portuguesa.

> A mais nova das tecnologias, informática, faz parte do cotidiano e do mundo do trabalho. Vive-se o mundo da parabólica, dos sistemas digitais, dos satélites, da telecomunicação. Conviver com todas as possibilidades que o mundo da tecnologia oferece é mais que uma necessidade, é um direito social. (BRASIL, 1998, p. 13)

É nesse ponto essencial que se encontra a relevância do papel do professor. Cabe a ele integrar a linguagem da internet ao rol de variedades sócio estilísticas da língua, fazendo as correlações entre a norma e o uso da língua. Enquanto formadores de opiniões, e mediadores, podemos e devemos utilizar este recurso midiático de forma eficiente para incrementar, estimular e tornar o ensino/aprendizagem da língua portuguesa uma atividade ainda mais prazerosa. Como afirma Perrenoud (2000, p. 128),

> Formar para as novas tecnologias é formar o julgamento, o senso crítico, o pensamento hipotético e dedutivo, as faculdades de observação e de pesquisa, a imaginação, a capacidade de memorizar e classificar, a leitura e a análise de textos e imagens, a representação de redes, de procedimentos e de estratégias de comunicação.

A proposta de ensino de Língua Portuguesa deve almejar um aluno leitor de múltiplos textos que circulam socialmente. Consoante a essa tarefa, entendemos que o professor poderá utilizar as tecnologias disponíveis para viabilizar o desenvolvimento da capacidade de uso eficaz da linguagem no mundo no qual vivemos.

Não podemos deixar de destacar que para atualizar e qualificar os processos educativos é necessário capacitar os professores, buscando conhecer e discutir formas de utilização de tecnologias no campo educacional. Como afirma Moran (2007), décadas atrás, bastava ser competente em apenas uma habilidade; agora a complexidade da tarefa é muito maior. Por isso, o domínio de técnicas inovadoras e a atualização contínua de conhecimentos precisam fazer parte da rotina do professor; tornando-se um criador de ambientes de aprendizagem e de valorização do educando. Torna-se fundamental a reflexão, levando-se a repensar o processo do qual participa dentro da escola como docente, para que consiga visualizar a tecnologia como uma ajuda e vir, realmente, a utilizar-se dela de uma forma consistente. Conforme Moran (2007, p. 23), "um dos grandes desafios para o educador é ajudar a tornar a informação significativa, a escolher as informações verdadeiramente importantes entre tantas possibilidades, a compreendê-las de forma cada vez mais abrangente e profunda e a torná-las parte do nosso referencial". As TIC podem contribuir significativamente nesse contexto, cabendo ao professor conhecer e avaliar o potencial das diversas mídias ao seu alcance e oportunizar o uso consciente por seus alunos, com o objetivo de envolvê-los e apoiá-los na construção do conhecimento.

Professor: o mediador de todo pocesso

Ao refletir sobre as múltiplas formas de acesso que os alunos atualmente têm às informações e a indispensável figura do professor como mediador do processo entre o contato com o texto e o trato do mesmo – considerando o uso de recursos tecnológicos, foco deste trabalho – salientamos a importância da formação continuada do educador e a imprescindível postura reflexiva deste responsável que tem como tarefa, auxiliar seus alunos a ter uma visão crítica frente ao bombardeio de informações que recebem diariamente.

A rotina do ambiente escolar, em alguns momentos, é capaz de apresentar-se como uma "armadilha" para o professor que, quando apoiado totalmente em suas práticas diárias e repetitivas, pode começar a atuar com automatismo e ignorar a importância do ato de ensinar como uma prática que exige: reflexão, rigor, metodologia, pesquisa, tolerância, respeito, alegria, esperança, competência, disponibilidade para o diálogo e criticidade, conceitos que o professor Paulo Freire discutiu profusamente em suas obras.

As características anteriormente listadas, incontestavelmente, deveriam ser parte integrante dos docentes de todas as áreas, ou seja, fazem referência ao profissional da educação que reflete sobre a sua prática educativo-progressiva e prioriza a autonomia do ser dos educandos e sua postura crítica ante questões pessoais, profissionais e sociais. Segundo Dora Blatyta "O professor deveria lutar contra a falta de reflexão e contra respostas automáticas, únicas, autoritárias, buscadas quase sempre fora dele mesmo, e não dentro de suas experiências pessoais" (BLATYTA, 1999, p. 78)

Entretanto, neste estudo, nosso foco de análise será na postura crítica e reflexiva do educador que intervem junto aos seus educando mediante a toda gama de informações ofertadas pelos meios de comunicação que rapidamente se desenvolvem em função dos recursos tecnológicos que avançam a cada dia.

Na obra *Os professores e a sua formação*, organizado por Antônio Nóvoa, Carlos García (1992 p. 62) discorre sobre um conceito muito utilizado atualmente por formadores de professores e educadores diversos e que faz referência às novas tendências da formação de docentes: a reflexão.

> A primeira atitude necessária para um ensino reflexivo é a mentalidade aberta, que se define como a ausência de preconceitos, de parcialidades e de qualquer hábito que limite a mente e a impeça de considerar novos problemas e de assumir novas ideias e que integra um desejo ativo de escutar mais do que um lado, de acolher os fatos independente da sua fonte de prestar atenção sem melindres a todas as alternativas, de reconhecer a possibilidade do erro mesmo relativamente àquilo em que mais acreditamos.

O professor, atento a seu papel em sala de aula - função essa que continua sendo fundamental, uma vez que consideramos neste estudo o profissional que reflete sobre sua prática e que, dentro do ambiente escolar, exerce a tarefa de mediar o trato que os alunos dão às informações recebidas a todo momento e cada dia mais, em virturde dos avanços tecnológicos - deve considerar a necessidade de constantemente ponderar sobre sua prática, analisar suas ações e a de seus docentes sob diferentes perspectivas, favorecendo a relação dialógica dentro do grupo, respeitando as diferenças de opinião e estimulando a tolerância. O professor Carlos García ainda afirma:

> Essa atitude obriga, portanto, a escutar e respeitar diferentes perspectivas, a prestar atenção às alternativas disponíveis, a indagar das possibilidades de erro, a examinar as razões do que se passa na sala de aula, a investigar evidências conflituosas, a procurar várias respostas para a mesma pergunta, a refletir sobre a forma de melhorar o que já existe, etc. (GARCÍA, 1992 p. 62)

Para Paulo Freire, na formação permanente dos professores, "o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática" (FREIRE, 2014, p. 40). Somente pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem, o educador pode melhorar a prática de amanhã. A prática docente crítica envolve o movimento dinâmico e dialético entre "o fazer" e o pensar sobre "o fazer". Assim, o grande desafio do educador é aproximar sua prática do discurso teórico, tão necessário para uma reflexão crítica.

É fundamental que o educando, em um processo reflexivo, supere sua curiosidade ingênua e perceba o feito de pensar certo, que é um ato dotado de rigorosidade metódica que caracteriza a curiosidade epistemológica do ser. Entende-se por pensar certo, "o respeito à capacidade criadora do educando, a segurança e a não-superficialidade na argumentação e na interpretação dos fatos [...]" (VASCONCELOS e BRITO, 2006, p. 154). Assim, pensar certo para o educando é trabalhar em harmonia com o educador e agir eticamente num ato comunicante, interagindo na dialogicidade para a mudança. "A importância do papel do educador, o mérito da paz com que viva a certeza de que faz parte de sua tarefa docente não apenas ensinar os conteúdos, mas também ensinar o pensar certo". (FREIRE, 2014, p. 28)

No que concerne ao papel de professor como mediador do processo entre o acesso à informação e a recepção crítica da mesma, o pensamento reflexivo se dá no momento em que o aluno constata que nem tudo o que ouve ou lê – em especial, via meios tecnológicos, foco deste estudo - deve ser considerado como verídico, real ou autêntico. O educando deve ser capaz de ter um olhar mais refinado, analítico, pois a oferta de informações na atualidade é descomunal, via internet, televisão, jornais, revistas, rádio, etc., e as fontes de referência, nem sempre confiáveis. O processo que se dá entre a referência apresentada no meio de comunicação e a assimilação do conteúdo por parte do aluno é muito mais complexo do que aceder e adquirir informação como forma de conhecimento. O trabalho do professor como mediador dessa ação deve ser planejado de forma que tal experiência promova um trajeto de ensino/aprendizagem estreitamente relacionado ao pensamento crítico das informações recebidas, associado a momentos prazerosos e divertidos - visto que os recursos tecnológicos oferecem esse diferencial sedutor para os jovens - mas também de intensa atividade intelectual.

Com relação ao que se compreende por rigor, o termo pode ser definido de maneira bastante oposta. A definição do vocábulo *rigor* que se distancia do que Paulo Freire acreditava ser imprescindível para o ambiente escolar indica: ausência de flexibilidade, rigidez, dureza, austeridade, rudeza nas atitudes, falta de tolerância e intransigência. No entanto, a definição da palavra *rigor* que mais se aproxima do pensamento freireano pode ser identificado nas seguintes definições: persistência, determinação na realização de empreendimentos, em decisões, comportamento que denota essa persistência, obstinação.

Ao propor um trabalho dialógico e cooperativo entre o educador e o educando, sustentado na relação de igualdade entre ambos, Paulo Freire não exime o professor de ter *rigor* e *autoridade* em seu trabalho. Da mesma forma, exige do discente a responsabilidade pela qualidade de seu processo de aprendizagem.

É dever do docente reforçar, por meio de uma leitura crítica, a capacidade de análise do aprendiz, sua curiosidade, sua insubmissão. Trabalhar com os alunos a rigorosidade

metódica e instigar os educandos para que se acerquem aos objetos cognoscíveis é uma de suas tarefas primordiais.

O ato educativo implica aquisição de conhecimento e isso exige rigor e disciplina. Ser rigoroso é também ler e interpretar a realidade. O educador deve estar atento e deixar claro para seus educandos que demonstrar rigor não é sinônimo de autoritarismo e que "rigor" não quer dizer "rigidez". Em seu livro *Medo e Ousadia,* o educador brasileiro pondera acerca do termo: "O rigor vive com a liberdade, precisa de liberdade. Não posso entender como posso ser rigoroso sem ser criativo. Para mim, é muito difícil ser criativo se não existe liberdade. Sem liberdade, só posso repetir o que me é dito". (FREIRE, 1986, p. 98)

À vista disso, na concepção freireana, *rigor* não tem relação com regras, normas, rigidez, mas sim, com a responsabilização de educadores e educandos no processo de aprendizagem, na colaboração de ambos não só na construção do conhecimento, mas também na reflexão crítica de sua realidade por meio dos textos que são trabalhados em sala de aula.

No que diz respeito ao papel do professor como mediador do processo entre o aluno e o tratamento da informação que o mesmo recebe das mais variadas formas, em especial, dos meios de comunicação que se utilizam dos recursos tecnológicos, o rigor se encontra de maneira perceptível no compromisso que cada docente assume ao propor aos seus educandos em manter uma visão sempre - e quando possível - , criteriosa e avaliativa com relação ao material com o qual entra em contato. Para tanto, é função do educador manter um estímulo constante pela busca de novos conhecimentos, pela valorização da curiosidade por novos saberes que possam ampliar horizontes na tentativa de encontrar mais critérios analíticos que garantam uma leitura mais refinada e profunda de tudo o que cerca os estudantes de hoje.

De acordo com Freire (2014, p.30), "Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino". O professor deve pesquisar para conhecer o que ainda não conhece e comunicar ou anunciar a novidade a fim de despertar o interesse intelectual do aluno, e assim, possibilitar ao aprendiz a oportunidade de buscar novos caminhos para novos saberes que não ficam restritos ao que é dito ou imposto por outros, o que é muito comum atualmente. Ao mesmo tempo em que os alunos, hoje em dia, são bombardeados de informações pelos mais diversos meios de comunicação, vemos também que há, de certa maneira, um comodismo de toda uma geração de estudantes que estão muito habituados a apertar alguns botões e encontrar rapidamente informações que satisfazem sua curta curiosidade sobre determinado assunto. É função do professor medidador, estimular o aluno a não limitar-se com o que lhe é simplesmente ofertado, a não contentar-se com o óbvio.

Freire, em seu livro *Ação cultural para a liberdade e outros escritos* (1982), afirma que o posicionamento crítico e que as finalidades são da competência das relações entre os seres humanos e o mundo. O autor ainda acrescenta que essas relações acontecem em um espaço que não é apenas físico, mas sim, histórico, cultural e agora também, digital.

Deste modo, o papel do professor como mediador do processo entre o aluno e a sua postura crítica frente à informação que recebe, é indiscutível. O docente, no ambiente escolar é o adulto de referência, o dirigente de mais experiência de vida que possui uma visão de mundo que o discente ainda não experimentou. Tal afirmação não significa que o professor pode simplesmente impor suas vontades e determinar o que o aluno deve ou não aprender, pois a isso definiríamos como "Educação Bancária"[1], duramente criticamente por Paulo Freire. O papel do docente nesse processo de mediador e profissional de referência ao qual nos referimos neste parágrafo faz menção à sua experiência de vida com um olhar mais apurado com relação ao que chega e ao que já está posto. O docente, com seu repertório cultural, histórico e linguístico, é capaz de auxiliar seus alunos com mais propriedade, mostrar caminhos que façam entender os contextos das situações para que não se limitem a certas circunstâncias.

Deste modo, professores e alunos ficarão estimulados a desvendar barreiras que não restrinjam determinadas compreensões, não interrompam o percurso intelectual que pode ser lido e interpretado dentro de vários contextos históricos e culturais. Para tanto, tratando-se do acesso às informações via TIC, das quais raramente se sabe a fonte e, em geral, aparece para o aluno de forma bastante descontextualizada. O papel do professor como mediador e incentivador de um olhar crítico-analítico no trato dessas informações, faz-se essencial para uma apreensão adequada do conteúdo.

Nóvoa (1992) reforça a ideia de que o professor deve manter-se em constante formação, a fim de instrumentalizar-se e ser capaz de pôr em prática, na sala de aula, o resultado de sua dedicação e de suas pesquisas, quando diz que

> É preciso trabalhar no sentido da diversificação dos modelos e das práticas de formação, instituindo novas relações dos professores com o saber pedagógico e científico. A formação passa pela experimentação, pela inovação, pelo ensaio de novos modos de trabalho pedagógico. E por uma reflexão crítica sobre a utilização. A formação passa por processos de investigação, diretamente articulados com as práticas educativas. (NÓVOA, 1992, p. 28)

1 Educação bancária é a abordagem pedagógica pela qual o educador é agente transmissor de informações e conhecimentos, não havendo espaço para discussão ou reflexão, sua missão é meramente informativa. Por isso, adota-se, analogicamente, o termo "bancária". A ideia que se tem é de que aquele que possui conhecimento irá "depositar", transferir, pura e simplesmente, aquilo que conhece para aquele que nada sabe, o depositário do saber de alguém. (VASCONCELOS e BRITO, 2006, p. 83)

Ainda segundo Freire (2014), ensinar exige disponibilidade para o diálogo. É no respeito às diferenças entre o educador e os educandos, na coerência entre o que se faz e o que se diz, que se situa a força moral que professor exerce dentro da sala de aula. Na realidade do contexto escolar, a disponibilidade para o diálogo deve estar presente e o educador não deve se sentir diminuído ou envergonhar-se ao admitir que desconhece algo.

Portanto, reforçamos a necessidade de o professor estar aberto ao diálogo e inclusive incentivá-lo, visto que, ao tratar-se do manejo com meios tecnológicos, os alunos têm, na atualidade, muito mais repertório que os educadores.

Certamente, o educador é autoridade quando se trata do conteúdo linguístico e as técnicas necessárias para se colocar a atividade em movimento, porém, o aluno faz parte do processo e age com competência quando o assunto é atuar como usuários de internet, celulares, tablets e meios de comunicação que usam a tecnologia como recurso.

Priorizar a relação dialógica no ensino permite o respeito à cultura do aluno, à valorização do conhecimento que o aprendiz traz. Desse modo, o acesso à informação por meio das TIC no ambiente escolar deve ser visto como um trabalho realizado também a partir da visão do mundo do educando que, sem dúvida, é um dos eixos fundamentais sobre os quais a prática dos educadores deve apoiar-se.

> Testemunhar a abertura aos outros, a disponibilidade curiosa à vida, a seus desafios são saberes necessários à prática educativa. Viver a abertura respeitosa aos outros e, de quando em vez, de acordo com o momento, tomar a própria prática de abertura aos outros como objeto da reflexão crítica deveria fazer parte da aventura docente. (FREIRE, 2014, p. 132-133)

Considerações Finais

A educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não é fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa.
Paulo Freire

Este trabalho surge, antes de tudo, por acreditarmos na epígrafe deste capítulo final. Defendemos que a educação é um ato de amor e de coragem, que requer reflexões e renovações constantes para que, muito além de uma farsa, seja um processo que resulta em indivíduos críticos, pensantes, agentes e intervenientes no mundo que estão inseridos.

Reforçamos a necessidade do profissional atual, incumbido da tarefa de mediar a recepção das múltiplas informações recebidas por seus alunos diariamente a partir dos recursos tecnológicos – foco deste estudo - da busca constante pela pesquisa, pelo conteúdo e por novos saberes. Um professor envolvido com sua prática consciente, reflexivo e pesquisador não deve e não pode restringir-se à rotina da sala de aula, muitas vezes monótona e cansativa que leva ao automatismo e a repetição de modelos, práticas totalmente contrárias ao que se espera de uma educação progressiva e libertadora.

A criticidade do docente deve estar presente em todos os momentos: na pesquisa, no planejamento e execução das atividades junto aos seus alunos. Vale lembrar que, tratando de recursos tecnológicos, os alunos têm muito a contribuir no ambiente escolar e que esse saber, essa visão de mundo deve ser muito valorizada. Ressaltamos mais uma vez como o papel do professor como mediador é crucial nesse processo. Fazendo uso desse conhecimento que o aluno já possui do uso das tecnologias, é dever do docente mostrar caminhos de como realizar uma leitura crítica e restrita a tudo ao que o aprendiz tem acesso e assim, selecionar de maneira analítica o que realmente é de interesse.

Para uma práxis ancorada no respeito próprio e ao próximo, o docente deve estimular no ambiente escolar a relação dialógica entre todos do grupo e incentivar a discussão no que diz respeito à tolerância, baseada na aceitação do próximo com relação ao seu ritmo e suas expectativas tem conexão direta com o respeito que deve estar presente em todas as instâncias pedagógicas.

Não podemos nos esquivar da realidade apresentada por Beaudouin (2002), quando ressalta que, nas últimas décadas, o texto eletrônico tem alterado as relações entre leitura e escrita; autor e leitor, e consequentemente; os protocolos de leitura e as exigências da escrita. Uma de suas particularidades é a de que leitura e escrita se elaboram ao mesmo tempo, numa mesma situação e num mesmo suporte, o que é nitidamente diverso da separação existente entre a produção do livro e seu consumo pelo leitor na época do impresso ou do manuscrito. Isso porque, a internet, por sua estrutura hipertextual, articula espaços de informação a ferramentas de comunicação propondo um conjunto de dispositivos interativos que dão lugar a novos escritos e, consequentemente, a novas formas de linguagem verbal escrita.

E, como consequência da falta um professor que entenda seu papel de mediador em uma sociedade digital, Martins (2016, p. 148) destaca que

> Lamentavelmente, ainda impera a prática de memorização de regras e de cobrança de nomenclaturas, enquanto a utilização funcional de questões gramaticais fica distante do fazer pedagógico do professor de Língua Portuguesa. O aluno precisa concretizar sua comunicação com

ideias que tenham conteúdo verdadeiro e linguagem adequada à situação, e não basta somente decorar regras e saber infinitas nomenclaturas de itens gramaticais.

Geralmente, os professores de língua portuguesa apresentam hábitos enraizados em suas práticas educacionais. Muitas vezes eles seguem os mesmos modelos, usam as mesmas práticas e os mesmos instrumentos com os quais aprenderam. Entretanto, os tempos mudam e por permanecerem com as mesmas práticas há anos, esses docentes tornam-se profissionais insatisfeitos.

A falta de um professor que estimule seu aluno e encontre o caminho do rigor em sala de aula está diretamente atrelada também à formação deficiente de muitos docentes. Uma formação adequada e completa é essencial, uma vez que dotado de saberes teóricos e práticos, o professor poderá assumir posições conscientes e conhecer teorias pedagógicas eficientes que lhe darão flexibilidade para o trabalho em sala de aula. É imprescindível rever os modelos de formação docente, pois como corrobora Freire (1996, p. 22), "a reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação teoria-prática sem a qual a teoria pode ir virando bláblábla e a prática, ativismo".

Referências

BAGNO, Marcos. **A norma oculta**. Língua e poder na sociedade brasileira. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BLATYTA, Dora. F. Mudança de habitus e teorias implícitas – uma relação dialógica no processo de educação continuada de professores. In: ALMEIDA, J. C. P. (Org). **O professor de Língua Estrangeira em Formação.** Campinas: Pontes Editores, 1999.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais:** língua portuguesa / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília :1998.

_____. Senado Federal. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional:** nº 9394/96. Brasília: 1996.

CHARTER, R. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

FREIRE, Paulo. SHOR, **Ira. Medo e Ousadia** – O cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GARCÍA, Carlos Marcelo. A formação de professores: novas perspectivas baseadas na investigação sobre o pensamento do professor. In NÓVOA, A. **Os professores e a sua formação**. Lisboa – Portugal: Don Quijote, 1992.

KENSKI. **Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação**. 8ªed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MARTINS, Valéria Bússola. O ensino de Língua Portuguesa por meio de jogos virtuais: uma questão a ser trabalhada nos cursos de formação docente. In: VASCONCELOS, Maria Lucia. **Língua e literatura: ensino e formação de professores.** São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.

MORAN, J. J. Ensino e aprendizagem inovadores com tecnologias audiovisuais e telemáticas. In: MORAN, J. M. (Org.). **Novas tecnologias e mediação pedagógica.** 8. ed. Campinas-SP: Papirus, 2007.

NÓVOA, António. Formação de professores e profissão docente. In NÓVOA, António. **Os professores e a sua formação.** Lisboa – Portugal: Don Quijote, 1992.

POSSENTI, Sírio. **Por que (não) ensinar gramatica na escola**. Campinas, SP: Mercado de letras, 2010.

SANTOS, Renise Cristina. **Neologismos lexicais em gênero textual emergente [manuscrito]: análise de textos veiculados no Facebook**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2012.

XAVIER, Antônio Carlos S. A dança das linguagens na web: critérios para a definição de hipertexto. In. Silva, Thais Cristófaro, Mello, Heliana (Orgs.). Conferências do V **Congresso Internacional da ABRALIN**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.

História do Tempo Imediato: Comunicação e História

Rosana M. P. B. Schwartz

A proposta deste artigo se circunscreve na historiografia que relaciona História e Jornalismo. Problematizada a produção dos registros/documentos criados pelos indivíduos envolvidos na esteia dos acontecimentos e os métodos de análise da História Imediata.

Historiadores, desde a Escola dos *Annales*, se posicionaram contra a visão positivista do acontecimento isolado do processo, pensado sob o olhar linear e pela lógica cartesiana. A visão do acontecimento factual repleto de datas, nomes de heróis, batalhas e a perspectiva dos vencedores, foi criticada pela Nova Escola, pois afirmavam que essa história só tratava do que tinha passado superficialmente e não evocava as particularidades do tempo, as subjetividades, gerações e o relacional na história. O tempo e as temporalidades são intrínsecos aos acontecimentos (LACOUTURE, 2007).

Por temporalidade, entende-se a percepção da passagem do tempo, ou seja, como são realizados nos indivíduos os entendimentos sobre as dimensões que reconfiguram os fatos, os acontecimentos. Paul Ricoeur (2011), compreende que o tempo é um processo social intuitivo que obedece critérios como o amadurecimento do sujeito que observa e sente o acontecimento, o que supõe especificidades geracionais e experiências cotidianas. Esse conceito, relacionado à comunicação e a história, suscita questionamentos como o tempo entendido como físico, social, histórico e psicológico no presente e no passado. Para a história, o tempo pensado de forma linear foi substituído pelo cíclico, repleto de permanências e continuidades do passado no presente.

A segunda geração da Escola do *Annales,* com Fernand Braudel a abordagem do tempo pelos historiadores em 1949, se transformou de linear para a noção de circularidades. Sentiu que a história precisava dialogar com outras áreas do conhecimento para decompor o tempo em individual, o tempo social e o tempo geográfico, local. Para ler o passado partindo do presente, seria necessário penetrar em três temporalidades, longa, média e curta. A concepção braudeliana da temporalidade histórica tornou-se um marco para gerações de historiadores, sendo incorporada pela academia como um procedimento metodológico básico que influenciou toda a historiografia.

A historiografia com as reflexões e propostas dos *Annales* abriu possibilidades para novas formas de compreender e estudar a história, assim como tratar alguns registros com a sua devida importância. Novos métodos e categorias de análise foram utilizados, além dos questionamentos sobre as temporalidades, como os estudos do cotidiano, culturas, atividades coletivas e mentalidades. Todos com credibilidade e adesão de inúmeros adeptos, mesmo em tempos remotos como os anos de 1930.

Entre os diversos métodos de análise da história este artigo privilegiou a História Imediata (tempo curto) e sua relação com o Jornalismo.

Pierre Nora (2007) assinalava que os novos métodos passaram a tratar a narrativa do acontecimento, em oposição a *"historie événementielle"* positivista, efêmera e isolada do passado. Problematizava a importância dos questionamentos sobre a longa duração, permanências e continuidades do acontecimento no presente, o lugar temporal desse acontecimento e a história reunida e exposta sob a assinatura dos mass media. Segundo o autor, para que exista o acontecimento histórico, é fundamental que ele não seja apenas registrado, mas sim conhecido, e é nesse sentido que os veículos de comunicação marcam posição e importância na historiografia. Eles criam documentos, e proporcionam materialidade ao acontecimento. (BURKE, 2006).

Adriano Rodrigues (2010) destaca que historiadores puderam explorar e descortinar a partir da relação história/jornalismo, informações em diversos documentos como as revistas, jornais, rádio, filmes documentários, fotografias, vestuário, mobiliário, vida cotidiana, gestos dos indivíduos, cores, odores, subjetividades, entre outros, por meio do cruzamento das evidências desses registros com outros documentos, e nesse sentido a História e Jornalismo tenderam a convergir.

Edward Hallett Carr, afirma que os fatos são averiguações por meio das impressões dos sentidos das pessoas que os analisam, não falam por si mesmos, só adquirem sentido quando o historiador recorre a eles e determina sua temporalidade criando uma temporalidade específica. Os jornalistas registram os fatos e os historiadores selecionam, interpretam e apresentam os mesmos, conferindo-lhes sentido no tempo, encaixando-os em uma temporalidade. Esse movimento não reflete de modo algum a realidade concreta, mas sim a do tempo e o olhar de quem o estudam.

As temporalidades históricas transitam entre fronteiras metodológicas, teóricas e historiográficas que nem sempre pertencem puramente à história, mas sim ao campo da natureza interdisciplinar, multiplicadora de questões. Transitam entre temporalidades, memórias individuais e coletivas, atos de lembrar, registros escritos, pictóricos, imagéticos, sonoros, entre outros. As fontes diversas servem de base e referência para a investigação histórica.

No mundo contemporâneo, os acontecimentos estampados em jornais, revistas, sites, redes sociais e blogs, tornaram-se essenciais para a História, uma História Imediata que necessita métodos de análise. Essa história imediata criou categorias de análise da história e tornou-se campo privilegiado, a partir desses registros. Foi

ao encontro dos historiadores que buscavam na atualidade suas fontes, assim como dos jornalistas cansados do efêmero.

As transformações dos métodos de estudos sobre a história abriram a possibilidade para problematizar uma história tributária das técnicas jornalísticas, uma vez que se utiliza da entrevista por meio da História Oral, trabalho de campo, uso do gravador e arquivos da imprensa.

Do Jornalismo realizado por indivíduos imersos nos acontecimentos, a pesquisa histórica recorreu a questionamentos, como a compreensão de que as vozes tanto do jornalista como do historiador são ecos das suas culturas, gerações, ideologias e gênero. O tecido conjuntivo dos seus atos aparece na confecção dos documentos e a palavra dos atores da história no registro (HOBSBAWM, 2009).

O acontecimento não visto mais como fato isolado do processo, se elabora por meio dos arquivos vivos, da história vivida criada e recriada pelo historiador e jornalista. Será sempre um testemunho de seu tempo (BURKE, 2004).

A história imediata pode ser considerada um método híbrido entre a História e o Jornalismo. A narração dessa história é realizada pelo historiador-jornalista e pelo jornalista-historiador. O autor constitui relação direta com o tema e é sujeito social da própria história. (HOBSBAWM, 2009) Ao problematizar o imediato no século XXI, propicia a movimentação em direção ao retorno do intelectual militante, engajado e conectado com as questões prementes das sociedades e de seu tempo. Preocupado em buscar, na transformação, a construção histórica passada o historiador e o jornalista passam a compreender as suas próprias funções de sujeito social nos processos históricos.

O historiador do imediato procura compreender o processo que levou à situação presente, ele procura narrar às estruturas cujas transformações dão conta do acontecimento factual de fenômenos cuja gênese se situa na curta e longa duração. A essas questões acrescenta-se o problema dos jornalistas-historiadores ignorarem no momento da exposição do acontecimento, o epílogo, ou seja, o desenlace, o resultado as partes ativas do drama. Muitos historiadores qualificam os registros da mídia como dotados de especificidades relevantes, entretanto com fragilidades indiscutíveis no tocante ao processo de construção da história. Não obstante, percebem e concordam que o acontecimento necessita da diferença, da visibilidade, para não ser apenas um epifenômeno secundário no processo das mudanças sociais (NORA, 2007).

A história está em constante movimento, transformações repletas de permanências e continuidades, que um simples relato ou registro de um acontecimento não dá conta da sua complexidade. Constatação que provocou durante décadas oposições entre o historiador clássico, ao imediatista e fundamentalmente ao jornalista. O primeiro se estendia em suas reflexões numa longa sequencia de séculos com resultado final para obter pareceres sobre um determinado acontecimento, já o segundo e o terceiro seu objeto de estudo passa pelo prazo da curta duração do acontecimento, do ocorrido em seu tempo de vida e muitas vezes sem a possibilidade do conhecimento dos resultados. As gerações de pensamento estão presentes nesses grupos, e quem percebe o marco que interferiu nessas gerações compreende as temporalidades e a totalidade em história. A reflexão em torno do uso do conceito de gerações traz para a historiografia a necessidade de se problematizar questões intimas do cotidiano e a relação entre História e Jornalismo (LACOUTURE, 2007).

A historiografia costumava, até a década de 1990, distinguir e separar completamente a ação do historiador e do jornalista pelo viés da diferença dos níveis de escuta e entendimento sobre o factual. O antifactual, proposto pela Escola do Annales, pode harmonizar-se, após décadas, com o conceito de imediação, pela história do imediato que aproxima as duas áreas do conhecimento, Jornalismo e História pela aptidão de ambas em circunscreverem os acontecimentos na História. (BURKE, 2004). Esse olhar multicidisplinar trouxe a possibilidade de se combater o efêmero e diminuir a lacuna entre o passado e o presente na busca da compreensão dos acontecimentos atuais, massificados pela mídia, que cotidianamente realiza um resumo do dia, por meio da imprensa. A nova postura diante dos fatos permitiu inserir os acontecimentos atuais e do tempo presente nos processos históricos e transformou a perspectiva do passado, enquanto procedimento histórico. Toda a História é contemporânea, sem dizer que é (LE GOFF, 2001).

Essa proximidade entre os jornalistas e os historiadores se concretiza a cada dia em decorrência da irrupção da eletrônica na historiografia e as diversas formas de acompanhamento dos acontecimentos por meio das múltiplas fontes e possibilidades oferecidas pelos veículos de comunicação. As interferências dos *mass media* se fazem presentes registros, primeiro pela imprensa escrita, pelo rádio de que Hitler, Stálin e Getúlio Vargas foram usuários, depois pela televisão, mais recentemente pela internet, por meio dos Blogs, Redes Sociais, Portais de Informação e aparelhos celulares. Todos trazendo informações pluralistas e observadoras do mundo presente que captam as inúmeras vozes das emissões vindas de todos os continentes, grupos sociais, de gênero e étnicos. Cada vez mais se exige a pesquisa do imediato e o diálogo entre jornalistas e historiadores na operação da análise da comunicação e da histórica (SCHWARTZ, 2010).

Entretanto, nem tudo é tão simples, o imediato apresenta-se como desafio concreto ao jornalista historiador, pois descortina problemas referentes à subjetividade e a potencialidade da arbitragem com relação ao "conhecido" e o "a conhecer". As interpretações dos fatos históricos resultam da observação de indivíduos que podem falsear o concreto por meio do seu olhar no exame crítico ou ainda pelo crivo da empresa de comunicação.

O feixe condicionante e orientador das interpretações sobre os acontecimentos está condicionado ao tempo, geração, cultura e relações de poder. Existe, nesse sentido, o risco da escolha errada das fontes e o registro equivocado ou direcionado. O relator é parte reflexiva e criadora do acontecimento, portanto, há responsabilidade do historiador e jornalista em seu papel de comentarista do presente ou imediato.

Deparamo-nos, de um lado com a dimensão epistemológica e metodológica, de outro com o aspecto universitário, social e historiográfico da afirmação do presente ou imediato. Não pretendemos neste artigo nos debruçar exaustivamente sobre a historiografia e a genealogia do presente, mas sim, apresentar os pontos de convergência entre História e Comunicação e a produção dos registros/documentos.

Durante os anos 70 do século XX, investigações metodológicas e epistemológicas estavam voltadas essencialmente para os estudos da Escola do Annales de Lucien Febvre e Marc Bloch. Esses estudiosos não consideravam decisivos os movimentos de curta duração. O domínio da história imediata era pouco cristalizado pelos estudiosos dessa Escola, mas sem dúvidas eles abriram portas para discutir o lugar do presente anos mais tarde. Marc Bloch escreveu: "A incompreensão do passado nasce afinal da ignorância do presente (BLOCH, 2001, p 10) e Lucien Febvre " a análise do presente pode dar a régua e o compasso para a construção da pesquisa histórica"(-FEBVRE, 1998, p.47) observações que possibilitaram as reflexões mais aprofundadas de Pierre Nora e Jacques Le Goff nos anos 70 e 80. Ambos se inquietavam metodologicamente com as mentalidades, com as construções mentais e coletivas, com o retorno do político e cultural. A historiografia se desdobrará à medida que os teóricos do presente ou imediato acabavam suas teses.

Nos anos de 1978, criaram o Instituto de História do Tempo Presente e o instituto de História Imediata, concretizando a aproximação da história com a comunicação.

Essa cronologia e observações historiográficas, aqui expostas brevemente, desvelam conjugações de fatores que contribuíram para o estreitamento do diálogo entre jornalistas e historiadores. Nesse processo o retorno do político e da história política teve papel aglutinador, por meio da imprensa, assim como o impacto de gerações pós 68, desabrochando os acontecimentos cotidianos e evidenciando que a história não é somente o estudo do passado, é também o estudo do presente. Hoje em dia a História do presente e imediata é traduzida por uma vasta produção editorial, jornalística e difusão que ultrapassa os meios universitários.

O estudo historiográfico, metodológico e epistemológico da história do imediato e presente, não faz referência ás mesmas cronologias, não obstante, os dois tempos históricos pertencem ao contemporâneo e final do século XX. A história imediata pressupõe alguns anos, meses ou semanas e é escrita no calor dos acontecimentos, enquanto o presente algumas décadas e o ato de escrever recuado do fato. A leitura e análise do imediato pertence ao presente, pois o público espera um esclarecimento pela reverberação histórica.

A pressão jornalística e as novas demandas sociais da década de 1950 e 60, Guerra Fria, vida política francesa, temas candentes, intensidade de engajamento político de intelectuais, estudantes e operários, contribuíram para a construção dos princípios da História Imediata (LACOUTURE, 2007).

Na década de 1990, Cristian Gras, por meio da História Oral, entrevistando personagens e dossiês de imprensa e testemunha do período em que escreveu sua obra, consolidou a relação entre as duas áreas do conhecimento.

Peter Burke, afirma que os historiadores necessitam se interessar cada vez mais pela construção da memória, como fonte histórica e como fenômeno histórico. Como fonte estudar o ato de rememorar, o ir e vir na memória, o que se desejou perenizar nesse ato, ou seja, perceber criticamente o fato e o fato lembrado. Utilizar a História Oral, as entrevistas, como os jornalistas, entretanto, por meio dos moldes da operação de análise dos documentos históricos. E no segundo aspecto, o que tange a "história social do lembrar". Utilizando a premissa de que a memória social, como a individual, é seletiva, escolhe o que deseja deixar marcado, registrado. Nesse sentido, faz-se necessário identificar quais foram os princípios de seleção realizados pelo entrevistado e observar como os mesmos variam de pessoa a pessoa. "As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade". (BURKE, 2000, p.73).

No entrelaçamento dessas vias analíticas, conclui-se que toda **produção presente nos veículos de comunicação** é histórica.

O jornalismo histórico, marcado pelos veículos de comunicação, trouxe para a história novos olhares e metodologias e, a história, um maior rigor nas análises da vida cotidiana, mentalidades e subjetividades com relação às entrevistas, memória e elaboração dos registros.

A relação estabelecida entre jornalista-historiador e historiador-jornalista na construção e interpretação dos acontecimentos na contemporaneidade é evidente; coincidem, entretanto, não se confundem.

Referências

BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A Escola dos Annales – 1929-1989:** A Revolução Francesa da Historiografi. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2005.

_____ . **Uma História Social da Mdíia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BLOCH, Marc. **Memória Coletiva**: síntese histórica. São Paulo: Companhia das Letrs, 2001

FEBVRE, Lucien. **Escola dos Annales**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

GRAS, Christian. História da Primeira República Miterrandienne. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBSBAWM, E. **Ensaios sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACOUTURE, Jean. **A História Imediata**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História e Memória**, São Paulo: Companhia das Letras, 2010

NORA, P. **Ensaios sobre Ego história**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

SCHWARTZ, Rosana. Retratos da história: imagens documento. IN FERREIRA, Dina. **Imagens: o que fazem e significam**. São Paulo: Annablume, 2010.

SCHWARTZ, Rosana. Questões historiográficas e metodológicas: historiadores e jornalistas coincidem, entretanto, não se confundem IN: MACHADO, Vitor Barletta. **Historiografia da Mídia**. 2015.

Comunicação, corpo e mídia

IV CLISEM

A Condição Mestiça

Amálio Pinheiro

Mestiçagem não é apenas cruzamento de raças, mas interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas. Não se interessa apenas pelas grandes diferenças explícitas, que podem, invejosas do centro, se coagular grupalmente; nem pelas diferenças da moda forjadas pelas tecnociências a serviço dos consensos da grande mídia e do mercado capitalista. A mestiçagem vem de baixo, dos poros, das plantas dos pés e dos escaninhos da cultura. É um conhecimento das entranhas e do múltiplo em metamorfose a partir do salto canibalizante no alheio, em vaivém e ziguezague, montagem em mosaico móvel dessas multidões de outros, suas linguagens e civilizações. Essa multiplicidade cabocla tem sua matemática e sua geometria: sempre vai além do 1 e 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". Isto se dá com e apesar dos sujeitos: estes, limitados a seu meio, família, grupo (ou seja, ideologia, saber, poder ou verdade) nem sempre aceitam e abrigam essas potências marginais enviesadas de fora e da rua.

A mestiçagem se forma e se expressa, portanto, aquém das lógicas binárias das identidades e das oposições: a dualidade centro/periferia não lhe serve. A mestiçagem é uma onça alegre que se alimenta de todas esses entres e outros (bichos, gentes, objetos) escondidos, abandonados e rejeitados pelo que se quer Pequeno ou Grande Uno. O que importa são todos esses outros que se multiplicam variando (mostrando as suas microcélulas relacionais) e deixam de ser Um para devirem entre-outros, interstícios e reentrâncias de plantas-bichos-gentes-coisas. Os sistemas binários das "lógicas" do capitalismo internacional e dos grandes e pequenos grupos de qualquer ordem "identitária" detestam essas marginalidades multiplicantes que, sempre em "salto alegre ao desconhecido" (Lezama Lima), com uma atenção rigorosamente dirigida às nervuras desviantes intercombinadas, estão sempre aí por debaixo e nunca se adaptam aos sisteminhas vencedores. Em São Paulo (esse gigantesco Adoniran Barbosa em filigrana), as forças, afetos e potências negrocafuzas, ítalocaipiras e tupicaboclas podem desprezar as novas tecnotelediferencinhas (modas/tédios/ambições competitivas de classe média) dançando nos terreiros, rodas e blocos do grande carnaval de tudo isso que vai de-cada-um-a-todos-os -outros.

A mestiçagem passa longe das totalizações epocais sucessivas: ser moderno, pós-moderno ou contemporâneo lhe é um alimento esporádico e desprezível de superfície, já que pensa, come e trabalha por aglutinações fora-dentro e alto-baixo, de inúmeros pertencimentos, camadas e competências corpoafetocognitivas. Os conflitos entre o velho e o novo não lhe bastam, porque inevitavelmente duais. Habita-se, ao mesmo tempo e desde sempre, da multiplicidade, da variação e do mirim. Adora os paradoxos, os avessos e as inversões, todos os movimentos progressivo-regressivos em vaivém: "*Sagarana*" (Guimarães Rosa); "*Es um império / aquella luz que se apaga / o una luciérnaga?*" (Borges); *Índio antes del hombre y después de él*!"

Não lhe é suficiente o hibridismo, pois que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e conexões sintáticas, através de todos os procedimentos de toda e qualquer linguagem, que transformam o separado, seja distante ou próximo, em retículas, ourivesaria ou labirintos de alteridades em ação e reação.

A mestiçagem respira com a tradução. Repudia a noção de influência, pois vive das incorporações. Não aceita deuses exclusivos. Não se satisfaz com a diferença, a não ser que também se misture e desdiferencie: diferenças que diferem rasgando as diferenças. Não tem de "respeitar" o outro, porque ela "está" no outro. Vive no devir do outro.

Sendo marchetaria, pigmentação, cerzidura não-ortogonal, tessitura miniaturalmente concreta da cultura em arabesco, desde sempre nômade e multitudinária, nunca está só nos conteúdos das mensagens: entra nas páginas, imagens e telas como forma significante em devir; pode estar nos babados dos quadris que andam e dançam ou nos corpúsculos frutais de um poema, filme ou novela. Está na relação entre cores e tons. Expulsa os conceitos fixos. Instaura uma necessária confrontação entre a sua velocidade lúdica dos ritmos e gestos e as velocidades quantitativas da telemática.

Esta mestiçagem não se explica pelo discurso dos meios, poderes e instituições: atua, coletiva e anonimamente, nos porões da história e nas séries da cultura cotidiana, como enorme laboratório e almoxarifado da memória, dos acontecimentos e da paisagem, desde um simples objeto de uso doméstico aos grandes espetáculos populares. Sem ela não há mediação possível. Daí que suas melhores imagens procedam das paisagens botânicas, onde todos os fatores ambientais, pra cima e pra baixo, pra dentro e pra fora, atuam, tectonicamente e ao ar livre, em conjunto, sem fim ou começo: xaxim, trepadeira, caramanchão.

A mestiçagem, na América Latina e no Caribe, não tem de correr atrás nem de superar nenhum paradigma da chamada ciência ocidental. Por ser constitutiva do nosso conhecimento, é o inevitável território de qualquer experiência múltipla e dilatada das excessivas misturas a que temos chamado, à falta de melhor nome, Barroco.

Por uma desconstrução identitária dos índios do Xingu

Orlando Garcia

Introdução

Desenvolvemos aqui uma análise das relações entre alguns grupos de índios do Xingu e a produção de uma série documentária realizada sobre esses mesmos índios pelo jornalista Washington Novaes, em 1984 e em 2006, com os títulos: Xingu – A Terra Mágica e Xingu – A Terra Ameaçada, cujos filmes temos como objeto de estudo. Nosso intuito é apontar a maneira possível de se romper com a construção de ideias preconcebidas em torno de um suposto "purismo identitário" na vida do índio, que se desenvolveu de duas maneiras: pela imagem construída historicamente sobre ele, objetivando a manutenção de uma pretensa identidade índia por intermédio da "preservação de uma cultura primitiva", que certamente não existe mais (como teria existido no século XVI), e por meio de um discurso que o coloca na condição de aculturado e em desaparecimento, a partir da absorção de elementos da cultura não índia. Apresentamos neste pequeno ensaio uma análise que o coloca como quem vem desenvolvendo-se histórica e socialmente, mesclando-se com a cultura não índia por meio de encontros pacíficos e violentos, mas sem prejuízo de sua degradação ou de seu desaparecimento enquanto cultura ou povo.

A vida "moderna" dos índios do Xingu

O jeito de viver do índio do Xingu está associado a uma correspondência entre necessidade e vontade. Esta análise parte da dinâmica que discute e questiona a visão binária de que esses grupos de índios ou devem viver de forma primitiva para manterem a condição de índio brasileiro, ou se aculturam e caminham progressivamente rumo ao desaparecimento enquanto grupo étnico. Opomos, a essa noção, o jeito do índio lidar com os outros, impulsionado por sua ética e por seus interesses, expressos em atitudes que, em muitos casos, não apresentam preconceitos sobre o que vem de fora da aldeia, não rejeitando por isso as pessoas não índias com suas ferramentas, suas tecnologias e suas culturas e tendo como filtro a possibilidade de escolher apenas o que lhes interessa.

Precisamos aqui o modo de vida dos índios do Xingu e avaliamos o quanto a convivência desses índios com culturas alheias às suas pode levá-los a adquirirem comportamentos e aprendizados parecidos com os dos "brancos".

Não obstante, aos que creem que na sociedade "branca" as pessoas possuem uma forma de vida social dependente de instituições sociais, que garantiriam a todos uma vida de "ordem e progresso" e assegurariam direitos sociais a todas as pessoas, enxergamos uma falta de percepção de que essas instituições, no sistema capitalista, encontram-se em estado de crise crônica. Então, se o modo de vida nas tribos e aldeias do Brasil atual, e do Xingu em particular, ganha feição moderna com a entrada e uso de ferramentas e tecnologias, também é certo que as comunidades índias se fortalecem em meio às singularidades dos indivíduos, por possuírem uma vida sem atrelamento oficial a algum tipo de instituição social. Também sabemos que dificilmente eles conseguiriam viver sob o aparelhamento estatal, já que as instituições do Estado os tornariam sobremaneira dependentes. Não caberia a uma comunidade índia tal aparelhamento, uma vez que o exercício da cidadania em um país de "brancos", que se organiza politicamente sob a égide da "democracia burguesa", não se compatibiliza com o pensamento ameríndio que, segundo Viveiros de Castro (2002), "Trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos e pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vistas distintos". E que, portanto, distingue o modo de vida do índio do da maioria dos cidadãos citadinos.

Na sua relação com o estrangeiro, o índio do Xingu atual se apropria de outras noções e experiências, que vão além de uma vida pacata oriunda de um autoctonismo primitivo, que deixou de existir entre os séculos XV e XVI, após a chegada do velho mundo à América do Sul.

Nas relações com o homem "branco", um índio qualquer se expressa por meio do exercício de sua liberdade e de sua versatilidade no trato com as coisas e com os indivíduos. Trata-se de uma potência pessoal, que o índio demonstra ter, em aceitar, discordar, fazer, desfazer, querer, não querer, tornar-se ou não se tornar etc. que o caracteriza e ao mesmo tempo o descaracteriza como ser identitário (AGAMBEN, 1990, p. 18). A vida comum do índio, portanto, torna-se incomum, e isto é perceptível, em certa medida, por suas reações e falas individualizadas (NOVAES, 1984/2006), ao não manter, por exemplo, entre os membros de uma aldeia, uma mesma posição sobre assuntos semelhantes e diversos: em algum momento um índio diz, "não sabe não", em outro, afirma, "não quero deixar de ser índio", em outro ainda fala, "quero aprender as coisas do 'branco', né" (NOVAES, 1984/2006). Essa variação individualizada garante sua não identidade enquanto

indivíduo índio, mantendo, porém, sua identidade como pertencente a um grupo étnico específico. A cultura índia, comum a todos os índios, o coloca como um ser identitário; já sua visão e seu comportamento a respeito de cada prática cultural pode ser diferente.

O controle do Estado

As relações entre índios e "brancos" sempre foram marcadas por encontros e desencontros, pacíficos e violentos. Bruna Franchetto e Michael Heckenberger (2001) afirmam que o Parque Nacional do Xingu possui uma população expressiva de índios, uma base aérea controlada pelo Ministério da Aeronáutica e com lei ambiental. Segundo a autora, essa população é normatizada por uma legislação federal que intervém na demarcação do território e nas leis ambientais. Desde a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, como parte do processo de "laicização" da sociedade brasileira, e da política indigenista criada no mesmo ano, formalizada com o Decreto 8.072 (GAGLIARDI, 1989), os índios foram submetidos às normas do Estado com uma suposta garantia de assegurar-lhes assistência e proteção, o que de fato não ocorreu, pois tal política foi uma abertura para a expansão do capitalismo nas áreas de conflito entre índios e fazendeiros (GAGLIARDI, 1989). Ainda que tais leis tenham mantido o controle sobre as demarcações de terras de índios e interferido em questões sociais internas nas aldeias, não enxergamos nisso um processo de aculturação de grande envergadura que pudesse substituir a cultura índia por uma não índia. O que achamos disso é que houve um exercício de "antropofagia cultural" (ANDRADE, 2011), em que os índios se apropriavam dos elementos culturais, materiais e imateriais, que lhes interessavam. À parte das leis federais, que historicamente tem buscado reorientar e redefinir as condições e a situação dos índios no Brasil, no interior das aldeias do Xingu as leis de convivência estabelecidas internamente são ensinadas e repassadas de uma geração a outra, por via da oralidade, e são respeitadas; regras que também possuem significados: contam sobre o surgimento de um povo e o fim que esse poderá ter; permitem atrair entes espirituais para que concedam uma graça desejada, estabelecem limites na condução e gestão das coisas públicas e mediam conflitos nas aldeias. Na medida em que se queira afirmar que os índios mantêm entre si relações consensuais e únicas, como os "brancos" em suas instituições, se adquirirá uma compreensão equivocada a respeito da maneira como eles agem em relação às coisas da aldeia e as de seu interesse que estejam fora de lá. Nas aldeias do Xingu não existem instituições, o cacique não tem poder, não decide sobre os demais, às vezes é chamado para orientar ou mediar conflitos; no Xingu, os índios podem agir com liberdade, o reverso do universalismo das sociedades "brancas". As leis de convivência nas aldeias perpetuam-se em cada morador como algo subjetivo, universal, sacralizado e suas condutas e ações são imbuídas de uma ética baseada em um modo de vida que distingue o tipo da relação que se manterá com a natureza e com a cultura do "branco".

Em outro contexto, ao situar insistentemente o índio como tendo uma vida autenticamente "branca", sem importar-se com seus interesses e atitudes particulares, contribui-se conceitualmente para esvaziá-lo abruptamente de sua versatilidade no trato com a natureza e com os outros sujeitos. Contudo, para que o índio seja visto como um produto exótico disposto à admiração pública, sua imagem é reconstruída sucessivamente e empiricamente para atender a esse interesse. Para tanto, sua atitude é traduzida como a de quem vive como um sujeito "branco" em cidades. Por intermédio de seu comportamento, percebe-se sua inconstância (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), vê-se nele apenas a representação de um espectro desse ser "branco" idealizado, e não um sujeito à procura de facilitar seu trabalho e sua diversão. Todavia, embora vivam de certo modo afastados da chamada "civilização" no Parque do Xingu, os índios se relacionam com o consumo, com o trabalho e com outros índios e não índios, em um "choque" cultural inclusivo e não exclusivo. A institucionalização de tribos e aldeias por meio de leis e órgãos de proteção tem sido uma das metas do governo brasileiro desde a formação da República. José Mauro Gagliardi (1989, p. 223-224) afirma que:

> O plano de assistência ao indígena elaborado pelo governo não era simplesmente o produto da ação benevolente de alguns homens. Desde os primeiros anos da República, o apostolado positivista vinha forçando o governo a encontrar uma solução humanista para os indígenas.

Historicamente, o governo tem procurado estar à frente do controle de aldeias e tribos dos índios brasileiros, buscando, por meio de uma política paternalista e do assistencialismo (saúde, alimentação, educação etc.), "cuidá-los" para que não fugissem de seu controle político e para que não perdessem suas "identidades" (expressões artísticas, cultos religiosos, indumentárias etc.). Com esse controle, o governo buscava e busca a universalização do comportamento índio em direção ao consenso, à obediência às regras e às leis não índias, rumo à busca pelo "bem comum", como acontece nos centros urbanos.

O índio, no vídeo

O comportamento dos índios durante as filmagens da série documentária "Xingu", realizada por Novaes, nos permitiu concluir mais apropriadamente sobre o que é

ser índio no Brasil, no Xingu e em cada aldeia em particular, pois não consideramos possível ser igualmente índio em todos os lugares, cada indivíduo é índio a seu modo; os índios do Xingu não compõem, portanto, um grande grupo homogêneo. Em meio a algumas encenações e a reações diante das câmeras, os índios se apresentaram evasivos e versáteis, evocando um conhecimento perceptivo das coisas, distintos uns dos outros, mas voltados antes para seus interesses individuais e de parceria. Em uma das cenas do documentário, gravada por eles próprios, em que aparecem os índios kuikuro sendo convidados para participarem da festa do Kuarup, um jovem Kuikuru, com vestimenta indígena, disse: "Não quero deixar de ser índio", mas tendo sua fala imediatamente contrastada com outra cena que mostra a chegada à festa de muitos índios em motocicletas e em um trator, caracterizando ali uma "desidentidade".

Entendemos esse episódio no documentário como sendo um fato construído para denunciar e evidenciar a interpretação de aculturação do índio. Outros elementos que chamam atenção são os títulos das séries, dados pelos produtores. Na primeira filmagem, em 1984, o nome dado ao vídeo foi "Xingu - A Terra mágica", em 2006, "Xingu – A Terra Ameaçada": ambos refletem a compreensão que o produtor possuía sobre os índios e suas organizações comunais: o primeiro simboliza uma comunidade supostamente exótica, autossuficiente, espetaculosa e interessante para ser exibida ao público; o segundo nome traduz, na visão dos produtores, em 2006, as "consequências da aculturação" que esses mesmos índios teriam sofrido ao longo dos 22 anos que se passaram. Os vídeos de 2006 apresentam o território xinguano e as tribos Waurá, Kuikuro, Metuktire, Yawalapiti e Panará em processos de aculturação. Kamalo Kuikuro, chefe índio que havia sido filmado em 1984, disse ao entrevistador em 2006 que a educação trouxe a aculturação; o jovem Kalau Kuikuro disse que queria continuar sendo índio.

Viveiros de Castro (2002), citando Kaj Arhem e Andrew Gray, diz-nos que as diferentes espécies humanas e não humanas possuem percepções distintas umas das outras. Tais percepções diferentes entre os índios são demonstrativas de que suas ações descaracterizam uma vida regrada, como aquela que vivem os "brancos". As características da vida do índio do Xingu nos foram apresentadas em todos os vídeos de Washington Novaes. Pelos vídeos vimos nesses índios uma renovação de suas atitudes, como resultado de sua dinâmica; de seu fluxo variável nas relações com outras pessoas, do qual derivam as mudanças em suas maneiras de pensar e agir, que se renovam, possibilitando-lhes viverem de acordo com suas ambições e interesses, na condição de índio. Nesse sentido, certamente temos um legado arrojado no que diz respeito à liberdade de pensar e agir desses sujeitos. Michel de Certeau (2008, p. 39), analisando a relação dos índios com os colonos na época colonial brasileira, afirma:

> Submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas, outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir.

Isso tem que ver, entre outras coisas, com a linguagem do corpo, que é um "bem comum" utilizado historicamente pelos índios para manifestarem aceitação ou recusa a alguma ordem ou ação vinda do colonizador. Revestiam-se de ornamentos e dançavam, ou gesticulavam, tornando suas representações atos "espetaculosos". No fluxo de informações produzidas pela linguagem do corpo, denota-se uma pluralidade subjetiva dos processos físicos do corpo (biofísico) e do semiótico, ambos definindo a liberdade dos índios e permitindo variação e renovação contínua de seus novos desejos, de suas novas crenças, de novas conexões e novas formas de cooperação.

Outras falas (...)

Figura 1 - No país do futebol, o índio joga o próprio jogo. (Imagem: NOVAES, 2006)

Figura 2 - Motocicletas nas aldeias, representam aculturação? (Imagem: NOVAES, 1984)

Figura 3 - Tratores multiuso na aldeia. (Imagem: NOVAES, 1984)

Figura 4 - Criança sendo banhada em bica pública. (Imagem: NOVAES, 2006)

Considerações finais

O olhar diferenciado que damos para a relação do índio com o não índio baseia-se em suas experiências, captadas nos dois momentos significativos registrados pelos vídeos de Novaes. Tais experiências indicam que os índios não seguem ordinariamente regras perenes. Eles não reconhecem (e também não as negam) as regras impostas pela sociedade não índia; vivem sob suas próprias regras, baseadas em suas experiências vividas cotidianamente na floresta, e por meio dessas experiências nos mostram que as relações humanas não podem se constituir sob formas apenas consensuais, unitárias e identitárias. As relações socioculturais entre o índio e o "branco", no Xingu, ocorrem em condições muito específicas, cada qual fazendo valer seu interesse e sua vontade. Durante os anos da chamada "era industrial", até aproximadamente o final dos anos de 1980, éramos tentados a optar pela extremidade de binarismos de todas as espécies – senhores e escravos, capitalismo e socialismo, igualdade e desigualdade, rico e pobre, repressão e liberdade, guerra e paz, raça pura e miscigenação, clássico e popular etc. –, nos quais os indivíduos buscavam, e muitos ainda buscam atualmente, seus interesses ideológicos. Era intensa a participação de trabalhadores e estudantes em paralisações, greves, passeatas, militância em partidos políticos, sindicatos, associações culturais etc. para atingir objetivos que atendessem a interesses de classe (não que hoje não participem, porém,

menos como classe do que como "multidão"). Sobre essas relações, vale indagar: em que medida as condições capitalistas atuais, que buscam a globalização de todas as coisas, ainda propiciam a busca por ideais comuns, no campo da bipolaridade, pelos sujeitos?

Em praticamente todo o século XX, as lutas por liberdades eram travadas em um espaço concreto que fazia emergir dos sujeitos suas vontades, embora, muitas vezes, essas acabassem sucumbindo diante dos organismos sociais. Cremos, hipoteticamente, que atualmente os índios continuam suas lutas para a manutenção de sua condição, e usam todos os tipos de expressões e experiências vinculadas à linguagem, que se manifestam nos indivíduos das aldeias através do enfrentamento político, do corpo, do cognitivo, da memória, da imaginação, da libido etc. Sendo assim, temos em mente que é possível ao índio se misturar com o "branco", sem deixar sua cultura definhar. Se isso é uma hipótese apenas, é certo que há variações e multiplicidades nas ações dos índios em sua relação com a cultura "branca".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que Vem**. Tradução de Antonio Guerreiro. Giulio Einaudi Editores, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil.** São Paulo: Globo, 2003.

_____. **A utopia antropofágica**. 4ª edição. São Paulo, Editora Globo, 2011.

CALDEIRA, Jorge et al. **Viagem pela história do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Brasil:** a história contada por quem viu. 1 ed. São Paulo: Mameluco, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Tradução de Epharaim Ferreira Alves. 14ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade Contra o Estado.** Tradução de Theo Santiago, Editora Sabotagem, 1974.

_____. **A fala Sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

DANAGA, Amanda Cristina, PEGGION, Edmundo Antônio (orgs). **Povos indígenas em São Paulo**: Novos olhares. São Carlos: Editora UFSCAR, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mitos, Sonhos e Mistérios**: O Encontro entre a Fé Contemporânea e as Realidades Arcaicas. Londres: Harvill Press, 1960.

FARIA, Sheila de Castro. **A colônia em movimento.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCHETTO, Bruna e Heckenberger, Michael (Orgs). **Os povos do Alto Xingu**: história e cultura. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2001.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. (Orgs.). **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GAGLIARDI, José Mauro. **O indígena e a República**. São Paulo, Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

GARCIA, Orlando. **O índio vê uma TV que a gente não vê**: o jeito Terena de ver TV. São Paulo, Novas edições acadêmicas, 2015.

_____. Encontro cordial, no Brasil de Portugal. In: SALEM, Khalil (Org.). **Conhecimento**: das linguagens às tecnologias. 1ª ed. São Paulo: Editora Fiuza, 2012, v. 1, p. 301-311.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo – SP. Companhia das Letras, 2001.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **O homem cordial**. Seleção de Lília Moritz Schwarcz. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

IRELAND, Emilienne, M. Noções Waurá de Humanidade e Identidade Cultural. In: FRANCHETTO, Bruna e HECKENBERGER, Michael (Orgs). **Os povos do Alto Xingu**: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Mestizajes:** De Arcimboldo a Zombi. Trad. de Victor A. Goldstein. 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de La Cultura Econômica, 2007.

LEVI-STRAUSS . O feiticeiro e sua magia. Publicado sob o titulo: "Le Sorcier et sa magie", in **Les Temps Modernes**, 4o ano, n o 41, 1949, pp. 3-24.[Em português no Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1975, pp. 193-213]

NOVAES, Washington. “Xingu: a Terra mágica”; “Xingu: a Terra ameaçada”. Série de documentários de Washington Novaes. Xingu, 1984 e 2006.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Do índio ao bugre**: o processo de assimilação dos Terena. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

OMORI, Yasuhiro. Estudo da antropologia através da imagem. In: Marcius Freire e Philippe Lourdou. (Orgs.). **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

PAIVA, Eduardo França; ANASTÁSIA, Carla Maria Junho (Orgs.). **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH/UFMG, 2002.

PINHEIRO, Amálio. Mídia e Mestiçagem. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **Comunicação e Cultura**. 1ª edição, Campo Grande – MS. Editora Uniderp, 2007. Pág. 17 a 31.

_____. **Aquém da identidade e da oposição**: Formas na cultura mestiça. Prefácio de Lúcia Santaella. 2ª edição. Piracicaba: Editora Unimep, 1995

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário:** da pré-produção à pós-produção. 2ª Ed. Campinas SP. Papirus, 2010.

QUEIROZ, Ruben Caixeta. Relações interétnicas e performance ritual: ensaio de antropologia fílmica sobre os Waiwai do norte da Amazônia. In: **Descrever o invisível:** cinema documentário e antropologia fílmica. FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Aula pública**: Ato “Abril Indígena”, Cinelândia, Rio de Janeiro, 2016.

Comunicação e Mobilidade na América do Sul em Experiências andarilhas

Marcela Belchior

Introdução

Nômades, andarilhos, forasteiros, mochileiros, *trotamundos*. A prática de avanço pelo continente sul-americano de maneira independente, aberta aos intercursos contextuais e integrada às paisagens e afetos da estrada, leva-nos à dimensão processual dos eixos relacionais entre culturas.Discutimos aqui a experiência de viajantes no contexto do espaço público urbano e dos processos de criação na comunicação que se constrói a partir de fronteiras permeáveis na relação entre esses atores sociais, residentes, ambientes e contingências das rotas na América do Sul.

Trata-se de trajetos deslizantes de pessoas comuns que, na condição de viajantes independentes, deslocam-se por localidades do continente mobilizadas por motivações diversas, mas que compartilham entre si certo abalo estradeiro. Nesse movimento, desenvolvem habilidades comunicacionais que suscitam a continuidade de seu próprio trajeto, sempre em diálogo com os contextos antropo-sócio-físico-culturais do itinerário. Para identificarmos o fenômeno, podemos concatenar essas viagens independentes a um modo de nomadismo que realiza uma mescla síncrono-diacrônica, isto é, que se remete a procedimentos históricos ancestrais e também a recursos atuais de circulação de povos e culturas, assim compreendendo-o como uma expressão que combina épocas e temporalidades.

O engenheiro mecânico peruano Pablos M. sai em viagens de longa duração pela América do Sul em períodos alternados às atividades profissionais, na Colômbia, onde vive. A duração média de cada temporada em trânsito é de um ano. Na estrada, Pablos inclui-se em atividades laborais temporárias que o ajudem a construir seu trajeto, hospeda-se na casa de residentes que conhece no contexto do trânsito, em contínua abertura para integrar-se aos contextos durante o percurso. Já caminhando em vaivém por entre as fronteiras móveis da América do Sul desde 2012, especialmente ao longo da extensão amazônica, o jovem argentino Felipe N., quando indagado sobre sua cultura, rejeita uma identificação a partir de uma nacionalidade fixa. "Não sou argentino. Sou um latino-americano. Vivo em toda a América Latina", afirma.[1]Do mesmo modo que as circunstâncias da estrada modificam ou sugerem o itinerário dos viajantes, estes andarilhos também interferem nesse complexo e igualmente se transformam, desenvolvendo habilidades que lhes assegurem a continuidade da experiência de mobilidade.

Em que medida e sob quais aspectos a comunicação de viajantes independentes em trânsito pela América do Sul se combina às contingências interpostas no plano de viagem (na relação entre caminhantes, residentes, paisagens e circunstâncias) e delineia uma estrutura fractal específica das rotas? Por meio de um processo de deglutição sociocultural em fronteiras móveis, os viajantes independentes articulam seus planos prévios de viagem aos eventos que se interpõem durante o trajeto, construindo caminhos antes inexistentes e ressignificando códigos preestabelecidos das rotas sul-americanas. Vejamos como isso se dá.

O amálgama das relações em trânsito

Com o intuito de compreender esses processos criativos, isto é, os movimentos desses amálgamas continuamente nutridos pelas relações em trânsito (encontros entre residentes, viajantes, paisagens, contingências, afetos etc.), neste artigo desenvolvemos três aspectos de análise fundamentais que comportam o fenômeno estudado. São eles: 1) o trajeto desses viajantes é encadeado por um *ambiente comunicacional urbano*, ocorrendo por meio da subversão de códigos e geração de novos sentidos à medida que avançam pelo continente; 2) nesse contexto, ressignificações e processos de semiose baseiam-se no que chamamos de uma*poética de mobilidade* própria das rotas estradeiras; e 3) a *profusão de interdiversidades e incorporações nas sociedades sul-americanas* favorecem a dinâmica de combinação entre códigos, séries, linguagens e acontecimentos dessas relações. Verificamos a seguir como se manifesta cada uma dessas miradas, a começar pelo modo como a comunicação urbana se articula nesse contexto.

O cenário comunicacional no qual são traçadas as rotas de viagem configura-se como um ambiente baseado na dispersão de elementos, um conglomerado de operações de acontecimentos, agentes e contextos. São os viajantes interagindo[2] com outros viajantes, com residentes, paisagens, contingências e suas mediações, em circunstâncias pou-

1 Em depoimento para a pesquisadora, em setembro de 2013, no distrito de Alter do Chão, município de Santarém, no estado do Pará (Brasil).

2 Segundo Manuel Delgado, a interação pode ser compreendida como umaarticulação de subjetividades com iniciativas, potencialidades e objetivos próprios, "que acuerdan generar realidades específicas a partir de elementos cognitivos y discursivos que se trenzan para a oportunidad y que pueden prescindir total o parcialmente de estructuras sociales preexistentes" (DELGADO, 2011, p. 45).

co programadas ou não programadas, que articulam esses componentes flutuantes na condução de um processo comunicacional que trabalhe pela construção de seu trajeto. Essas contingências podem se expressar em acasos, imprevistos, afetos, acontecimentos e demais elementos que se somem ao processo durante o trajeto dos viajantes —e podem ser vistas como uma camada a mais no diálogo textual desse fenômeno.

Durante suas operações comunicacionais, os caminhantes são agentes da mundanidade, isto é, peças de um jogo, de uma negociação entre *personas* sociais que se adaptam a cada conjuntura. Entende-se "mundanidade" como uma desejada abstração da identidade, um anonimato que favorece o estabelecimento de relações. Trata-se de praticar certa "promiscuidade" entre mundos sociais ou interseccionados, travestir-se para cada ocasião, mudar de pele em função dos requerimentos de cada encontro, adequar-se às situações (DELGADO, 2011, p. 61-62).

Em meio a essa estrutura fractal, o ato de caminhar é espaço de enunciação. Para investigar isso, discorremos a partir do pensamento do historiador e filósofo Michel de Certeau. O autor associa a comunicação na urbanidade aos modos de expressão linguísticos, considerando a caminhada o ato de agir urbano, bem como a fala o ato de exercer a língua. O caminhar, para o autor, contém uma retórica e exerce tríplice função enunciativa, sendo: 1) processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre; 2) realização espacial do lugar; e 3) implicação de relações entre posições diferenciadas, ou seja, "contratos" pragmáticos sob a forma de movimentos (CERTEAU, 1994). O que define e instaura essa linguagem é, portanto, o "efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-la e de usá-la como o brasão de outra, ou seja, o que carreia aquilo que surpreende, atravessa ou seduz seus percursos" (CERTEAU, 1994, p. 180-181).

Nesse sentido, a *comunicação urbana* praticada poresses andarilhos atuaria na subversão de códigos e geração de novos sentidos. Ao caminhar, o viajante se reapropria da topografia da cidade, estrada, lugarejo; realiza espacialmente os locais de maneira própria. A linha simbólica construída ao longo de sua jornada contém uma intencionalidade de ocupação, quer dizer, o traçado não é aleatório, como também não se subordina a condutas preestabelecidas por regras ou leis. Essa trajetória varia conforme os momentos, os percursos, os viajantes e suas relações com os lugares e com outros personagens.

Esses peregrinos não podem ser compreendidos de maneira estática, mas em excitação: estão sempre de saída, sempre de chegada, puro trânsito e potência. Sempre negociam o próximo passo, através de pactos de colaboração com os variados textos que convivem entre si. Sua função é colocá-los em comunicação, em relação, entrecruzando fragmentos de relatos, conduzindo esse movimento. Durante a viagem, como há grande probabilidade de não ser identificado, reconhecido na rua — uma vez que não costuma estabelecer relações duradouras nas comunidades —, é possível esfumar-se, mentir, desvanecer-se, converter-se *em* outro e *no* outro.

Um viajante dificilmente está sozinho; ele é um elemento de uma rede de relações complexas. O "estar junto", porém, atua em vaivém, oscilando, em lapsos. O tracejamentodas ramificações relacionais, geradas dos processos de reordenamento dos caminhos dos sujeitos, muitas vezes, se tocam/atravessamem alguns pontos ao longo da trajetória. Isto pode ser observado quando viajantes se encontram entre si mais de uma vez na estrada, cruzando rotas, de maneira não programada —sujeitos que convivem em dada localidade,distanciam-se e, mais à frente, tornam a se encontrar, sem programar. Elementos coincidentes, mas também integrantes de uma estrutura flutuanteque favorece sincronicidades e sobreposições, produto de construção de destino de natureza semelhante, sob critérios que se aproximam: como a busca de picos de viagem (localidades muito visitadas), a informação trocada em mesmos pontos na estrada, a indicação de nativos e de outros viajantes. Isso sugere que, por mais que sejam tracejadas num sistema aberto, as decisões dos viajantes não estão isoladas dos liames que o ambiente informacional e paisagístico lhes oferece; e isso se concretiza por meio de suas interações comunicacionais.

Nessa direção, recorrendo ao antropólogo Victor Turner (1974), podemos dizer que os viajantes independentes estão no umbral, são "liminoides", estão sempre de passagem; não estão em um lugar, nem em outro, talvez em vários ao mesmo tempo, sozinhos e acompanhados, dentro e fora, no sentido de transitar sobre topografias geográficas, sociais e culturais. Também podemos perceber, sob tal perspectiva, um acercamento desses personagens com a cultura das bordas, abordagem apresentada pela semioticista Jerusa Pires Ferreira. Segundo a autora, o conceito de "cultura das bordas" "implica a pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites. Pode ser até um contracânone e mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras de sistemas [...], em espaços não consagrados do mundo urbano, [onde] se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida" (PIRES FERREIRA, 2010, p. 11-12).

O jogo poético de um "através de"

Diante dessa concepção da comunicação urbana, como podemos pensar uma *poética da mobilidade* na jornada dos viajantes independentes pelos espaços sul-americanos? Pelos mecanismos de transversalidade que essa trama favorece. Apoiando-nos em Décio Pignatari (2005) e Haroldo de Campos (1979), podemos afirmar que esses forasteiros não seguem uma lógica preestabelecida, eles operam traspassando situações, intersectando

elementos, realizam-se em um "através de", como se refere Delgado (2011, p. 36-38): "No es que em ellos se produzca una travesía, sino que son La travesía em sí, cualquier travesía". A poética da mobilidade se realiza no jogo livre dos fragmentos fortuitos que se interpõem no caminho, ressignificando-os e os reagrupando numa experiência estética da América do Sul. Esta poética é condição indispensável da existência de sua jornada.

Na rota dos viajantes, há uma combinação de planejamento e derivas. Sendo assim, podemos apontar que esses caminhantes operam sempre em âmbitos de intermediários, de fronteiras, em aberturas e elos, com a função de articular o que está disperso e, conjuntamente, desobedecer, insurgir-se ou desviar-se das estruturas fechadas. Os viajantes devem tomar decisões recorrentemente e isto implica colocar em ação mecanismos de reordenação frequente. Quando nos referimos a "rotas", assinalamos não apenas o percurso de um ponto a outro, mas a *associação* entre eles, suas topografias móveis. As rotas entre os espaços sul-americanos são transversais, ou seja, atravessam e se esgueiram, são transgressoras. Nesse movimento, a astúcia se interpõe a qualquer forma de autoridade.

Como os engastes favorecem a rota

Uma vez discutidos esses dois primeiros aspectos de nossa proposição, cabe-nos agora argumentar sobre como as *sociedades sul-americanas* imprimem complexidades ao fenômeno. A partir do que propõe o semioticista, poeta e tradutor Amálio Pinheiro, podemos afirmar que há, nesses encontros, relações de *interdiversidade*, isto é, heterogêneas alteridades que se incorporam entre si por meio de operações metonímico-tradutórias. Nesse sentido, segundo Pinheiro, não basta constatar a diversidade, sendo indispensável compreender as relações de interpenetração que esses diversos elementos culturais — móveis e em conversação — estabelecem entre si nos variados contextos, conforme podemos perceber no fragmento a seguir:

> Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropossociais e ecossistêmicas, que funcionam de modo intercomplementar: o migrante, o mestiço e o externo. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes distantes, inimigos ou forasteiros; a segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade, oriundos das mais diversas e divergentes civilizações, contra o isolamento narcísico das batidas identidades; a terceira exacerba as relações entre cultura e natureza, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua (PINHEIRO, 2013, p. 143).

A América do Sul, tal como a concebemos hoje, nasceu de viagens. Contida num universo mais amplo, o continente latino-americano, a América do Sul é composta por culturas mestiças, migrantes e solares, heterogêneas, simultâneas, contíguas de partida e multidirecionais. Pinheiro diz que essas sociedades tendem a se exponenciar a partir de engastes, o que vai de encontro a uma ideia de obra acabada, configurando-se em processos semoventes que interligam séries, produtos e materiais no grande sistema da paisagem urbana (PINHEIRO, 2009). De acordo com o autor, essas culturas se fundam e se sustentam numa rede de conexões cuja força de fricção ressalta a noção de *processos* dentro de sua estrutura.

A América do Sul incorpora os agregados de maneira rápida, formada por conglomerados (i)migrantes em rotação, numa "situação de escritura ao aberto" (PINHEIRO, 2013, p. 68). Os viajantes independentes são visitantes e, ao mesmo tempo, cronistas e mediadores da cultura do continente, na medida não somente em que realizam seus espaços e culturas, como também no compartilhamento dessas experiências com o outro, por meio da sociabilidade e da comunicabilidade, materializadas em diários de viagem, fotografias e outros registros e memórias (PINHEIRO, 2013, p. 82-83).

O conjunto de territórios que conformam a América do Sul não opera com um senso de unidade, nem está interligado por uma rede organizada de transportes e estradas. Embora compartilhem vários pontos culturais, é uma estrutura fragmentada e confusa de comunicação, mesclando-se público e privado, legal e ilegal — e seus estágios intermediários —, que se relacionam em intersecções e ressignificações. Para além dos espaços territoriais, delimitados por normas e instituições, há os espaços sociais, que, nestas circunstâncias, são permanentemente redefinidos a partir das conversações que os viajantes estabelecem entre seus planos de viagem, as pessoas que encontram no caminho e as paisagens culturais/naturais onde estão inseridos, expressados nas situações e circunstâncias.

Sendo sociedades de contatos, as culturas sul-americanas não apenas favorecem o dinamismo estrutural da rota desses caminhantes como também o provocam e o exponenciam. Nessa direção de investigação, o literato cubano Severo Sarduy nos ajuda a compreender os atributos barrocos da América do Sul, apontando uma construção móvel e uma "proliferação incontrolada de significantes" da região, que progridem metonimicamente e incorporam diversos materiais linguísticos em suas culturas (SARDUY, 1979, p. 161-164).

A partir desses mecanismos de ocupação e comunicação, afirmamos que percorrer a América do Sul como viajante independente muda uma estrutura narrativa do continente, no relato de sua percepção do lugar e de si mesmo, porque esse caminhante passa a incorporar ao seu discurso perturbações e conquistas do movimento. As transas que se depre-

endem desse tipo de nomadismo, da performance urbano-espacial presente na errância de sujeitos andejos pelos espaços sul-americanos, representam a capacidade combinatória e tradutória do continente e atuam como uma amostra miniatural dos processos intersemióticos que se observa no desenrolar da organização complexa da América do Sul.

Potência criativa na relação combinatória

Sustentadas por esse aparato teórico, apontamos que há combinações entre linguagens, códigos, textos, séries e sistemas culturais que compõem esse fenômeno, em suas vertentes transgressoras e geradoras de semiose, quer dizer, em sua potência criativa. Consideramos que esses elementos atuam em conjunto e se entrecruzam, enquanto cumprem suas funções comunicativas, inseridos num processo social e cultural. Portanto, partindo da percepção desses vínculos que formam uma rede de relações, inserções e traduções, estamos tratando os processos comunicacionais a partir da cultura. Ao mesmo tempo, consideramos na cultura propriedades comunicativas.

Ademais dos três aspectos debatidosaté o momento, compreendemos como relacionada diretamente ao fenômeno estudado e suas abordagens teóricas, adequada epistemologicamente no espaço/tempo/culturas investigados, a metodologia de análise da semiótica da cultura, uma vez que esta disciplina examina a movimentação entre linguagens e textos, acionando, portanto, diferentes códigos e processos semióticos (MACHADO, 2007, p. 61). Dentro da semiótica da cultura, a teoria lotmaniana é a que mais se aproxima das demandas de análise do fenômeno, examinando a circulação de códigos, séries, textos e sistemas culturais. A começar pelo preceito de que os elementos que integram um sistema semiótico não podem ser analisados isoladamente; eles funcionam, segundo Lotman (1996, p. 144-146), imersos num *continuum* semiótico, denominado semiosfera.

É neste espaço que se dispõe um conjunto de distintos textos e de linguagens, que se conectam uns aos outros por meio de operações tradutórias e estão diversamente organizados, vinculados em intercâmbios dialógicos entre estruturas móveis e fronteiras; um universo heterogêneo, de processos dinâmicos e irregulares, dotado de mecanismos de criação e semiose. A partir de sua concepção da cultura como sistema semiótico, Lotman aponta as relações entre sistema e extrassistema, ou seja, como a incorporação de um elemento de fora modifica o fluxo de relações, possibilitado pela presença de diversidade textual (LOTMAN, 1999, *passim*). Podemos depreender disso que o movimento básico da cultura é a oscilação entre inovação e continuidade, em processos graduais ou explosivos, e que um movimento de dialogia intertextual aumenta a informatividade do sistema, complexificando e inaugurando novas dinâmicas.

Em que medida essa compreensão pode estar associada ao desenvolvimento dos processos de ressignificação dessa cultura de estrada? Podemos dizer que ele se funda justamente nessa incorporação dos signos forasteiros, deglutindo-os e conformando os passos dos caminhantes.

Estão no cerne de nossa discussão essas comunicações dialógicas como base para a formação de sentido, suas tensões e mecanismos. Lotman discute, por exemplo, por que, quando e como, em determinadas situações culturais, um texto alheio é necessário para a criação. Além disso, questiona como os mecanismos comunicativos atuam para além da transmissão de informações, produzindo novas mensagens (LOTMAN, 1996, *passim*).

Recorrendo, ainda, a Edgar Morin, podemos compreender nessas relações um nível de organização complexa: "os indivíduos, em suas interações, produzem a sociedade, que produz os indivíduos que a produzem. Isto se faz num circuito espiral através da evolução histórica" (MORIN, 2007, p. 87). Ainda em diálogo com o autor, percebemos nessas relações as interações das quais trata Morin, quando aponta o potencial transformador em via múltipla possibilitado pelos pontos de contato e interseção entre os elementos. "As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza de elementos, corpos, objetos, fenômenos em presença ou em influência" (MORIN, 2005, p. 72).

> O número e a riqueza das interações aumentam quando se passa ao nível das interações, não mais apenas entre partículas, mas entre sistemas organizados, átomos, astros, moléculas e, sobretudo, seres vivos, sociedades; quanto maiores a diversidade e a complexidade dos fenômenos em interação, maiores são a diversidade e a complexidade dos efeitos e transformações resultantes dessas interações (MORIN, 2005, p. 72).

De acordo com Morin, quanto maior a diversidade e a complexidade dos fenômenos em interação, maior a diversidade e a complexidade dos efeitos resultantes, o que nos conduz ao debate no contexto do espaço público externo da América do Sul, considerando sujeitos e culturas em permanente trânsito, semiótico e também literal, podendo perceber vasto potencial criador. Assim, consideramos o que o autor chama de "calor cultural", isto é, uma "intensidade/multiplicidade de trocas" (MORIN, 2008, p. 35), cuja presença favorece "condições estáveis e movediças", ou seja, o devir criador (MORIN, 2008, p. 35). Nossas sociedades se compõem, então, de conjuntos móveis assimétricos, em diálogo e em conflito, em alternâncias entre ordem e desordem, o que gera criação e reorganização.

> A ordem? É tudo o que é repetição, constância, invariância, tudo o que pode ser posto sob a égide de uma relação altamente provável, enquadrado sob a dependência de uma lei. A desordem?

> É tudo o que é irregularidade, desvios com relação a uma estrutura dada, acaso, imprevisibilidade. Num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução. Não haveria existência viva nem humana. Do mesmo modo nenhuma existência seria possível na pura desordem, porque não haveria nenhum elemento de estabilidade para se instituir uma organização. As organizações têm necessidade de ordem e necessidade de desordem (MORIN, 2007, p. 89).

Os fluxos de cada personagem do contexto de estrada — viajante, residente, mas também paisagens, afetos, acasos — tocam-se entre si e, rapidamente, se distanciam, pela própria dinâmica da jornada, sempre em movimento. Durante uma viagem, os vínculos são feitos e desfeitos rapidamente, e essas relações abrem caminho para se explorar e se reconhecer textos próprios da América do Sul, criando também novos textos, nutrindo uma teia comunicacional e semiótica complexa. Esse roteiro se desenrola justamente no já mencionado jogo entre planejamento e derivas.

Assim sendo, podemos nos aproximar da acepção da pesquisadora Cecília Almeida Salles, quando percebe o gestor criador como movimentos com tendências, método que direcionaria o processo de construção na cultura, mas que atuaria como "condutores maleáveis", receptivos e favoráveis às incorporações dos acasos, ao seu complexo repertório inferencial — não sem negociações, reelaborações, transcriações. Nas palavras de Salles, um "movimento dialético entre rumo e vagueza" (SALLES, 2013, p. 38). Localizando a discussão nos processos de criação na cultura, podemos afirmar que a permanente incorporação que se dá no âmbito dessas experiências de viagem dialoga de maneira direta com o entendimento de mobilidade e inacabamento que traz Salles (2006), concepção que considera um amálgama sem ponto inicial ou final, não linear e multidirecional, dinâmico e canibal.

A autora contribui para o entendimento das práticas de mobilidade dos viajantes, ainda, na medida em que considera a tensão entre limite e liberdade como parte do processo criador, favorecendo uma predisposição à criação a partir de uma ligação e de uma negociação com o ambiente e suas circunstâncias. "Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem" (SALLES, 2013, p. 68-69). Segundo Salles, o processo criativo se desenrola por meio de uma permeabilidade de coletividades, suas apropriações, inferências, isto é, seus aspectos relacionais, existentes na inter-relação da semiose.[3]

3 Informação coletada durante aula ministrada por Cecília Almeida Salles, na disciplina Teoria dos Processos de Criação - Estudos avançados sobre redes de criação, no PEPGCOS, da PUC-SP, no período de 2016-2.

Considerações finais

Esses traçados pelos espaços públicos sul-americanos, no âmbito semiótico, podem ser entendidos como operações de negociação e arranjo de diversos signos que se encontram durante o percurso, uma engenhosidade presente em culturas criativas e com forte competência tradutória. Do ponto de vista sociocultural, são estilos de se inserir na América do Sul e de "canibalizar" o continente, estreitamente ligados às novas gerações, e hoje vivem um momento de expansão.

Uma vez que, a nosso ver, esses personagens atuam como mediadores entre as diversas culturas desta região do continente, alinhavando linguagens, textos e modos de se comunicar dentro da relação em grupo e nos ambientes, podem ser considerados importantes elementos de cultura, favorecendo o potencial tradutório entre nossas sociedades. Consideramos, portanto, fenômeno que expressa, nas relações estabelecidas durante trajetos de viagens, uma visualização do traçado de seus habitantes, das dinâmicas de um mosaico cultural que enreda o urbano, fricciona elementos diversos da cultura por meio da comunicação e colabora para manter ativo o caráter de fluxo de nossas relações socioculturais, atuando como importante dado da complexidade da região sul-americana.

Cotidianamente, são gerados novos modos de inserção dos indivíduos na vida em público e os modos de relações culturais são reconfigurados, advindos de uma trama de mediações simbólicas recíprocas e coletivas em contínua movimentação. Os trajetos estudados podem ser observados, acompanhados e apreendidos nos espaços de grande circulação dos territórios sul-americanos, inseridos pública e livremente nos locais de sociabilidade. Sendo assim, esses atores sociais cumprem um papel de importantes mediadores, funcionando como eixos relacionais entre linguagens, ou seja, circuladores de culturas, hábitos, informações por todo o território sul-americano. O fenômeno estudado está inserido em dimensões continentais, verificando-se em qualquer e em todo país sul-americano. Isso revela alto grau de interferência e relevância de sua atuação em sociedade.

Referências

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Epharim Ferreira Alvez. 11ª edição. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: Catarata, 2011.

LOTMAN, Yuri M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Prólogo de Jorge Lozano. Gedisa Editorial: Barcelona, Espanha, 1999.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Edición, selección y traducciónde lruso para elespañol por Desiderio Navarro. Capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. Por que semiosfera? In: MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O método 4**: as ideias. Habitat, vida, costumes, organização. Trad. Juremir Machado da Silva. 4ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____ (Org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____. Por entre mídias e artes, a cultura. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 2**.Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Cultura das bordas**. Edição, comunicação, leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6ª edição. Apresentação de Elida Tessler. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2ª edição. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Coordenação e introdução). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Um poeta sonoro: índices de oralidade em Patativa do Assaré

Antonio Iraildo Alves de Brito

Introdução

Antônio Gonçalves da Silva é seu nome. Nasceu em 05 de março de 1909[1], na Serra de Santana, comunidade rural, a 18 quilômetros da cidade de Assaré (a 623 quilômetros de Fortaleza, Ceará), ao Sul do Estado, região do Cariri. Batizado como Antônio, mas enquanto poeta popularizou-se com a alcunha de Patativa, uma ave pequenina e discreta, quase invisível e confundível na imensidão do cinza da cantiga. Porém, a melodia de seu canto reverbera a vastidão do sertão, fazendo-se ouvir de longe. Ora emite sons de pio, ora assobia e até chora.

Tudo em Patativa é poesia: *pra toda parte que eu* óio / *vejo um verso se bulí,* (ASSARÉ, 2002, p. 28) declama o poeta. Poetizando o dia de seu nascimento, assim se expressa:

> Foi em mil e novecentos
> E nove que eu vim ao mundo,
> Meus pais naquele momento
> Tiveram prazer profundo,
> Foi na Serra de Santana
> Em uma pobre choupana,
> Humilde e modesto lar.
> Foi ali onde nasci
> Em cinco de março vi
> Os raios da luz solar (ASSARÉ, 2005, p. 19).

Na composição acima, fragmento do poema intitulado "Eu e meu Campina", o poeta faz verdadeiro hino à natureza, sem economia de versos. São quinze estrofes de dez versos, totalizando 150 versos, todos rimados no esquema de rimas: xAxABBCDDC – o primeiro e o terceiro verso não rimam com nenhum, isto é, são brancos, enquanto o segundo rima com o quarto, o quinto e o sexto entre si, o sétimo rima com o décimo, e o oitavo com o nono. O título do poema põe em cena um pássaro de nome Campina. Trata-se de um passarinho comumente conhecido como galo campina ou cabeça-vermelha; muito conhecido na cantiga. Tem as cores branca e preta, a calda acinzentada e a cabeça toda vermelhinha descendo até a gola. O enredo relata o fato do poeta ter de deixar a Serra de Santana e ir morar na cidade. É um diálogo entre o poeta e o pássaro. Ambos estariam obrigados a uma espécie de prisão. Patativa, por ter de deixar seu lugar onde vivera desde quando nascera agora precisar e ir morar na cidade; o Campina por ter de viver e cantar na gaiola.

Este artigo enfatiza a importância da voz e sua presença ou, nos dizeres de Zumthor, os "índices de oralidade" presentes, inclusive no texto escrito. O autor assinala: "Acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega" (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Sonoridade sertaneja

"Patativa você é o poeta sonoro". Essa frase teria sido proferida pela escritora Rachel de Queiroz, quando do encontro que tivera com Patativa do Assaré, em Quixadá, CE, cidade natal da escritora.[2] De fato, Patativa é sonoro até no próprio nome. Sua obra toda é tecida em rimas. Diz respeito a uma obra inspirada em temas dos mais simples da vida cotidiana, porém sedimentados de ternura e encanto. O linguista Marcos Bagno em sua novela sociolinguística *A língua de Eulália*, referindo-se ao poeta do Assaré, assinala:

> [...] muitos 'eruditos' confessam que gostariam de produzir versos tão simples e com uma riqueza de imagens poéticas condensadas em tão poucas palavras. Aliás, esta é a lição de arte poética sertaneja que um de nossos maiores poetas populares, o cearense Patativa do Assaré, nos dá em 'Cante lá que eu canto cá':
> Pra gente aqui sê poeta
> E fazer rima compreta
> Não precisa professô;
> Basta vê no mês de maio
> Um poema em cada gaio
> E um verso em cada fulô..." (BAGNO, 2001, p. 64).

1 Patativa faleceu em 08 de julho de 2002, aos 93 anos.

2 Pode-se conferir o relato do encontro em: CARVALHO, 2002, p. 127-128.

Nesse sentido, o que se constata na poética de Patativa é que há um eu-poético o qual permite o próprio sertanejo falar. Falar do seu jeito: na língua "matuta". De modo que ele não imita a linguagem popular para fazer dela um mero artefato estilístico. Ao contrário do que, por vezes, na literatura escritores e intelectuais afeitos apenas ao modismo, sem levar em conta a tradução e repertórios variados ofereciam o exotismo do sertão que seus leitores desejavam ler, reduzindo "os problemas humanos a elemento pitoresco" (CÂNDIDO, 2006). Patativa sabendo-se ou não portador de um povo e tradutor da beleza e das mazelas sertanejas, não fez de sua forma de expressão motivo de zombaria ou estranheza, mas a fez instrumento legítimo de comunicação, como uma voz que exige respeito e valorização às expressões que nascem da experiência do povo simples. Para tanto, como se pode conferir aqui, Patativa teve de se exercitar muito no exercício e no trato da palavra para alçar voos mais altos. Da mesma forma que procede o verdadeiro artesão: em posse da matéria bruta ele a transforma em arte. Assim Patativa foi tecendo a sua obra.

Entre a voz e a letra

A oralidade é a fonte primordial de da obra de Patativa, nela está ancorada e tem sua razão de ser. A escrita e outros suportes veem depois para ampliar os ecos do canto do poeta, mas toda a sua obra é essencialmente oral, voz.

Sabe-se que é de longa data a tensão entre oralidade e escrita. Um exemplo clássico é Platão (428/27 a.C. – 347 a.C). O filósofo não considerou a escrita um meio adequado para a verdadeira educação e a filosofia. Sua obra escrita é toda em forma de diálogo e debates orais. Isso justamente para acentuar a importância da dialética e da presença dos debatedores. Um comentador da obra do filósofo, Franco Trabattoni, entende que para Platão "o saber mais precioso de que o homem dispõe é aquele que permanece na sua alma, muito ou pouco que seja da visão das ideias, advinda antes de nascer; nenhum *logos*, nenhuma tradução em palavras pode resultar senão imperfeita e de menor valor em relação a ela" (TRABATTONI, 2003, p. 158).

Trabattoni (2003) está se referindo justamente à teoria da reminiscência platônica,[3] segundo a qual há um saber inato na alma humana que pode ser recordado. E esse saber seria melhor adquirido por meio do discurso oral. Dito em outros termos, a comunicação oral facilitaria a rememoração, uma vez que o exercício da mente estaria mais presente. O escrito, ao contrário, causaria uma ilusão de saber. Ele petrificaria o pensamento, e por ser uma cópia dele, poderia levar à possibilidade do engano; ou seja, não levar a cabo à reflexão. O discurso oral, por sua vez, seria mais eficaz para fixar o saber, recordar o que já é inerente à alma.

Essa discussão se encontra precisamente em seu diálogo *Fedro.* O filósofo ressalta a fraqueza e a inutilidade da linguagem escrita. Para ele, como aponta Palmer, escrever uma língua seria uma "alienação da língua" (PALMER, 2006, p. 26). O *Fedro* se reporta a um mito egípcio para falar sobre a invenção da escrita. O diálogo se dá entre os personagens Sócrates e Fedro. Em tese, quer dizer que a escrita, se por um lado auxilia o leitor na aptidão para recordar, por outro, carrega o risco da ilusão do saber. A ilusão do saber se refere justamente à falta do cultivo da memória. Estando os homens totalmente dependentes da escrita, correriam o risco de tornarem-se esquecidos, pois confiando no registro visível do escrito, lembrariam de assunto apenas na exterioridade. Além disso, a escrita poderia torná-los convencidos de que saberiam muito, quando na verdade mais ignorantes ficavam, uma vez que apenas teriam, a muito custo, a mera aparência de sábios.

Jacques Derrida (1997), considerando a relação entre voz e escrita, parte da palavra grega *phármakon* que indica ambiguidade: phármakon significa tanto um remédio, como um veneno, que pode ser benéfico ou maléfico. Nesse sentido, a escrita seria, como que, transgressora por poder dizer aquilo que o agente da fala jamais diria estando longe. Ao que Derrida enfatiza: "A escritura não é a repetição viva do vivo" (DERRIDA, 1997, p. 86). A escrita, portanto, se caracterizaria precisamente pela ausência do pai-autor, ao contrário da fala viva, cujo pai-autor é presente. A escrita estaria associada à ideia de imobilidade, de morte. Ela sozinha, sem a presença da voz, seria órfã indefesa.

Os ecos da voz

De acordo com Paul Zumthor (1993, p. 18) há de se distinguir o oral em três níveis: *a primeira e imediata, a oralidade mista e a oralidade segunda.* A *primeira e imediata* é aquela que não apresenta contato algum com a escrita. Esse tipo de oralidade encontra-se apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica ou nos grupos isolados e analfabetos. O autor considera que esse foi o caso de amplos setores do mundo camponês medieval. Já a *oralidade mista* se caracteriza por uma influência parcial da cultura escrita. Aqui o oral e o escrito coexistem, no entanto, a ascendência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. Nesse caso a oralidade procederia de uma cultura escrita. A *oralidade segunda* é típica de uma cultura letrada, nela toda expressão

3 Anamnese ou reminiscência: palavra grega que significa recordação. "O termo indica a teoria de origem mítico-filosófica com que Platão tenta explicar o problema do conceito e do conhecimento em geral. A alma (a mente humana) não adquire conhecimentos a partir do exterior, mas recorda, no seu interior, aquilo que outrora adquiriu e depois esqueceu. (...) A percepção do mundo externo não fornece nenhum conhecimento, somente um estímulo à recordação. O conhecimento dá-se por meio de uma visão intelectual, quando conseguimos reconhecer na complexidade do mundo real as formas essenciais e prototípicas, ou seja, as ideias." (Cf. NICOLA, 2005, p. 64).

é marcada mais ou menos pela presença da escrita. Dessa maneira, inicia-se um processo de censura à oralidade. Tudo se recompõe com base na escritura num meio onde este tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Conforme o autor, esses tipos de oralidade variam de acordo não somente com as épocas, mas com as regiões, as classes sociais e também com os indivíduos.

No entanto, conforme o medievalista, haveria certa onipresença da voz no que concerne à escrita, o que Zumthor denomina "índice de oralidade". Ele assinala: "Acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega" (ZUMTHOR, 1993, p. 35). É como se no interior de cada texto, nalgum momento de sua existência, houvesse o indício da intervenção da voz humana. Para o autor, o texto foi um acontecimento oral, existiu antes de tudo na atenção e memória dos indivíduos. De maneira que todo texto é, de algum modo, essencialmente oral. Nessa mesma perspectiva, Palmer defende que toda linguagem escrita apela para uma reconversão na forma falada; recorre para um poder perdido:

> As palavras orais parecem ter o poder quase mágico, mas ao tornarem-se imagens visuais perdem muito desse poder. A literatura usa palavras de modo a tirar o máximo partido da sua "eficácia", mas, no entanto, muito do seu poder se esgota quando a audição se converte num processo visual de leitura (PALMER, 2006, p. 26-27).

A audição, portanto, é o que caracteriza a linguagem em sua forma originária. De acordo com Palmer (2006), mesmo romances e poemas compostos para serem lidos em silêncio, à medida que são lidos é possível que o leitor imagine sons, como se a letra ao alcance dos olhos cobrasse a participação do ouvido. E mais que isso, nos dizeres de Palmer, "toda a leitura silenciosa de um texto literário é uma forma disfarçada de interpretação oral" (PALMER, 2006, p. 28).

Seria, portanto, uma espécie de busca pelo elo perdido. Esse elo se ataria por meio da voz, para compensar a fraqueza e a debilidade da palavra escrita. Assim, conclui-se que a escrita em sua forma visual se completaria, encontraria a plenitude, recorrendo à sua dimensão oral. Nessa perspectiva, é importante ressaltar a questão do ato performático, através do qual o poeta se torna voz pura, texto e obra se mesclam. A esse respeito Zumthor (2005, p. 145-146) sustenta:

> No momento em que diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço.

Disso trata os aspectos constitutivos da performance, que no entender de Zumthor, "é a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que acompanha o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais. [...] É virtualmente um ato teatral, em que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe" (ZUMTHOR, 2005, p. 55,69). Nessa perspectiva, calha o que discorre Baitello (2008, p. 96) acerca da força das mensagens dos meios primários:

> Desde estalar os dedos até levantar os ombros, de mover os ângulos da boca até franzir a testa, de arquear as sobrancelhas até menear a cabeça. Há diferentes modos de andar e infinitas maneiras de sentar. As formas de olhar e as formas de deixar olhar. Os gestos de aproximação e os de afastamento. Da palavra falada à palavra calada. Do hálito de um sussurrar apaixonado aos odores corporais das jornadas de fadiga e labuta. Do riso ao choro. A linguagem dos dedos. As passeatas e os protestos (nos quais o número de corpos é o que conta). O cerimonial, os rituais.

Assim, ao analisar a poética de Patativa deve-se ter em vista, sobretudo, o dado de que se trata de uma obra que antes se deu pela mediação de seu corpo, através da voz, do gesto. E que, estando hoje na escrita e noutros artefatos, leva em si, por assim dizer, suas marcas originais. Sobre o papel da voz no ato performático, Zumthor (2005, p. 145-146) destaca:

> A voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço.

A *performance*, pois, constitui-se como momento privilegiado de recepção: aquele em que um enunciado é realmente recebido. Texto e voz se complementam na combinação dos gestos. "Num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único" (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

A obra de Patativa pede certo esforço imaginativo na perspectiva de pensar o poeta no ato performático: tom de voz, rimas, timbres, alcance, altura, expressões faciais, enfim tudo o que constitui a voz em cena, no sentido de apreender as sugestões contidas no texto, como que uma "superabundância e efervescência de elementos alógenos incorporados, aumentando as relações entre estruturas internas e externas e, consequentemente, a experimentação de práticas e procedimentos interno-externos de criação." (PINHEIRO, 2013, p. 35).

A voz como síntese

Numa tentativa de abstrair o sentido da voz, traçou-se até aqui um discurso sem certa rigidez conceitual, mesclando oralidade, voz e os aspectos constitutivos da performance. Procurou-se, na verdade, interagir com o que os autores apontam sobre o tema, principalmente localizando o papel da letra e da voz. De fato, constata-se qualquer confusão entre os termos oralidade e voz. Agora é possível afunilar o assunto para uma possível fusão.

Segundo Zumthor (1993, p. 9) "oralidade é uma abstração; somente a *voz* é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas". E ainda de forma mais contundente o medievalista considera:

> É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade.* Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e .pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

A voz seria, por assim dizer, a síntese do corpo. A voz como "lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, distância, articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro" (ZUMTHOR, 2007, p. 83). A voz, portanto, abrange mais do que o comumente se denomina oralidade:

> Voz implica ouvido. (...) Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto (...) O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente (ZUMTHOR, 2007, p. 86-87).

Daqui se pode pensar o papel da voz, e por consequência do ouvido com relação a cultura brasileira. É possível afirmar que somos mais dados à voz do que a letra. Muitas vezes, esse fato faz com que sejamos vistos de forma menor, em comparação a outros povos que têm uma relação maior com a escrita. Bastaria prestar atenção ao senso comum e até certas opiniões de especialistas na mídia e até de acadêmicos para verificar essa visão. Referindo-se a certa recusa da letra e à predominância do oral no Brasil, Luyten (1992, p. 16) sinaliza:

> Ainda somos um dos países onde menos se leem jornais e onde menos livrarias e bibliotecas *per capita* se encontram. (...) Para compensar a falta de usos mais sistemáticos de comunicação escrita, foram se arraigando, com muito mais ênfase, padrões de cultura oral. É por isso que, entre nós, ainda é tão importante alguém que saiba "falar bem". (...) Nos meios de comunicação eletrônicos a mesma tendência se faz sentir. Haja vista a utilização do telefone para tipos mais variados de comunicação interpessoal. (...) No Brasil, os sistemas de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, conseguem audiências superadas ano após ano, em detrimento de outros cuja evolução é muito mais lenta, chegando a ser regressiva em relação ao aumento do número de habitantes. É sobretudo nos meios populares que a comunicação oral mantém primazia.

Certamente o argumento de Luyten (1992) daria muito o que pensar e ampliar a discussão acerca da defasagem da letra em nossa cultura e da tendência maior à cultura oral ou nos dizeres de Zumthor (2007) da vocalidade. Hoje se poderia acrescentar, pro exemplo, a força do whatsapp e outros aplicativos das chamadas "redes sociais" ou de "relacionamentos", que embora sejam dispositivos que tenham também a possibilidade de escrever, geralmente se prefere enviar áudio.

De fato, a voz na cultura brasileira se evidencia. Na vastidão do nosso território, dos nossos lugares de fala, do Oiapoque ao Chuí, o Brasil se constituiu a partir de vozes e ritmos. Veja-se a música e a dança com seus mais variados ritmos e gêneros. Desde o samba, ao forró ou ao funk, à música popular em geral e às mais variadas expressões da periferia. Veja-se também a sonoridade de nossos sotaques, nossa forma de andar, vestir, se alimentar. Temos na cultura a marca viva da voz, uma espécie de performance sonora. Noutros termos, nossa cultura está marcada por "uma grande confluência de textos orais, na irrupção de pormenores, se ramifica em trepadeira" (PINHEIRO, 2013, p. 35).

Nessa perspectiva de confluência, considerando um olhar de quem ver de fora, e ao mesmo tempo de quem se abrasileirou, Vilém Flusser, o filósofo tcheco, faz as seguintes deferências naquilo que ele concebe como sendo o tipo brasileiro:

> Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos? Pode significar um homem que consegue sintetizar dentro de si e no seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para alcançar uma síntese criativa, que por sua vez, não vira tese de um processo histórico seguinte. Portanto, pode significar uma maneira concreta e viva de ser homem e dar sentido à sua vida, fora do contexto histórico, mas nutrido por este. (...) Pode em outros termos, significar que aqui está surgindo um homem que supera a história e se transforma em lugar no qual a história é criativamente absorvida (FLUSSER, 1998, p. 54).

Entrever-se na expressão de Flusser (1998) um tipo brasileiro aberto à síntese. Embora marcado pelas imposições do positivismo, o brasileiro não se permitiria determinar. Pode-se acrescentar que seria um tipo capaz de se persignar na missa diante do padre, ao mesmo tempo que consulta o pai de santo ou se benze com a rezadeira. Trata-se de

alguém voltado para o futuro, tendo a possibilidade de altera-se em qualquer tempo, escolhendo a vida que vale a pena ser vivida, podendo ser poeta ou operário, sambista, pagodeiro, forrozeiro, fanqueiro, erudito ou o que quiser. Não caberiam aqui as dicotomias abissais. Caberia o que indica Bastide (1979, p. 15), referindo-se a um olhar sociológico:

> Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação. O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta.[4]

A expressão de Bastide (1979) assenta-se com nosso objeto. A obra de Patativa penetra o tecido da cultura, reportando-se ao sertão como seu lugar de fala e traduzindo-o por meio da voz em seu caráter plural e convergente. Por vezes, um lugar de fala marcado pela tensão dialética e não dualista. Portanto, mais voltada à mediação do que às rupturas. As diferenças se interconectam. É o que se procurar acentuar no item seguinte.

Das interações

Comunicar é criar vínculos. Nos dizeres de Baitello (2008, p. 100), "nos ambientes de vínculos já não somos indivíduos, somos um nó apoiado por outros nós e entrecruzamentos", há, pois, um "deslocamento do foco da comunicação: não se pode mais compreendê-la como simples conexão ou troca de informações, mas necessariamente é preciso ver nela uma atividade vinculadora entre duas instâncias vivas" (BAITELLO, 2008, p. 100). Considera-se, portanto, neste item alguns fragmentos de três poemas de Patativa que apresentam uma espécie de captura do interlocutor, mas, sobretudo o corpo como presença, em viva voz. Parte-se do dado de que a poesia é oral; contudo considerando que a poesia é escrita, portanto, a voz presente no aparato da escrita. Ou dito noutros termos, a letra que imita a voz.

> Por isso, eu agora vou
> Pedi ao senhô dotô
> Um poquinho de tenção;
> No causo que eu possa sê,
> Que eu quero tombém fazê
> A minha comparação. (ASSARÉ: 2002, p. 182).

Trata-se do poema *Filosofia de um trovador sertanejo*, que discorre sobre o mito bíblico do pecado original (BRITO, 2010). Esse fragmento pode ser considerada um recurso de sedução ao ouvinte. É o momento de prender a atenção da plateia. É a "isca". Se causar empatia logo no início, é a garantia de que o poeta terá o público até o final da apresentação. O poema na sua totalidade dá a entender que o poeta está numa roda de cantoria.

> O mundo é uma cadeia
> Que de prêso veve cheia,
> Ninguém me diga que não;
> A morte é seu sentinela,
> E é quem arranca as tramela
> Das porta desta prisão.
> (...)
> Nóis somo os prisionêro
> Deste carce universá;
> Vivendo nesta prisão,
> Tudo de argema nas mão,
> Os grião é as doença;
> Dentro deste calaboço
> Sofre o véio e sofre o moço,
> Que a vida é dura sentença! (ASSARÉ: 2002, p. 183).

A metáfora do mundo como cadeia e a personificação da morte como sentinela dessa prisão parecem ser os elementos principais desse trecho. Os outros elementos giram ao redor deles formando um quadro horripilante do mundo: porta, cárcere, algemas, grilhões, calabouço transmitem a sensação de que a humanidade vive presa em fortaleza sombria, acorrentada dos pés à cabeça, sujeita a penalidades duríssimas: viver não passa de uma dura sentença. Em todo o poema poeta deixa claro a dicotomia entre este mundo e outro mundo além da morte. Ele até anseia que a morte, personificada num vigia, venha buscá-lo, pois aqui se vive prisioneiro das doenças, da fome, da miséria. Desse modo é como se ele expressasse que este mundo marcado pelo sofrimento é um verdadeiro caos, e que ele só pode ser superado, isto é, ser "cosmificado", encontrar a ordem, mediante a uma passagem: a morte. O bem e o mal estão em combate desde o evento do pecado primordial.

4 Para mais detalhes acerca do tema conferir: PINHEIRO, 2013, p. 23.

Em *A morte de Nanã* o poeta assim introduz:

> Eu vou contar uma históra
> Que eu não sei como comece,
> Pruquê meu coração chora,
> A dô do meu peito cresce,
> Omenta o meu sofrimento
> E fico uvindo o lamento
> De minha arma dilurida,
> Pois é bem triste a sentença
> De quem perdeu na isistença
> O que mais amou na vida. (ASSARÉ: 2006, p. 143).

O primeiro verso ressoa a tradicional introdução do clássico "era uma vez". O tom de drama e de suspense se entende em toda a estrofe. De fato, é para capturar o interlocutor, que de olhos e ouvidos atentos espera o desenrolar da narrativa. Todo o poema, de 21 estrofes em decassílabos, portanto 210 versos, discorre sobre o drama de um pai sertanejo que assiste a morte prematura de sua filha. É arrepiante e dolorido, do começo ao fim. A pequena Nanâ morre de fome. Todo a composição está na variedade linguística do sertanejo, entrelaçada com rimas perfeitas. Para o apreender o sentido existência da peça escrita é necessário a leitura em voz alta, sem dúvida.

E por falar em variedade linguística, a estrofe que segue, do poema *No meu sertão* expressa ainda mais esta característica, bem como a forma peculiar da fala em viva voz, a sonoridade, os ritmos; sem a linearidade da escrita:

> Boa noite, gente rica
> De sabença e inducação,
> Peço que descurpe os erro
> Desta minha falação.
> Não conheço português
> Apois eu por minha vez
> Nunca mexi em papé,
> Mas vou fala na linguage
> Da minha gente servage,
> Entenda lá quem pudé! (ASSARÉ: 2006, p. 123).

Percebe que o poeta está em torno de uma plateia. Pelo visto de gente instruída, considerando a fina ironia. É recorrente na obra de Patativa uma certa justificativa diante do público. Proposital ou não, o fato é que ele não nega a origem, tampouco se retrai ou se intimida em dizer sua palavra. Não se trata de comunicação errada. Tratam-se de variedades linguísticas. As pessoas de sabença também teriam a obrigação de lhe entender em forma peculiar de expressão. A estrofe também funciona como captura no diálogo. No fundo o poeta também está fazendo graça. A ironia nunca é gratuita. O poeta quer prender o público. Corpo feito tentáculo.

Conclusão

Entre as variadas possibilidades de abordagem que a poesia de Patativa do Assaré oferece, este artigo discorreu acerca do papel da voz e sua relação com escrita. A voz como síntese do corpo, que expressa os aspectos constitutivos da performance. Para além de qualquer artefato ou aparato, a poesia primordialmente acontece no corpo como presença viva.

Os fragmentos de poemas como estratégias de sedução revelam que o poeta não é um solitário de escritório. Ele está em interação com a audiência, com o público, com o outro. Seu corpo todo pensa e não somente a cabeça. Daí os aspectos constitutivos da performance. O pensamento não é algo que se ausenta do corpo. Pensamentos e sentimentos não estão em conflito. Na verdade ambos são parte de um mesmo conjunto. O corpo como totalidade. A voz, portanto, e tudo o que envolve a performance tornam-se uma espécie de encantamento. O encantamento da palavra e a transformação ou tradução do mundo. Voz e letra como possibilidades de inserção do outro.

Referências

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Inspiração Nordestina**. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

BAGNO, Marcos. **A língua de Eulália***:* novela sociolinguística. 11ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

BAITELLO, Norval Junior. (Org.) RODRIGUES, David. **Os valores e as atividades corporais.** São Paulo: Summus, 2008.

BRITO, A. I. A. **Patativa do Assaré**: porta-voz de um povo. São Paulo: Paulus, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difel, 1979.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FLUSSER, V. **Fenomenologia do Brasileiro**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

LUYTEN, Joseph Maria. **A notícia na literatura de cordel**. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de filosofia***:* das origens à idade moderna. Trad. Maria Margherita De Lucca. São Paulo: Globo, 2005.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PINHEIRO, Amálio. América Latina. Barroco, cidade, jornal. São Paulo: **Intermeios**, 2013.

TRABATTONI, Franco. **Oralidade e Escrita em Platão**. São Paulo: Discurso editorial e Editora da UESC, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Linguagem publicitária: slogans populares de medicamentos

Paula Renata Camargo de Jesus

Introdução

No final dos anos 90, com o início da minha pesquisa em publicidade de medicamentos, percebi que as frases de efeito, eram relevantes à indústria farmacêutica. Ao investigar, descobri que os medicamentos sempre utilizaram *slogans* junto às suas marcas. Uma característica do setor que atravessou séculos.

A publicidade de medicamentos iniciou no Brasil praticamente com a história da publicidade brasileira. Forte anunciante em jornal, cartazes, bondes, outdoor, revista, rádio, TV, atualmente, na internet, os medicamentos sempre investiram alto em publicidade e em marketing. "No Brasil, na busca de um slogan capaz de tornar um produto lembrado tem quase a mesma idade da chegada da publicidade de uma forma profissional." (SIMÕES, 2012, p. 24).

Tanto a indústria farmacêutica encontrou solo fértil para comercialização no Brasil, quanto a publicidade dos mesmos na mídia. Isso porque um fato cultural acompanha o brasileiro, o consumo irracional de medicamentos e a indicação aos familiares e amigos. O problema é que medicamento é considerado, tanto pela indústria como pela publicidade, mercadoria comum. Ou seja, o doente, geralmente fragilizado, é tido como consumidor qualquer, fato que assusta pesquisadores e autoridades, uma vez que a saúde de uma população não deveria estar nas mãos da lógica comercial.

A publicidade de medicamentos utiliza diversos recursos persuasivos para seduzir o consumidor. As marcas investem alto para chamar atenção e conquistar consumidores fieis.

O processo de comunicação utilizado pela indústria farmacêutica envolve, basicamente, duas frentes, a primeira: o consumidor final (a população) com o medicamento de venda livre; a segunda: o setor da saúde, representado por médicos e farmacêuticos (em hospitais o setor de compras operacionaliza junto a equipes médicas a aquisição do medicamento). Apenas medicamento de venda livre pode ser propagado à população.

Pela lógica, sem marca não existe *slogan*. Uma vez que *slogans* são frases de efeito que acompanham as marcas, as posicionam na mente do consumidor. Por isso as marcas de medicamentos, sobretudo medicamentos vendidos sem prescrição médica, em farmácias e drogarias, investem em publicidade e utilizam das frases de efeito em suas mensagens persuasivas na mídia.

Na opinião de Nascimento (*ibid.*, p. 38) "a propaganda de medicamentos nos meios de comunicação de massa é um estímulo frequente para a automedicação, especialmente porque explora o desconhecimento dos possíveis consumidores sobre os produtos e seus efeitos."

Frases feitas, frases de efeito, lemas, ou como também conhecemos, *slogans* publicitários fazem parte da história da publicidade brasileira. Segundo Reboul (1975), slogan é "uma fórmula concisa e marcante, facilmente repetível, destinada a fazer agir as massas tanto pelo seu estilo quanto pelo elemento de autojustificação, passional ou racional que ela comporta."

Os objetivos do presente estudo são: investigar o papel da linguagem dos *slogans* na propaganda de medicamentos, verificar a presença dos slogans de marcas de medicamentos de medicamentos de venda livre, ou seja, que podem anunciar na mídia de massa, consequentemente as promessas feitas pelos laboratórios farmacêuticos, por meio dos *slogans* dos seus medicamentos.

Slogans e linguagem publicitária

As marcas utilizam-se dos *slogans* como valiosos instrumentos de comunicação para ajudar na criação ou manutenção da lembrança. O *slogan* publicitário tem a função de reforçar uma imagem de marca por meio da associação de um valor a um nome. O *slogan* tem o propósito de satisfazer, seduzir, mostrar, demonstrar e de agradar. Os *slogans* publicitários favorecem a divulgação da marca e, assim, afetam seu reconhecimento e lembrança.

A origem da palavra *slogan*, segundo Reboul, é gaélica: *sluagh-ghairm*, que significava na Escócia "o grito de guerra de um clã". O francês atribuiu ao *slogan* o mesmo sentido de propaganda, doutrinamento, reclame. O inglês adotou o termo por volta do século XVI, para, no século XIX, transformá-lo em divisa de um partido e, a seguir, em palavra de ordem eleitoral. Nesse mesmo século, o americano acabou dando um sentido comercial ao *slogan* (1975, p. 7).

O *slogan* tem sua verdadeira origem, não na propaganda, mas nas tradições milenares das frases feitas e dos ditos populares (IASBECK, 2002, p. 49). As conhecidas Sagradas Escrituras, repletas de provérbios e figuras de retórica, utilizadas para mudar o comportamento de um grande número de pessoas, já sinalizavam, de certo modo, o papel das frases de efeito, o discurso curto, plástico e objetivo, frases feitas (*ibid.,* 58).

Nos *slogans* são utilizados termos de muita significação, a fim de solidificar a frase, como as figuras de retórica. Iasbeck reforça que o emprego de artifícios linguísticos contribui para que os slogans ganhem impacto e se tornem expressivos, adquirindo feições estéticas que muito os aproximam das construções poéticas (*ibid.,* p. 105).

Segundo Ducrot; Todorov (2007, p.253), "as figuras de retórica foram classificadas de mil maneiras para tornar inteligíveis os princípios da classificação". Abaixo seguem as figuras mais comuns encontradas nos *slogans*, inclusive de medicamentos.

a. aliteração: repete os mesmos sons – "bem estar bem", da Natura;
b. antítese: aproxima duas palavras antônimas – "é melhor e não faz mal" (*slogan* anterior de Melhoral);
c. comparação: estabelece paralelo entre dois sentidos – "não é nenhuma Brastemp", da Brastemp; ou "sem comparação", da cerveja Itaipava;
d. elipse: faz com que o receptor seja cúmplice da frase, a complete – "passa Gourmet que dá", da maionese Gourmet;
e. hipérbole: corresponde a um exagero proposital – "aqui todo mundo pode voar", da companhia áerea Gol; ou "o antiinflamatório que faz sucesso no mundo todo", do medicamento Nisulid;
f. ironia: emprego de uma palavra com o sentido de seu antônimo – "nem parece banco", do Unibanco; ou "não dá pra não ler", do jornal Folha de S.Paulo;
g. repetição: retoma a mesma palavra na frase – "mais barato, mais barato, Extra!", dos Hipermercados Extra;
h. silepse: uma mesma palavra com mais de um sentido, participando de mais de uma construção sintática – "O Brasil somos todos nós" do Governo Federal;
i. Zeugma: tipo de elipse em que o termo subentendido pertence à oração anterior – "Gripou? Fluviral desgripa";
j. exclamação: reforça o sentido da palavra ou frase – "Ah!", do creme dental Sorriso (antes, Kolynos); ou "Bom pra gripe é coristina D. Vale por 3.";
k. metáfora: substitui uma palavra por outra quando há semelhança, seria a transposição. As metáforas são bastante utilizadas na publicidade de medicamentos – "para aquela dor animal", do balsâmico Calminex; ou "dá uma fome de leão", do fortificante Biotonico Fontoura; ou ainda "a dor de cabeça passa logo de cara", do analgésico Neosaldina;
l. metonímia: bastante utilizada na propaganda de medicamentos, caracteriza-se como forma metafórica, ou seja, é a substituição de um termo por outro que com ele tem relação de sentido lógica e constante, ou seja, quando há contiguidade entre os termos – "a terapia indispensável", do medicamento Capoten; ou "protege e dá um alííííííííívio", de Gelmax, um antiácido.

Segundo Simões (2012, p. 60), os *slogans* também podem ser divididos em: Narcisistas (se apoiam no discurso que a marca é a melhor); Imitadores (imitam ou se referem a outras frases de efeito, antes já utilizadas); Redundantes (muitas vezes descritivos, óbvios); Mudos (resumem-se em apenas uma frase, mas não persuadem); Tecnológicos (por vezes são muito específicos, segmentados); Instigantes (mais criativos); Mentirosos (prometem o que não podem cumprir); Mancos (não servem para veicular em todos os meios); Prolixos (longos); Envergonhados (pouco aparecem); Papagaios (apenas repetem o que outras marcas já comunicaram).

Slogans de medicamentos de venda livre

A proposta dos *slogans* é aproximar os consumidores das marcas.

O apelo ao medo, utilizado pelos profissionais de marketing e da publicidade não deixa de ser uma estratégia publicitária de medicamentos desde sempre. A dor como vilã e o medicamento como salvador sempre caminharam juntos.

A promessa, com uma abordagem que contempla a solução imediata de um problema, é encontrada na publicidade de medicamentos. Exemplo disso são os *slogans*: Cafiaspirina "A enxaqueca some, o ânimo aparece"; "Melhoral é melhor e não faz mal"; Sal de Fruta Eno "Alívio já"; "Gripe ou resfriado, Descon dá resultado"; "Tomou Doril, a dor sumiu"; "Gripou? Fluviral desgripa"; e muitos outros (JESUS, 2008). Mas com as Resoluções e fiscalização da ANVISA, Agência Nacional de Vigilância Sanitária, que regula e controla a linguagem utilizada na publicidade de medicamentos, a promessa ficou proibida. Pelo menos a promessa explícita. Imagens de consumo do medicamento foram substituídas por animações ou gráficos; o testemunhal de famosos, antes muito comum nas mensagens publicitárias de analgésicos, xaropes, antiácidos, foi substituída pela presença de celebridades, mas sem o discurso do "eu uso", e uma lista de palavras, sobretudo as que indicavam promessa de cura, outras no imperativo, foram proibidas. Assim, as marcas tiveram que rever seus *slogans* e campanhas publicitárias, assim como o material de ponto de venda.

O *slogan* publicitário pode ocupar uma função específica no contexto do anúncio ou da campanha publicitária, a de assinatura, talvez a mais comum, mais utilizada, uma vez que pode anteceder (ou até existir sem) anúncio ou campanha. Biotonico Fontoura já teve como *slogan* "o mais completo fortificante" e atualmente seu *slogan* "dá uma fome de leão" atua metaforicamente na mídia de massa.

Mas o que acaba por ser condição específica de alteração ou adaptação do *slogan* é a campanha. A campanha publicitária conduz a marca e o *slogan*. Não é à toa que "Se é Bayer, é bom" existe desde 1922, quando foi criado por Bastos Tigre, sem qualquer mudança até então. São diversos os fatores envolvidos em campanhas, desde posicionamento ou reposicionamento da marca até ofertas e datas especiais como estratégia de oportunidade. E quando se trata de campanhas, o *slogan* pode ter um conceito tão

forte que passa a posicionar a marca no mercado, conduzindo a temática da campanha por determinado período, como um *slogan* de campanha.

Figura 1 - Logomarca e slogan da marca Bayer

Não há como mensurar as sensações dolorosas, pois a dor é uma experiência pessoal e intransferível, por isso a busca ao alívio inclui diferentes recursos: chá com ervas, remédios diversos, benzedeiras, medicamentos etc. Alguns destes, como analgésicos, prometem bem-estar momentâneo. Antigripais, na verdade, não curam a gripe, mas aliviam os sintomas. Ambos, analgésicos e antigripais, causam inúmeras complicações, como úlceras, hemorragias digestivas e problemas no fígado (NASCIMENTO, 2003, p. 94).

Analgésicos são os medicamentos mais presentes na vida dos brasileiros. Vendidos em farmácias e drogarias, também são encontrados, mesmo que ilegalmente, em lojas de conveniência, padarias, camelôs, como produto qualquer e não como medicamento.

Figura 2 - Slogan do Melhoral em taxidoor

É o caso de Melhoral. O medicamento Melhoral, antes tinha como *slogan* "é melhor e não faz mal", referente à marca. O *slogan* utilizava promessa, algo proibido pela ANVISA. Sendo assim, foi alterado pelo *slogan* "pra você ficar legal". *Slogan* que utiliza gíria, linguagem coloquial, com a preocupação de se dirigir ao público consumidor. Essa mudança na linguagem persuasiva acaba por evidenciar a presença da função conativa.

É no ambiente da mídia de massa, constituída por aspectos diferenciadores que, de fato, o *slogan* encontra seu lugar, ampliando seus efeitos devido às possibilidades da existência de veículos de comunicação que compõem essa mídia, que convivem de maneira harmoniosa na sociedade brasileira.

Exemplos como *slogans* populares são os utilizados pelo medicamento Apracur. Antes a marca utilizava o "marvado contra a gripe". A palavra "marvado" está escrita de maneira incorreta, na verdade seria malvado, um adjetivo. "Marvado" faz parte da linguagem coloquial em que o cantor sertanejo Leonardo, garoto-propaganda da campanha de Apracur, refere-se à valentia do medicamento em enfrentar os sintomas da gripe. Portanto, o *slogan* "marvado contra a gripe", fora da campanha publicitária, não tem muito sentido. Já o *slogan* atual de Apracur, "pra ficar apracurado", procura dar valor ao *slogan*, substituindo a palavra cura, uma promessa que não pode ser utilizada, segundo a ANVISA, pois atribui promessa. Ou seja, por meio de jogo de palavra, o que Apracur pretende afirmar por meio de seu *slogan* é que usando Apracur o consumidor fica curado.

Figura 3 - Slogan de Apracur, com a presença do cantor Leonardo no anúncio

Seguindo a linha popular de comunicação, a expressão boca a boca "Chama a Neosa", ou "Estou com uma dor de cabeça, quero uma Neosa!", Neosaldina utiliza o *slogan*, aproximando de maneira significativa a marca do consumidor. A marca ganha um apelido, ou seja, chamamos pelo apelido alguém muito próximo. Neosaldinha passou a ser chamada por Neosa.

Figura 4 - Anúncio publicitário do medicamento Neosaldina

Considerações Finais

A presença dos *slogans* na publicidade de medicamentos faz parte da história da propaganda no Brasil. Grande investidora na publicidade, a indústria farmacêutica sempre procurou ter em suas marcas, a presença dos *slogans*. Dos cartazes em bondes aos vídeos e *posts* na internet, a publicidade de medicamentos atravessou séculos na mídia brasileira.

A indústria farmacêutica não mede esforços em ações de *marketing*, investindo na publicidade, sua principal aliada junto à mídia de massa.

Com a divisão da publicidade de medicamentos de venda livre na mídia de massa e ponto de venda e medicamentos tarjados (vermelha e preta) apenas aos profissionais da saúde, a presença de *slogans* se popularizou, sobretudo em analgésicos, antiácidos, etc.

A promessa de cura, então proibida pela ANVISA, encontrou lugar em figuras de linguagem e na linguagem popular. O uso da linguagem popular na mídia, encontrou em garotos-propaganda, *jingles* e, sobretudo, nos *slogans*, forças para se propagar.

Reconhecendo que existem Resoluções que regulam a publicidade de medicamentos no Brasil (RDC 102/ANVISA e ANEXO I/CONAR), nota-se que o que não existe, muitas vezes, é o cumprimento das mesmas, tampouco fiscalização suficiente dos órgãos para conter as ações de marketing da forte indústria farmacêutica.

Em relação aos *slogans*, é tamanha a importância que as marcas lhes dão. As principais marcas de medicamentos de venda livre analisadas no presente texto utilizam *slogans* como mensagem persuasiva e estão presentes na mídia de massa e no ponto de venda (farmácias e drogarias).

Referências

CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando. **História da propaganda no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **A arte dos *slogans***. São Paulo: Annablume, 2002.

JESUS, Paula Renata Camargo. **Uma história de frases e efeitos** – a configuração dos slogans publicitários na indústria farmacêutica no Brasil**.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). São Bernardo do Campo: UMESP, 2000.

_____ ***Slogans* na Propaganda de Medicamentos.** 2008. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2008.

_____ **Criação Publicitária – conceitos, ideias, campanhas.** São Paulo: Mackenzie, 2014.

MARCONDES, Pyr. **Uma história da Propaganda Brasileira.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

NASCIMENTO, Álvaro. **Isto é regulação?** São Paulo: SOBRAVIME, 2005.

RAMOS, Ricardo; MARCONDES, Pyr. **200 anos de propaganda no Brasil**. São Paulo: Meio e Mensagem, 1995.

REBOUL, Olivier. **O *slogan***. São Paulo: Cultrix, 1975.

SIMÕES, Elóy. **Bordões, *slogans* e conceitos na Publicidade Brasileira**. Palhoça: UNISUL, 2012.

Do Ecletismo cearense ao Modernismo eclético: formas de um barroco mestiço

João Lucas Vieira Nogueira

Defasagem

Ao analisarmos a história oficial humana na Terra, história contada pelos países dominantes do hemisfério norte, percebemos que tais países seguem uma linearidade sequencial de feitos, enquanto outros países "surgem", "descobertos" ao longo dessa história que gira em torno dos primeiros. Flusser (1998) chama os primeiros de países históricos (denominação que adotaremos), ao passo que os outros são chamados de países não-históricos, ou a-históricos. Sobre estes, nos quais podemos incluir os países da América Latina e África, o autor destaca que não são pós-históricos, pois não faz sentido tratar de inseri-los na linha narrativa para superá-la, já que voltariam ao mesmo lugar. Além disso, para tais países, o pré ou o pós-histórico significam o mesmo, que é o lugar em que se encontram, fora da faixa definida pelos países dominantes.

> A história enquanto soma dos atos decisivos (*res gestae*), e não enquanto também soma de sofrimentos, se tem desenvolvido até agora (isto é: nos últimos 8.000 anos, aproximadamente) em larga faixa que cinge o globo entre os graus 25 e 60 do Hemisfério Norte. Não se trata de um período muito amplo, já que perfaz apenas 2% da existência do homem na Terra. É provável que a humanidade não seja nativa desta faixa, e quiçá, a história toda não passe do método da humanidade para adaptar-se ao ambiente não inteiramente conveniente. Uma maneira de ler a história é seguir as curvas traçadas pelos pontos de decisão dentro da faixa. Em tal leitura, por exemplo, a abertura do norte da Europa no século IV e do norte da América no século XVI serão tomados por momentos decisivos, e efetivamente a história é geralmente lida dessa forma. Mas, vistos a partir de uma distância maior, tais traços e saltos do ponto decisivo na faixa não parecem constituir a verdadeira medida da história, e uma outra medida se impõe, a saber: a da relação entre a faixa histórica e o resto da humanidade (um resto que pode ser chamado de ahistórico ou pré-histórico, não importa). Esta segunda leitura da história está se tornando mais comum: a humanidade extra-histórica deixa de ser exótica, o mundo por ela habitado deixa de ser chamado *hic sunt leones* e passa a ser chamado de "terceiro mundo", e o problema da relação entre história e não-história torna-se mais consciente. (FLUSSER, 1998, p. 34)

Contudo, não se está dizendo que os países de terceiro mundo não tenham suas histórias, e que não façam parte de uma história universal. A proposta apresentada é uma crítica à uma pretensa história do mundo imposta pelos países "vencedores" e praticantes de "grandes feitos", que deixa os países marcados pelos sofrimentos como apêndices de suas glórias. Inclusive, a utilização de termos como não-históricos ou a-históricos, reforça a crítica com o incômodo provocado pela ideia de existir tantas regiões do planeta que não contenham história.

Partindo de tal reflexão, Flusser (1998) nos constrói o conceito de defasagem, ao analisar a estrutura do pensamento social brasileiro. Existe sempre uma elite vanguardista capaz de impor seu pensamento como sendo a forma geral de pensar, mesmo que a maior parte da população esteja em outro momento cultural, um momento cultural muito distante.

> A todo instante histórico o espírito do tempo (ou como queiramos chamar aquilo que se manifesta) se manifesta em todos os fenômenos culturais, desde a língua até os instrumentos, desde a moda até os sonhos. Isto significa que naquele instante o espírito humano assumiu uma máscara determinada. Mas isto não significa que todos os homens contemporâneos tenham assumido tal máscara, nem sequer todos homens ativamente empenhados. Apenas significa que uma elite decisiva (a "vanguarda") conseguiu impor tal máscara à sociedade, mas que a grande maioria pode perfeitamente continuar usando máscaras superadas, até muito superadas. (FLUSSER, 1998, p. 76)

O conceito de defasagem surge então no Brasil como uma tentativa constante de uma elite burguesa de se inserir na linha histórica dos países de centro. Essas tentativas acontecem desde a narrativa de uma história do Brasil incluindo as sucessões de feitos, seja na leitura histórica da sociedade brasileira através da filosofia, artes e ciências.

> No Brasil fala-se em história, e não apenas se fala nela, mas ela é cultivada desde o curso primário até o clássico em detrimento da história universal; uma torrente contínua de escritos acadêmicos trata dela nos seus mínimos detalhes, torrente essa comparável apenas com os tratados relativos à gramática portuguesa. Como sabe todo aquele quem tem conhecimentos superficiais de psicologia, este é um sintoma péssimo para a história brasileira. Que seja fornecido, para ilustrar tal supercompensação, um único exemplo: por ocasião da descoberta da costa brasileira, um certo Pero Vaz de Caminha escreveu uma carta ao Rei de Portugal, e essa carta persegue a juventude brasileira dos seis aos dezesseis anos (seja ela autêntica ou não, e tenham ou não os portugueses descoberto o Brasil como primeiros). Esse renascentista obscuro avançou pois

> para ser companheiro constante de inúmeros jovens desde tenra idade até a puberdade. Que significa isto para a história brasileira? (FLUSSER, 1998, p. 77)

O autor traz, então, a ideia de que o brasileiro raciocina de maneira não histórica, lembrando que Brasil se chamava "Império" durante o século XIX. Para ele, um imigrante histórico iria rir de tal nomenclatura, pois o título tem "raiz persa, pretende universalidade ("rei de todos os reis e senhor de todos os arianos e não-arianos"), passou pelo banho romano e cristão, tem caráter nitidamente sacral e pode ser sorvido na sua derradeira decadência nas patéticas figuras de Viena e Petersburgo" (FLUSSER, 1998, p. 77). Assim, no Brasil, o título não passaria de opereta. Mas trata de mostrar que, na verdade, o pensamento histórico não dá conta do pensamento brasileiro, pois no raciocínio a-histórico, "o título simboliza o tamanho geográfico do Brasil, a superação de Portugal e a virtual potência brasileira" (FLUSSER, 1998, p. 77).

A questão toda surge quando o pensamento a-histórico é abandonado pelo brasileiro, na tentativa de inserir o país na linha histórica, talvez inclusive como forma de dar validade aos discursos.

> Finalmente, é preciso dizer que o pensamento a-histórico brasileiro é constantemente tentado a historicizar-se, porque visa a abrir "futuro", e sabe que futuro só há aonde há passado (como o provam as tentativas de criar artificialmente uma "história brasileira"). Trata-se de um erro trágico, que confunde liberdade existencial a-histórica com liberdade histórica, arriscando-se a perder a primeira. Este erro é responsável pelo engajamento mencionado da burguesia e encerra todo o problema da defasagem. (FLUSSER, 1998, p. 79)

Assim encerramos a primeira parte dessa reflexão, deixando claro o conceito de defasagem proposto por Flusser (1998) como uma tentativa de leitura histórica das produções culturais que acontecem no Brasil. É uma proposta de fazer uma leitura das manifestações a partir da compreensão de mundo dos países dominantes de centro, que, em geral, acabam por perceber a produção brasileira como algo ingênuo e sem força sígnica que o sustente. Ademais, seria impossível e, exatamente por isso defasado, ler o mundo a partir de um contexto que nunca se viveu.

O Barroco e a América-Latina

Contrário ao pensamento defasado, Pinheiro (2013) fala da dificuldade das teorias unificadoras dos países históricos de darem conta dos fenômenos culturais em lugares como a América Latina. Unificadores pois buscam, a partir de teorias generalizantes, a unidade, num sentido de identidade totalizante, enquanto em tais países os fenômenos são múltiplos e acontecem na forma de um mosaico proliferante de culturas que interagem e se interconectam.

> Os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (Península Ibérica, América Latina) onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado. Não cabe, ou seja, a separação dual entre culturas ideal e espiritualmente mais unas e outras em desordem, como se a unidade fosse um fim a ser inevitavelmente seguido, e não apenas uma construção filosófica e política de certas sociedades centro-ocidentais do chamado hemisfério norte. (PINHEIRO, 2013, p. 15)

Outro fator importante a ser apontado nessa citação e que será retomado posteriormente é a ideia de que, nos países da América Latina, "não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado" (PINHEIRO, 2013, p. 15), pois inicia a compreensão de que não há o processo linear de sucessão de movimentos artísticos e culturais. A linearidade que se encontra nos países históricos de movimentos que geram uma ruptura no pensamento produtivo cultural e que se coloca como movimento seguinte, com seus próprios manifestos definindo os padrões da época, não existe nos países latino-americanos por não fazer sentido, dentro de seu processo não-histórico, uma unidade de pensamento que gere produtos cada vez mais acabados na busca de uma finalidade histórica.

Nos países latino-americanos, a produção cultural é marcada pela mestiçagem, operada por princípios barrocos que incluem a estética do excesso, da proliferação ornamental, das incrustações de culturas díspares nas micro-relações e nos detalhes dos objetos, aparecendo como um miúdo que varia de maneira melismática, sem cânones pré-estabelecidos simbolicamente, pois os signos, ao saírem do seu contexto histórico, colam-se novamente ao objeto, abrindo a possibilidade para novas significações em contato com a natureza e com o diferente, utilizando-se aqui de adjetivos propostos por Pinheiro (2013).

Nas sociedades históricas, com a ideia capitalista de um desenvolvimento marcado pelo acúmulo de riquezas, a leitura de um universo lúdico em que o acúmulo só faz sentido na medida em que abastece o corpo para suas atividades rítmicas e eróticas, as teorias generalizantes de leitura social não conseguem dar conta dos processos. O ritmo que aqui se trata não é somente do clichê turístico presente no samba midiático do car-

naval ou no futebol. Aparece nos gestos, na entonação da fala, no caminhar, no dia-a-dia, e em todo lugar. É um engaste que surge a partir da participação negra na mestiçagem da cultura, pois, com o doloroso e forçado processo de escravização que sofreram, seguido do desterro, não tinham os instrumentos e materiais que utilizavam em sua produção cultural costumeira, tendo que inserir sua cultura diretamente no corpo e nos gestos. Já caráter erótico que se pretende tratar aqui, segundo fala Severo Sarduy (1974), se trata do excesso, da impertinência do ornamento, podendo-se falar até de um desperdício de formas, comuns às relações amorosas e que uma operação barroca das mestiçagens trouxe para a cultura latino-americana.

> El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad – servir de vehículo a una información –, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El "objeto" del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento – y su equivalencia metafórica: *oro, materia* constituyente y soporte simbólico de todo barroco – mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos escribir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a). En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en si mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje – el de los elementos reproductores en este caso –, sino su desperdicio en función del placer. (SARDUY, 1974, p. 100-101)

Importante sempre deixar claro que, quando falamos de mestiçagem não estamos trazendo uma visão romântica de um bom colonizador, que de forma feliz e pacífica levou os "selvagens" do neolítico para a "civilização". Compreendemos, e reforçamos aqui, que a mestiçagem ocorreu, mesmo e apesar das lutas, dos conflitos e de todo o sangue derramado, conflitos que inclusive, até hoje se impõem sobre as relações sociais.

Acontece que os sujeitos que formaram a população latino-americana já eram, de antemão, propensos à miscigenação. Abertos, por uma questão de sobrevivência em um lugar hostil, às criações culturais do outro, não se prendendo às imposições das identidades, o que impossibilitaria o contato e o aprendizado com o alheio. Falamos de povos ibéricos que passaram por anos de dominação árabe e que incluem diversas "mourarias" em sua cultura, já tendo passado por anos de mestiçagem cultural. Processo semelhante aconteceu na África, formada por uma diversidade enorme de povos, culturas, línguas e religiões, que constantemente se interpenetravam, trocando códigos e formas de condutas. Da mesma maneira os índios que já se encontravam no continente, a maioria nômades e curiosos, inclusive com a possibilidade de canibalizar o inimigo, adquirindo sua força e seus saberes.

Assim, as teorias históricas baseadas nos conceitos de identidade, oposição e síntese são incapazes de compreender processos inacabados, em constante movimento e múltiplos:

> Impossível enfileirar dentro das propostas de desenvolvimento e organização macrossociais derivados dos "saberes científicos modernos" (com destaque às suas últimas versões combinadas com o capitalismo em curso), as culturas que privilegiaram, antes, durante e depois dos processos coloniais, as interações entre a multiplicidade, a variação e o menor, ativadas estas pela mútua pertença entre natureza e cultura. Deste fundamento decorrem certas quase-estruturas arbusculares (que se movem por sintaxe colateral com o alheio externo) inexplicáveis pelas categorias conceituais da identidade, oposição ou síntese, posto que as ramificações proliferantes do miúdo incluso que varia, esse devir-outro-mirim, em marchetaria cromática, sonora ou gráfica, no reino dos objetos, não se deixa entender pelo ideário dos sujeitos localizados política, social e economicamente nem pelo sobrevoo das teorias panorâmicas ou generalizantes. [...] Tal imposição não é pequena: provém de uma lenta invasão combinada de discursos clássicos, eclesiásticos e tecnocapitalistas trazidos dos países ditos de centro para a América Latina. Porém, a marca diferenciante, o devir relacional, a absorção e tradução do outro como variação inclusiva, já estavam a caminho: o encaixe de elementos e materiais díspares, provenientes de inúmeras civilizações, favorece, concomitantemente, a inserção da natureza na cultura, desde o artesanato doméstico e a culinária até os grandes espaços urbanos, junto e apesar dos discursos da norma e ordem importados e aprovados (PINHEIRO, 2013, p. 15 e 17).

Quanto à operação das mestiçagens como um processo barroco, a explicação de Goudet (2009) desfaz dúvidas quanto a se estar negando a possibilidade de conceitos históricos utilizando-se de mais conceito, além de evidenciar a não necessidade de definir nomenclaturas:

> Esse barroco do qual me aproximo para desvendar um fazer urbano latino-americano não é apenas o barroco das igrejas, dos casarios presentes nas arquiteturas coloniais. O barroco, território do mestiço, é o procedimento que nos permite dar novo sentido às velhas estruturas, sem nos preocuparmos em anunciar uma novidade normativa, um novo centro organizador das ideias. Em nossas cidades, os paradoxos que nos arremessam instantaneamente da era digital para a barbárie em uma simples parada no semáforo, confirmam nossas cidades como solo fértil para este barroco aflorar. Assim como as palavras na poética barroca, a sucessão de ocorrên-

cias no urbano híbrido de nossas cidades cria sentidos nômades: ora estão em um determinado contexto, ora se ligam a outro, díspar. (GOUDET, 2009, p. 129)

A partir do exposto podemos compreender a leitura que Carpentier (1969) faz das cidades latino-americanas, após tentativas frustradas de enquadrar suas arquiteturas em unidades de estilos históricos:

> As nossas (cidades), em contrapartida, estão, desde há muito tempo, em processo de simbioses, de amálgamas, de transmutações – tanto sob o aspecto arquitetônico como sob o aspecto humano. Os objetivos, as gentes, estabelecem novas escalas de valores entre si à medida que vão saindo ao homem americano os dentes do siso. As nossas cidades não têm estilo. E no entanto começamos a descobrir agora que possuem o que poderíamos chamar um terceiro estilo: o estilo das coisas que não tem estilo. Ou que começaram por não ter estilo, como as rocalhas do rococó, os gabinetes de curiosidades do século XVIII, as entradas do metrô de Paris, os cavalos de carrossel, os negrinhos vienenses, barrocos, portadores de mesas ou de tochas, os quadros catastróficos do Monsú Desidério, a pintura metafísica de Chirico, as arquiteturas de Gaudí ou a atual pop-art norte-americana. Com o tempo, esses desafios aos estilos existentes foram-se tornando estilos. Não estilos serenos ou clássicos pelo alargamento de um classicismo anterior, mas sim por uma nova disposição de elementos, de texturas, de fealdades embelezadas por aproximações fortuitas, de encrespamentos e metáforas, de alusões de coisas a "outras coisas", que são, em suma, a fonte de todos os barroquismos conhecidos. O que sucede é que o terceiro estilo, mesmo porque desafia tudo aquilo que se teve, até determinado momento, por bom estilo e mau estilo – sinônimos de bom gosto e mau gosto – costuma ser ignorado por aqueles que o contemplam diariamente, até que um escritor, um fotógrafo ardiloso, proceda à sua revelação. (CARPENTIER, 1969, p. 16)

Em suma, não há como tentar, defasadamente, ler as produções culturais latino-americanas a partir das teorias históricas, baseadas na unidade, na identidade e na oposição, quando se tem uma produção baseada no múltiplo, na variação e na agregação em mosaico do díspar e distante.

Do Ecletismo cearense ao Modernismo eclético

A partir de tal contextualização na América Latina, propõe-se um recorte para reconhecimento da arquitetura produzida no Estado do Ceará, no Brasil. A produção arquitetônica cearense de meados do século XIX e início do século XX é denominada, por uma comparação temporal à produção européia, como pertencente ao universo do estilo Eclético. De antemão, Patetta (1987) nos diz que a Art Nouveau e o Ecletismo eram considerados os "inimigos" a serem derrotados pelo Movimento Moderno (1987, p. 10). Bem, o movimento Eclético europeu, segundo o autor, possui algumas variações de estilo que se iniciam com os *revivals*, ou seja, as produções neo-clássicas, neo-góticas e neo-barrocas para citar alguns dos principais exemplos. Tais produções partiam de uma minuciosa pesquisa histórica formal dos estilos passados e da compreensão de seus contextos para, a partir daí, propor sua utilização, seja em edificações religiosas, institucionais ou públicas. Apesar de não possuir a criação de gênio defendida pelo Modernismo, movimento posterior, tal modo de projetar possuía ainda um certo respeito pela precisão e cuidado das pesquisas históricas, tendo tais pesquisas, inclusive, servido de ponto de partida para as disciplinas de restauro. Uma das críticas, repousava, contudo, na percepção de que as pesquisas eram tão precisas e cuidadosas que o resultado das obras arquitetônicas pareciam menos com edifícios da época pesquisada e mais com protótipos do século XIX, devido ao esmero construtivo e aos cuidados nos acabamentos que não incluíam os pequenos defeitos das construções originais e nem as cicatrizes marcadas pelo tempo. Além dos *revival*, há outra categorização da arquitetura eclética na Europa, que fez com que os historiadores da arquitetura no Brasil, classificassem a produção do século XIX e início do XX de Eclética. Trata-se de um modo de produção normalmente criticado por tais historiadores, devido à uma compreensão de que faltaria criatividade à essa produção. Baseava-se num "pastiche compositivo", que, com certa margem de liberdade "inventava" soluções estilísticas historicamente inadmissíveis, às vezes beirando o "mau-gosto" (PATETTA, 1987, p. 15). O contexto histórico e econômico europeu, entretanto, era de um período de industrialização e de grandes investimentos na urbanização e embelezamento das cidades. Havia se formado uma burguesia industrial que dava primazia ao conforto, amava o progresso, as novidades e tratava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto. Os arquitetos então, além de atender tais anseios, disputavam um virtuosismo gráfico na representação do projeto (PORTAS, 2005 p. 354). A produção industrial dos elementos de ornamentação permitiu a geração de projetos arquitetônicos a partir de catálogos de estilos, através dos quais os arquitetos faziam suas composições. Permitiu também a utilização de novos materiais na construção que possibilitaram vencer vãos cada vez maiores, como o uso do ferro, proveniente de trilhos de trem, como vigas junto com a alvenaria auto-portante. A prática estética do ecletismo, entretanto, não considerava a beleza da pureza de tais materiais e os revestiam com argamassa e ornamentação, fato que gerava calafrios nos arquitetos do modernismo.

Com o contexto de pós-guerra, a necessidade de produção rápida e em massa de habitações, as premissas modernistas ganham espaço no cenário europeu, condensa-

das na Carta de Atenas, no CIAM de 1933. O movimento modernista europeu surge então, de fato, como ruptura ao Ecletismo. No universo dos países históricos, as rupturas de estilos, enquanto pensamento que germina no seio de um movimento anterior, ganha força teórica, alimenta novas regras práticas, até estabelecer-se de tal modo que alternância de oposições é contínua e linear, buscando uma finalidade histórica. Admite-se tal processo de ruptura nesses países por se tratar de um percurso histórico, mas que não abrange as possibilidades lúdicas e eróticas pertinentes ao processo barroco das mestiçagens na América Latina.

Importante frisar que a operações barrocas na América Latina não surgem como uma ruptura a algum momento Clássico anterior, mas são barrocas e internacionais já de partida, com a possibilidade de agregação das diferentes culturas de diferentes lugares, na profusão de sua ornamentação de forma melismática entre os objetos dessas culturas, gerando mosaicos incompreensíveis para uma mente histórica. E isso, evidentemente, é diferente dos pastiches compositivos do ecletismo europeu, pois estes se formam dentro de um processo histórico que culmina em uma produção industrial em série de elementos arquitetônicos simbólicos de várias épocas, permitindo criações arquitetônicas comerciais para satisfazer uma elite burguesa que pretendia estabelecer-se esteticamente na sociedade. É uma tentativa de aproximação comercial de unidades estilísticas históricas e simbólicas, dentro de uma sociedade em que tais símbolos todavia estão vigentes em seu pensamento identitário e linearmente sucessório. Por isso, o Ecletismo torna-se objeto de desdém em seu contexto original. No caso da América Latina, as agregações são intrínsecas às elaborações culturais e se relacionam com as possibilidades de permanência no local. Os signos deixam de ser elementos simbólicos em uma linearidade sucessória histórica e passam a pertencer novamente ao reino dos objetos, em suas intimidades com a natureza, com a paisagem e com o lugar. Torna-se alheio às imposições das identidades, pois entre tais imposições das demarcações entre as oposições dos diferentes, permite-se encontros em vai e vém em diversas possibilidades agregadoras que acontecem de variadas formas entre os extremos de tais oposições. Essa junção de culturas, relembrando Severo Sarduy, ocorre como a natureza erótica das relações amorosas, pois é gesto corporal em profusão, permeada de excessos sensoriais. E seu caráter lúdico retira a conotação histórica nos processos criativos dessa cultura, numa barroquização contínua dos movimentos, com a fuga da alienação diária através do jogo, da festa e da alegria e não do acúmulo econômico.

> Pode perfeitamente acontecer que no Brasil economia não seja infra-estrutura num sentido dialético, e cultura não seja superestrutura, mas que exatamente o contrário seja o caso. Depõe a favor de tal tese não apenas o fato de que a originalidade e a criatividade brasileiras se articulem muito mais na cultura do que na economia, e que a cultura absorve e engaja os melhores brasileiros, em detrimento da política, por exemplo, mas principalmente o seguinte: a única verdadeira revolução brasileira, a "Semana de 22", se deu na cultura. É ela que revolveu a estrutura inteiramente alienada da cultura anterior, formando a base de toda a cultura futura, seja positivamente, seja negativamente. De forma que engajamento em cultura pode perfeitamente ser no Brasil engajamento no que há de mais fundamental, e mais significativo para o futuro. Será na cultura que se dará o novo homem, ou não se dará em parte alguma. (FLUSSER, 1998, p. 111)

Em resumo, as composições de agregação não ocorrem por uma reflexão histórica que traz um respeito hereditário às criações de outras épocas, mas parte de um sistema relacional entre coisas espacialmente distantes, em que o próprio tempo aparece como elemento de distância espacial. As composições visuais dizem respeito à paisagem e ao ambiente, são elementos naturais que atuam nas relações sociais diárias e que surgem na elaboração arquitetônica. Esse processo aparece em todas as manifestações da cultura que fazem constantes trocas de códigos, linguagens e textos. Não faz sentido tentar a leitura dessa produção arquitetônica fora de sua rede de criação cultural. As inter-relações entre sujeitos, coisas e práticas produzem os artefatos culturais em constante processo de permuta e agregação.

Assim, parece possível entender como se deu a leitura da produção arquitetônica brasileira do século XIX e início do XX sob as lentes do ecletismo europeu: em ambos é possível buscar compreendê-los em termos de colagens de estilos, descontextualizados e desprovidos de reflexões conceituais. Mas isso, como se buscou apresentar, é uma comparação absurda.

No caso do Estado do Ceará, a diferença entre contextos é ainda mais gritante, entendendo-se o chamado Ecletismo como algo "ingênuo", "puramente epidérmico", "à mercê dos gostos individuais" e recheados de "ornamentações impertinentes", como se referiu Liberal de Castro ao ecletismo cearense, em uma das raras reflexões sobre o tema no livro Ecletismo no Brasil, de 1987:

> O excesso de decorativismo impertinente aplicado a muitas obras, fraudando de modo elementar a tectônica, conduziria grande parte das realizações da escola a um descrédito estético, principalmente com a vitória das correntes racionalistas na primeira metade do século XX.
> [...] O aspecto da arquitetura elaborada por todos os seguimentos muda rapidamente, mesmo nas edificações de ares mais modestos, engajadas num processo de adesão e de imitação dos estratos superiores. Os elementos decorativos do ecletismo arquitetônico obtêm então ampla aceitação, embora, na maioria dos casos, interpretados à feição pessoal de cada executante.
> [...] Em vez da arquitetura singela dos oitocentos, a cidade se engalana com formas decorativas

> novas, que se espraiam em variantes populares de uma ornamentação à Luís XVI, com farto emprego de guirlandas e de balaustradas nas platibandas e nos muros de frente.
> [...] Como se fossem opções do ecletismo, aparecem inúmeras realizações inspiradas no *Art nouveau* e, com menor exemplificação, no neocolonial.
> [...] No Ceará, como no Brasil, o neogoticismo e, com maior vigor, o neoclassicismo, constituem um expressivo meio de europeização da arquitetura, ainda que, às vezes, meramente epidérmico. De qualquer modo, significavam um afastamento definitivo dos antigos padrões formais lusitanos. (CASTRO, 1987, p. 213, 214 e 217)

Tal leitura parte da compreensão de um ecletismo baseado na colagem de estilos, que, transplantado para um universo pobre e fora da linha histórica original, torna-se ainda mais sem sentido, pois perde algo que o Ecletismo original ainda conseguiria resguardar: o significado simbólico. Torna-se uma leitura que carece de um mergulho nas relações entre os agregados[1] dos objetos estudados, e perde tudo que está por trás da visualidade. Em tais objetos, todo o percurso que está por trás da visualidade não cabe no signo, pois alimenta-se tanto de outras culturas, que forma conglomerados explosivos que acabam por de fato explodir o signo. Ao chegar na América Latina e desvincular-se de seu sentido histórico, o signo cola-se outra vez ao objeto e este então explode em ressignificações a partir de seu novo contexto, transformado em mais um elemento nas composições dessa cultura em devir. A categorização didática enquanto estilo da História da Arte perde o sentido quando se percebe que a possível proposta estilística já está definida desde as relações barrocas acontecidas anteriormente na própria mestiçagem das culturas. A partir daí os encontros e as múltiplas interferências acontecem em tal quantidade e profusão que não há tempo de se pensar em rupturas ou mudanças de movimentos estilísticos, pois o processo de mestiçagem é contínuo e ainda está ocorrendo.

Exatamente por isso não há razão para supormos que houve de fato um movimento modernista na arquitetura brasileira e principalmente, cearense, que trouxesse uma ruptura conceitual com uma dada produção anterior, numa compreensão linear e sucessória de pensamentos. O que se pode perceber é que os preceitos modernistas aparecem simplesmente como mais um elemento das agregações culturais já comentadas e nem é necessário citar os discursos de Niemeyer sobre as curvas de suas obras e a reverência ao barroco colonial brasileiro por seus principais representantes. As agregações continuam e as interconexões entre as propostas de um Estilo Universal se combinam com varandas, alpendres, pés direitos generosos, platibandas, materiais e saberes sertanejos, indígenas, negros, mouros etc. Senão, vejamos o que diz Paiva e Diógenes (2011), arquitetos, professores e pesquisadores do chamado Modernismo arquitetônico no Estado do Ceará:

> O quadro diverso da arquitetura moderna brasileira a partir da década de 1950 se deve aos fluxos de informações e conhecimento decorrentes do deslocamento dos "arquitetos peregrinos, nômades e migrantes" (SEGAWA, 1997) que redundaram, sobretudo, na fundação e autonomia das escolas de arquitetura. Esta mobilidade de pessoas, ideias e valores criou vínculos entre centros emissores e receptores, favorecendo a afirmação da arquitetura moderna brasileira, ao mesmo tempo em que contribuiu para o surgimento de uma diversidade de manifestações do modernismo arquitetônico, justificadas em função, principalmente, das resistências materiais e ambientais dos lugares.
> Este panorama plural inclui uma vasta produção que, à margem do modernismo arquitetônico hegemônico, buscava adaptar os princípios modernos às condicionantes locais. Embora este processo e a atuação dos seus respectivos personagens (migrantes estrangeiros e nacionais e nativos que vão estudar nos principais centros e retornam à terra natal), pareçam periféricos, é importante destacar o significativo papel que cumpriram na difusão do modernismo, ao introduzirem uma cultura arquitetônica de caráter mais erudito em diversos centros regionais. Neste sentido, a trajetória de diversos arquitetos constitui ao mesmo tempo fonte e objeto de documentação do desenvolvimento da diversidade da arquitetura moderna brasileira. (PAIVA; DIÓGENES, 2011, p. 3)

É possível perceber semelhanças conceituais entre a leitura feita por Castro quanto ao Ecletismo no Ceará e a leitura de Paiva e Diógenes quanto ao Modernismo no mesmo lugar: parte da relação de sujeitos migrantes, que agregam a cultura externa com a realidade local, gerando um panorama plural, com variantes individuais e adaptados à realidade. Contudo, ambos estão à margem do movimento arquitetônico hegemônico que teoricamente os define enquanto categoria estilística, porque, evidentemente, são lidos através de um conhecimento acadêmico defasado, no sentido proposto por Flusser e aqui anteriormente tratado. A mestiçagem barroca continua sendo produzida mesmo após o uso do concreto armado e dos arquitetos do modernismo acadêmico. Estes com muita competência foram capazes de trabalhar as agregações gestuais, com as curvas barrocas e as polissemias dos materiais. A aparente questão que se coloca, na verdade, é a tentativa de historização de tal modernismo, buscando subcategorias que lhe dêem sentido histórico, com o discurso de possíveis releituras do Modernismo a partir da cultura e da história do lugar. Essa proposta não só rompe teoricamente com o "Estilo Universal" a-historicista do modernismo, quanto reforça a noção de uma abertura às agregações de culturas distantes nas relações cotidianas dos arquitetos nordestinos:

1 VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

> As soluções arquitetônicas, como o concreto aparente, os brises, a laje impermeabilizada, o pilotis, os balanços, remetem claramente ao repertório da arquitetura moderna brasileira. Ao mesmo tempo, é perceptível o atendimento às necessidades funcionais e culturais demandadas pelas especificidades do local, como é o caso da presença das varandas, de generosas áreas sombreadas, da utilização de cobogós, do emprego da madeira e da pedra. A integração entre os elementos arquétipos da arquitetura moderna brasileira e a consciência do lugar revela uma das preocupações recorrentes na trajetória do arquiteto: promover a identidade por intermédio da valorização da tradição cultural do Nordeste. (PAIVA; DIÓGENES, 2008, p. 10)

Tal discurso não percebe que na prática, entre um "ecletismo" e um "modernismo" não há rupturas pois não há oposições em suas essências, apenas diferentes formas de materialização de um talvez "barroco mestiço", se estivermos de fato necessitando de algum tipo de categorização. A aparente força colocada em se categorizar a arquitetura cearense parece estar embasada na tentativa de validar historicamente a produção dos pioneiros arquitetos acadêmicos. A produção anterior, de imigrantes, populares ou intelectuais de outras áreas torna-se alavanca descartável para a pretensa confirmação de uma ruptura e a seguinte colocação de tais profissionais em um patamar histórico acadêmico. Tal necessidade é, de fato, desnecessária, pois a validade e a competência de tais arquitetos está exatamente na capacidade de agregação de formas e signos díspares, pertencentes a diferentes culturas e lugares e que, ao chegarem no Ceará, combinam-se em um mosaico de ressignificações – como a utilização de pilotis para a criação de um alpendre para armar redes – que se insere dentro da rede de criação da cultura e explodem os signos originais em alta multiplicidade de possibilidades.

Conclusão

Não faz sentido falar, em sociedades que basearam seus processos coloniais em uma mestiçagem operada pelas interações entre a multiplicidade e a variação nas suas estruturas culturais, em categorias totalizantes de produções de objetos estéticos. A variação e a agregação do díspar é contínua e caracteriza a maneira de fazer em tais lugares, que, por não apresentar oposições dicotômicas promovidas pelas imposições das identidades, não traz um processo linear de sucessão de movimentos estéticos. Tal tentativa de validação de uma produção com sua inserção em categorias acadêmicas historicistas só gerou preconceito com uma arquitetura coerente e com diversas adaptações ao lugar, assim como acarretou na perda de uma significativa parcela do patrimônio cultural edificado que, por não pertencer ao movimento estilístico "adequado", é tido como irrelevante e descartável.

Referências

CARPENTIER, Alejo. **Literatura e Consciência Política na América Latina**. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1969.

CASTRO, José Liberal de. Arquitetura eclética no Ceará. In: FABRIS, Annateresa (org.) **Ecletismo na Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo,1987.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; PAIVA, Ricardo Alexandre**. Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza**: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. Salvador: 2o Seminário Docomomo Brasil, 2008.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira; PAIVA, Ricardo Alexandre. **Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza:** a contribuição do professor arquiteto José Liberal de Castro. Brasília: 9o Seminário Docomomo Brasil, 2011.

FLUSSER, Vilém**. A fenomenologia do brasileiro**. Organização: Gustavo Bernardo. - Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

GOUDET. Mylene. Imagem das cidades In: PINHEIRO, Amálio (org.) **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (org.) **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

PINHEIRO, Amálio. **Barroco, cidade, jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

PORTAS, Nuno. **Arquitetura(s)** - História e Crítica, Ensino e Profissão. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2005.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia Sistêmica e Complexidade**: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

O amor no romance-diário "Finita" e no espetáculo de dança "Meu prazer": do místico ao lúdico

Luiza Almeida Rosa

Introdução

Como o título desse artigo diz, proponho-me a realizar, nas páginas que se seguem, uma análise comparativa entre a concepção de amor presente em uma obra literária e em um espetáculo de dança. Trabalho, especificamente, com e debruçada sobre o romance-diário "Finita" (1977), escrito pela portuguesa Maria Gabriela Llansol, e com o espetáculo de dança contemporânea "Meu prazer" (2008), encenado pela Márcia Milhazes Dança Contemporânea.

O que uma e outra obra têm em comum? E, para além de suas materialidades, em que se diferem?

Esta análise integra um bojo maior de pesquisa de doutoramento, que almeja elaborar uma leitura e compreensão de barroco latino-americano – dinâmica cultural e de criação artística presente na América Latina já estudado por diversos autores latino-americanos como os cubanos José Lezama Lima e Severo Sarduy, e os brasileiros Haroldo de Campos e Amálio Pinheiro – em sua potência comunicativa, verificável nos modos de compor mas, também, em uma disposição do corpo em relação ao ambiente nas obras, que tende à coadunar uma multiplicidade de gestos ou de cores ou de camadas de percepção da realidade.

Por meio do cruzamento da teoria dos afetos de Baruch Espinosa com o legado teórico de José Amálio Pinheiro, José Lezama Lima e com estudos do que acontece no corpo quando ele se move e sabe que se move, que dialoga com as artistas-investigadoras portuguesas Sofia Neuparth e Margarida Agostinho, proponho uma abordagem da proliferação barroca como potência comunicativa do barroco latino-americano, que desestabiliza a relação significante-significado, porque não tem como objetivo um sentido, mas um mover-se.

Sendo, portanto, parte de uma pesquisa que se adensa em torno dos afetos, este artigo tem como nódulo de análise o amor.

Ao longo dele, irei discorrer sobre como esse afeto é problematizado nas obras escolhidas para serem analisadas.

O intuito é o de desvelar algumas similitudes e diferenças dessa concepção em ambas as obras, lançando mão do procedimento metodológico do ensaio, nos termos do poeta e ensaísta cubano José Lezama Lima (1910-1976) e dando ênfase à geração de pensamento promovida pelo manuseio de materiais de composição, mais do que às qualidades inerentes à materialidade escrita e dançada, entendendo-as não como "suportes", mas como vias de acesso à experiência.

Referencial Teórico

Por afeto, Espinosa compreende "as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções." (ESPINOSA, 2009, p. 98). Ou seja, algo que nos toca, que tocamos, que mobiliza ou intimida a agir e, ao mesmo tempo, um sentido que se atribui a essa afecção.

O mesmo pensador irá tratar do **amor** em uma proposição que conjuga a compreensão de si com o amor a de Deus: "Quem compreende a si próprio e os seus afetos, clara e distintamente, ama a Deus; e tanto mais quanto mais compreende a si próprio e os seus afetos" – Proposição 15, da Quinta Parte da "Ética" (Ibidem: 223). E demonstra: "Quem compreende clara e distintamente a si próprio e os seus afetos, alegra-se (...), com uma alegria que vem acompanhada da ideia de Deus (...). Portanto (...), ama a Deus, e (pela mesma razão) tanto mais ama quanto mais compreende a si próprio e os seus afetos.".

É importante salientar que, para Espinosa, Deus não é algo transcendente, a que se deve temer, mas um ente infinito, "uma substância que consiste de infinitos atributos" (Ibidem: 13).

Considerada a maior contribuição do pensamento de Espinosa (1632-1677), judeu expulso de sua congregação, que viveu na Holanda, "Ética" foi publicada postumamente, no mesmo ano em que morreu. Está dividida em cinco partes: I. Deus; II. A natureza e a origem da mente; III. A origem e a natureza dos afetos; IV. A servidão humana ou a força dos afetos; V. A potência do intelecto ou a liberdade humana. O método por meio do qual vai montando as definições e as discussões em torno dos afetos, afecções, é o geométrico. Começa, portanto, listando "Definições", para, em seguida, tratar dos "Axiomas" e das "Proposições", cada uma acompanhada de "Explicações".

"Diz-se **finita**", inicia Espinosa, no segundo item de definições da primeira parte intitulada "Deus". A definição inteira é a seguinte:

> Diz-se finita em seu gênero aquela coisa que pode ser limitada por outra da mesma natureza. Por exemplo, diz-se que um corpo é finito porque sempre concebemos um outro maior. Da

> mesma maneira, um pensamento é limitado por outro pensamento. Mas um corpo não é limitado por um pensamento, nem um pensamento por um corpo. (ESPINOSA, 2009, p. 13)

"Finita" é o título do romance-diário escrito por Maria Gabriela Llansol (1931-2008), publicado em 1977, em Lisboa. Segundo o crítico literário e filólogo alemão João Barrento, é nessa obra que a autora atinge maturidade em sua concepção de Amor, uma concepção que se dará em diálogo com o poeta tcheco Rainer Maria Rilke (Praga, 1875-1926), principalmente com correspondências escritas por ele e, também, com a Primeira das "Elegias de Duino", obra publicada em 1923, e com o poeta e mestre sufi[1] Ibn Arabi (nascido na Andaluzia, Espanha, em 1165; morto em Damasco, Líbano, em 1240).

No entanto, em sua urdidura, há uma geometria espinosana em curso. Finito, segundo a definição de Espinosa ressaltada acima, é aquilo que não é Deus, porque Deus é infinito, mas, segundo a proposição 14, da Quinta Parte da Ética, exposta no início deste referencial teórico, compreender clara e distintamente sua condição de finitude causa alegria acompanhada de uma ideia de Deus e, por consequência, ama-se a Deus. Ou seja, finito é aquilo que não é Deus, mas que leva a Deus, um espelhamento reverso de si. Além disso, finito é aquilo que pode ser limitado por uma coisa da mesma natureza, que é porque pode estar em contato com, daí uma pista para se compreender o caminho que levará Llansol é tratar do que ela chama de "mútuo" logo no início de seu romance-diário.

É comum ao texto llansoliano o convite a personalidades externas à ficção como caminho que adensa sua escrita. "Podeis utilizar esta casa", principia ela a dizer para Ibn Arabi, "como mundo aberto", conclui (LLANSOL, 1988, p. 162). Este é o primeiro encontro descrito entre os dois.

> O que dá à visão histórica em Llansol marcas absolutamente diferentes, quer do romance histórico, quer da reflexão filosófica, é o facto de esta dupla perspectiva convergir numa conjectura única que visa recuperar a *proximidade do ser* através de uma prática libidinal da escrita (e da leitura, da cópia, também práctica da vida) que se desenrola no exterior da história e no interior do Lugar por excelência deste texto, a Casa, que é também o lugar da maior proximidade, lugar da alegria terrena e do regresso, com uma escala mais humanizada que permite reconstituir uma visão-outra da história. No centro da Casa, está também a vontade de proximidade da *origem* (que a história dos vencedores deixa para trás e ignora, e que aqui, como na leitura de Hölderlin por Heidegger, é da "ordem do segredo"), e no seu interior tudo acontece por *inscrição indicial*, pequenos desvios, em suma, sobreimpressões. (BARRENTO, 2011, p. 29)

1 Sufismo é a linhagem mística vinculada ao Islã.

Não se trata, apenas, portanto, de citação. Llansol convida amigos para entrarem em sua escrita, como em sua casa. Friederich Nietzsche, Soren Kierkgaard, Hadewijch, Thomas Müntzer, Al-Allaj, Espinosa são alguns deles. Segundo Barrento, há dois gestos iniciais no escrever de uma de suas obras de destaque, "O livro das Comunidades" (1977), que irão estar presentes em toda a sua obra, que são a **atenção** e a **hospitalidade**, que fundamentam uma política da amizade, que se difere da escrita de cunho ideológico, contraposição ou estandardização de ideias. Escreve, portanto, coadunando figuras, imagens, que se lhe aproximam de acordo com a necessidade de seu pensamento, que nasce de uma intensa relação com suas impressões e com o agora.

Sua literatura está centrada em um esmiuçar de sua relação com os lugares onde vive e saboreia, principalmente a casa, o lar – durante boa parte da ditadura portuguesa, durante a década de 1970, ela se exila na Bélgica, com sua família.

Desde o início de "Finita", Llansol instiga-se com o "eterno retorno do mútuo".

> Escrevo nestes cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do **eterno retorno do mútuo**. Creio que onde há prazer o conhecimento está próximo. O mesmo só diria daquela espécie de trevas de onde nasce a luz. (Llansol, 1987, p. 21)

Vai-se observando que o mútuo trata do instante que conjuga o efêmero com o intenso.

> Encontrava-me só.
> E só então o marulhar da água ali correndo se fez ouvir como movimento distinto. Criou-se uma progressiva tensão entre mim e a água e soube que me encontrava com o Amante. Marulhar também eu era, mas não de água. Notei bem que se tratava de um infinitivo verbal e sonoro que não abolia, não animava, nem sublimava a forma aquática do movimento.
> Forma nua em consonância intensa com outra forma nua.
> Dava realidade ao espaço do Amante. Para além do medo, eu aceitava que nas margens do meu mundo habitual, outros reais criados viessem manifestar-se. (Ibidem: 176)

Voltando à definição de "finita", de Espinosa: "Diz-se finita em seu gênero aquela coisa que pode ser limitada por outra da mesma natureza.". É uma definição que ajuda a olhar para a formulação llansoliana: "Forma nua em consonância intensa com outra forma nua" e "Marulhar também eu era". Uma compreensão de si, enquanto finita, conjugada com a experiência do "mútuo", do estar intensamente com o entorno, limitada por algo de mesma natureza.

Ao fim do trecho do livro destacado acima, a autora lança mão de outra figura: a do Amante, presente em Rilke e, também, em Ibn Arabi.

Arabi é considerado por muitos o "mestre dos mestres", devido ao seu vasto, polêmico e perene legado – escreveu cerca de 800 obras, dentre elas, as mais conhecidas são "As iluminações de Meca" (1215 D.C) e "O intérprete dos desejos" (1231 D.C). Segundo Barrento, Arabi é "o grande representante de um monismo existencialista que parece ter influenciado ainda Spinoza (...) e a sua filosofia da unidade plural da existência, e de todas as coisas como modos diversos da substância única e absoluta, Deus.".

Aparentemente, é com a obra "O intérprete dos desejos", que Llansol irá compor seu raciocínio e experiência literária em torno do Amor, porque ali, como aqui, em Arabi como em Llansol, o Amado somente acederá ao Amor por intermédio de um Amante: Nezâm acederá ao Amor por intermédio de Arabi, o personagem, e vice-versa.

> Nezâm nada lhe dá,
> nada lhe esconde.
> Está crescendo para si. (...)
> Tomado pela imagem viva do fogo que renasce, avançou a mão direita para a sarça ardente, como se fosse _____ e era _____ imperioso queimar-se "que eu seja enfeitiçado pela tua beleza e atraído pelo teu mais profundo fogo _____ que a incandescência desse puro amor me penetre e me transmute em cristal sem mescla" _____ mão pedindo que Nezâm acolhe na transparência do seu conceito e a leva mais longe, até o fundo do seu fogo _____ fá-la acompanhar o ritmo que progride no seu fulgor, e lhe ensina o prazer daquela mulher que também se chama sabedoria. Nem que quisesse, Ibn Arabi não poderia jamais libertar a mão que dera. Será consumida até o fim. (Llansol, 1987, p. 166)

O Amor trata-se, aqui, de uma dessubjetivação ardente entre o Amante e a Amada, que atravessa a saturação de todos os cinco sentidos, metonimizando o fogo como aquilo que provoca transmutação.

> No meio da cama, Ela dormia. Estava quente o quarto e cobrira-se unicamente de um tecido branco que lhe guardava o ventre.
> Silenciosamente, depois de ter hesitado em ficar, Ibn 'Arabi pega numa cadeira e senta-se perto da cama, olhando-a. (...) Ela mostrando o seu dorso à penumbra _____ que tomava progressiva intensidade no seu olhar. (LLANSOL, 1977, p. 163)

Meu prazer

Na primeira década do século XXI, no Brasil, uma artista do corpo se dedica às minúcias do fazer artístico e o nomeia como carta de amor.

Em um dos espetáculos criado por ela, "Meu prazer", que estreou no Rio de Janeiro, em 2008, encenado pela Márcia Milhazes Cia. de Dança, "cartas de amor vão sendo escritas", tecendo relações entre quatro pessoas, que transitam entre a contemplação de si, do outro e do ambiente, em multicores e multifocos de afetos tramados entre si refletindo tramas do ambiente e vice-versa, tudo isso circundado por ruídos de chuva, cantos de pássaros, canções da era do rádio – "Misterioso amor", cantada por Francisco Alves, de autoria de Saint-Clair Senna (1937)[2] – e valsas brasileiras – "Coração que sente", composição de Ernesto Nazareth (1903)[3]. No cenário, assinado pela irmã de Márcia, a artista plástica Beatriz Milhazes, esferas, circunferências coloridas (douradas, vermelhas, roxas, verdes, cinzas, marrons, lilases), suspensas em diferentes alturas.

Outro trecho da sinopse do espetáculo oferece mais pistas sobre a atmosfera que o espetáculo cria:

> Quatro pessoas se encontram no mesmo campo físico. Faz-se a trança de um corpo oculto, que através da contemplação de uns e de uma alucinada percepção de outros, vão se vestindo e despindo nas suas diferenças. Ondas de gestos, como um discurso do comportamento. Pessoas carregadas de uma arquitetura imaterial de sentido, onde flutuam no espaço do outro através do olhar, convocando a tentativa de existência. Assim, uma estória vai sendo decalcada a partir de experiências que cada intérprete testemunha. (Milhazes, 2008).

Márcia não dialoga com o místico sufi Ibn Arabi, nem com o poeta húngaro Rainer Maria Rilke, como Llansol. Dialoga com o mulato carioca Joaquim Maria Machado de Assis, com compositores brasileiros que assimilam ao erudito formas do popular como Heitor Villa-Lobos, Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, mas cria, principalmente, com o olhar atento e contemplativo à fauna e flora brasileiras, bem como com a diversidade contida no movimento das ruas e a intimidade da vida familiar, desde onde florescem gestos introspectivos e expansivos.

2 Informações a respeito de autoria e ano de lançamento da canção foram acessadas no portal UOL Mais. Disponível em: <https://mais.uol.com.br/view/7itgi4myir9b/francisco-alves--misterioso-amor-1937-04020C1A3366CCB15326?types=A&>. Acesso em: 19 abr. 2017.

3 Informações a respeito de autoria de composição e data de lançamento da obra, foram acessadas no sítio "Ernesto Nazareth 100 anos", do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br>. Acesso em: 19 abr. 2017.

Nos bailarinos com quem trabalha, Milhazes não deixa de se atentar ao caráter mestiço e às relações que eles mantêm com o sincretismo religioso. Dizendo ainda sobre Al Crispim: "Ele vem do Piauí, tem uma história de envolvimento com o candomblé." (IDEM).

Além disso, ela não se exime de se atirar à criação pelo caminho "mais difícil". Na citação a seguir, um exemplo disso: ela explica como ocorreu o início de sua companhia de dança, que leva o seu nome, no momento de seu retorno ao Rio de Janeiro, em 2004, depois de seis anos a viver em Londres, onde se formou em composição coreográfica, pelo Instituto Laban, e dançou em companhias que exigiam a formação clássica, o balé, e do encontro com o primeiro bailarino da companhia, o mesmo Al Crispim citado no parágrafo anterior:

> E aí eu me encontro com um colega, por acaso, que me reconhece na rua – porque eu estava irreconhecível – e eu falo pra ele "estou procurando bailarinos" e ele diz "Márcia, você sabe que eu conheço um rapaz que deveria ser investigado em outras coisas?". Nisso eu vou ver o Al [Crispim]… Todo mundo pergunta como que foi esse encontro. Porque o Al é o um homem pobre, que a formação dele foi trabalhar em churrascaria, dançar danças das mais popularescas e eu quase o oposto dele, chegando da Inglaterra, com bala na agulha. (MILHAZES, 2017)

Ela continua a dizer sobre o encontro entre ela e Al, no primeiro espetáculo que encenaram juntos "Santa Cruz", que estreou em 1995-1996:

> Eu entrei em cena com ele. Tinha que ter benevolência nas entranhas, porque ele era um homem forte, um mulato brasileiro e eu vinha de uma engrenagem, eu tenho um corpo muito treinado modéstia parte! (risos). Cheguei de Londres como uma bailarina que é jogada daqui pra lá. (IDEM)

"Somente o difícil é estimulante", escreveu o poeta e ensaísta cubano José Lezama Lima, um dos nomes da literatura latino-americana que se dedicou à formulação do conceito de neobarroco, em seu ensaio "Mitos e cansaço clássico". E diz mais:

> Somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento, mas, na realidade, o que é o difícil? o que está submerso, tão-somente, nas águas maternais do obscuro? o originário sem causalidade, antítese ou logos? É a forma em devir em que uma paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca da sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é a sua visão histórica. (LIMA, 1988, p. 47)

Sem entrar em discussões acerca da concepção de história que Lezama propôs com sua poética que se opõe à perspectiva hegeliana, euro e logocêntrica, é possível perceber em Milhazes uma flexibilidade para inclusão de elementos exógenos que desestabilizam hierarquias como alta e baixa cultura, própria do caráter barroquizante da cultura latino-americana.

Como explica Amálio Pinheiro em seu livro "América Latina: barroco, cidade, jornal": "A absorção do que vem de fora se dá por uma especial disposição conectiva das séries da cultura, situada nas junturas flexíveis das linguagens, que mitiga ou apaga as noções binárias de centro e periferia, alto e baixo, erudito e popular etc.". (Pinheiro, 2013, p. 97)

As obras de Milhazes contêm elementos formais da dança cênica, mas no que tange ao tratamento que viabiliza o florescimento dos gestos, bebe de fontes que estão além e aquém dos códigos formais do balé e da seara da dança cênica ocidental. Além disso, fricciona elementos diferentes como, no caso de "Santa Cruz" e, também, do espetáculo seguinte a ele "A rosa e o caju": ela, com treinamento e habilidade técnica e estética em balé, e Al Crispim, dançarino que integrou grupos de danças popularescas, sem nenhum contato com o universo codificado da erudição das artes da cena.

Esse modo de fazer, conversa com o que Amálio Pinheiro elabora acerca da dinâmica cultural constituinte do continente latino-americano:

> É claro que todas as culturas praticam a superação das fronteiras pela invenção da tradução e da mestiçagem. Mas nenhuma, como a América Latina, em tão larga escala, se fez barroca e mestiça, de saída, pela tradução. (Pinheiro, 2013, p. 95)

O elemento exógeno trabalhado por Milhazes em suas criações, de um modo geral, e em "Meu prazer", em específico, é, em vez de o "Amante" ou o "Amigo", como em "Finita" de Llansol, o diferente ou o estranho. O erotismo que dá liga a esses elementos, em vez de estar atrelado a uma experiência mística, está envolvida pelo lúdico, o gozo do brincar.

A mesma proposição 15, do livro V, da Ética de Espinosa, serve para pensarmos o amor nas criações de Milhazes. Repetindo: "Quem compreende clara e distintamente a si próprio e os seus afetos, alegra-se (...), com uma alegria que vem acompanhada da ideia de Deus (...).

Nessas obras, o amor tem que ver com o compreender e desempenhar uma condição mestiça. Esse esclarecimento sobre sua condição e potência, sobre aquilo que lhe é singular e que o delimita, é germinada em consonância com a natureza exuberante em ruídos, formas, cores e texturas. Ou seja, sua condição mestiça tem a mesma natureza do ambiente cuja natureza é exuberante ou a natureza exuberante tem a mesma natureza da condição mestiça, finita.

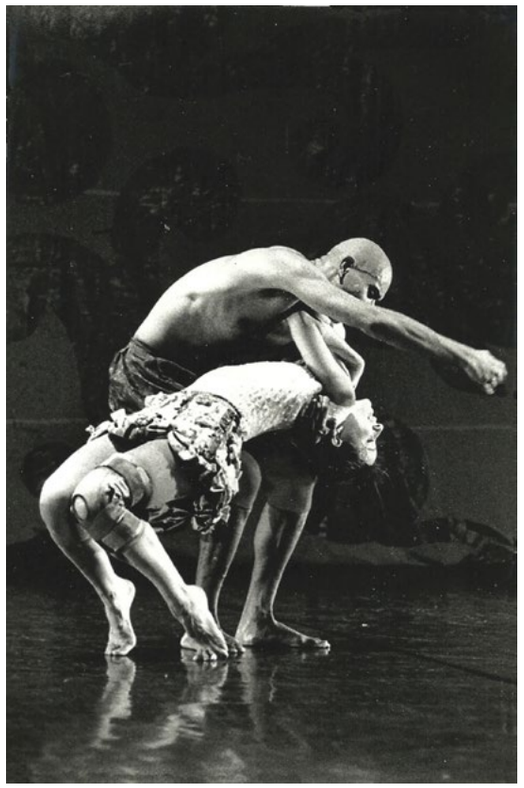


Figura 1 - Márcia Milhazes e Al Crispim, no espetáculo "Santa Cruz". Foto: Christian Ganet. Lyon, França, 1996.

"Portanto (...), ama a Deus, e (pela mesma razão) tanto mais ama quanto mais compreende a si próprio e os seus afetos.", é como Espinosa finaliza a proposição 14.

Da tensão entre a interioridade e a exterioridade de cada dançarino, gera-se uma densidade que catalisa o exterior e o transforma em proliferação de gestos, formas, "braços-galhos", como os definem Helena Katz, em crítica "O amor dá as cartas em Meu Prazer", publicada no O Estado de São Paulo, em 2008.

Um exemplo de como a condição mestiça é questão de criação para Milhazes, está no trecho do espetáculo "Meu prazer", em que Al Crispim dança um solo com duração aproximada de quatro minutos ao som de sinos tibetanos.

Um dançarino mulato dança sem precisar ter de parecer ou querer ser um bailarino branco. A composição coreográfica dá a ver a mulatice de Crispim, valoriza aquilo que poderia ser tratado como vergonha, principalmente nos circuitos da dança cênica erudita cuja relação com o sistema colonial, no Brasil, ainda é tão mal-resolvida. Ele oscila entre se aproximar do chão e se afastar, gingando, por vezes como bicho, outras como quase-capoeira. Os braços, formam uma atmosfera de circunferências ao seu redor. Usa uma camisa de cor clara, uma calça escura, está descalço.

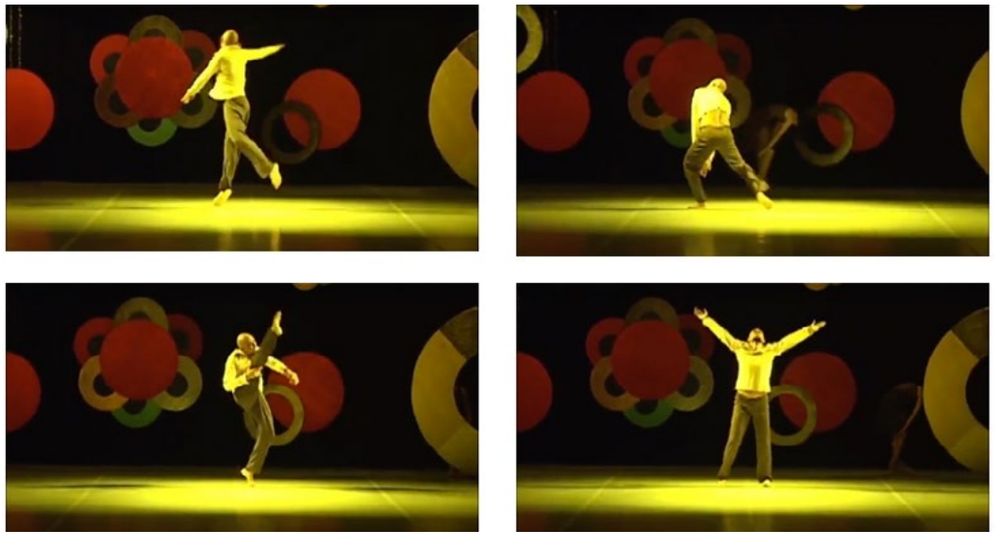


Figura 2 - Al Crispim no espetáculo "Meu prazer". Print de vídeo, registro do espetáculo. DVD

É comum remontagens de balés de repertório feitas por grupos e companhias brasileiras nas quais bailarinos mulatos, crioulos, imitam trejeitos, gestos da realeza centro-europeia ou russa, desconectados, portanto, do ambiente brasileiro.

A constatação da condição mestiça que nos constitui está bem formulada em um trecho do livro "América Latina: barroco, cidade, jornal", de Amálio Pinheiro:

> 'Eu sou um tupi tangendo um alaúde', disse-o Mário de Andrade, na sua 'Paulicéia Desvairada'. Nós todos somos caboclos/mulatos/cafuzos em penca. Pode não aparecer às vezes na cor: está na relação entre os neurônios e os objetos. Mas muita gente anda cabisbaixa por causa disso. (PINHEIRO, 2013, p. 102)

O barroco-mestiço de saída pode ser confundido, no ato de criar, com uma entropia inacessível, desconfortável, porque implica em partir de um não-consensual sempre e partir de uma combinação de elementos codificados no contexto centro-europeu (como é o caso de abordagens e técnicas que dispõem o corpo ao movimento) desde a brisa morna latino-americana.

> O termo mestiço aqui não remete à cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não

> remontam saudosa e solitariamente a instâncias aurorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (Pinheiro, 2013, p. 94)

Nota-se, ao analisar mais cuidadosamente o espetáculo "Meu prazer" que o Amor em Milhazes é o gozo do brincar. A brincadeira é o que conduz o múltiplo da profusão de gestos, ao uno, a comunicação dessubjetivada, uma dessubjetivação que percorre os poros da singularidade de cada dançarino para, depois disso, evanescer no ambiente.

Diferente de Llansol, onde o erotismo místico propicia os personagens acederem ao amor que reside no mútuo, em Milhazes é o lúdico a via de acesso ao amor que reside na brincadeira, um estado de absoluta integridade e desperdício de si, que conduz ao júbilo e à alegria dos encontros com a multiplicidade.

Considerações finais

Foi realizada, neste artigo, análise comparativa entre duas obras: uma literária, outra de dança; o romance-diário "Finita", escrito pela portuguesa Maria Gabriela Llansol, e o espetáculo de dança contemporânea "Meu prazer", encenado pela Márcia Milhazes Dança Contemporânea.

Com o referencial teórico da Ética, de Baruch Espinosa, que sistematiza uma lógica dos afetos, tomou-se como argola que vinculou um e outro texto o afeto, o Amor.

A mesma proposição 14, do livro V, da Ética, intitulada "Quem compreende a si próprio e os seus afetos, clara e distintamente, ama a Deus; e tanto mais quanto mais compreende a si próprio e os seus afetos", serviu para aprimorar uma reflexão acerca de como atua o amor em ambos os textos.

Percebeu-se que, apesar do diálogo com Arabi e Rilke, em "Finita" há uma geometria espinosana em curso. Segundo Espinosa, finita é "aquela coisa que pode ser limitada por outra da mesma natureza". Ao longo do romance-diário, Llansol justifica o título criando imagens como a do marulhar da água de um rio, que é percebido por ela de forma a fazê-la perceber que ela própria tem a mesma natureza desse marulhar, ruído, vibração que a delimita.

Será dessa noção de mutualidade, que o Amor irá aparecer, mais para o fim do livro, mesclado com a sistematização mística de Ibn Arabi, que implica não apenas em uma percepção do mútuo, mas uma transformação de estados metonimizado pelo fogo, pela "sarça ardente". Nesse momento, a figura do "Amante" aparece não como figura, mas como ente que ativa a relação da Amada com o Amor.

Para ler e refletir sobre o Amor em "Meu prazer", lançou-se mão da décima quarta proposição da Ética, do livro V, de Espinosa. Assim como com o texto anterior, esse referencial teórico possibilitou uma reflexão mais refinada sobre como esse afeto é tratado e funciona como ativador de uma certa relação do corpo com o ambiente, consigo e com os outros.

Não mais relacionado diretamente com a filosofia espinosana, nem com a mística de Ibn Arabi ou a poesia de Rilke, em Milhazes o que há é uma torção do que foi o místico, em Llansol, para o lúdico. Aquilo que viabiliza o contato de cada um dos dançarinos com a sua condição mestiça, aquilo que mais se ajusta com a natureza abundante, é o gozo do brincar.

Da agudização da tensão entre a interioridade e a exterioridade em cada dançarino, gera-se uma densidade que catalisa o exterior e o transforma em proliferação de gestos que se animam pela equivalência da natureza nas possibilidades comunicativas gestual humana. É por essa perspectiva e com esse entendimento de como as coisas se dão nesse espetáculo de dança, que se compreende que trata-se de uma manifestação do barroco latino-americano que Pinheiro e Lezama Lima auxiliam a mapear e compreender.

Da inclusão do outro, um amigo, em Llansol, à inclusão do estranho em uma desestabilização de hierarquias como alta e baixa cultura, em Milhazes.

Uma trajetória do místico ao lúdico, desde o estudo de como atua o afeto do amor que é discursivo e efetivo em ambas as obras, criações artísticas.

Referências

BARRENTO, João. **Europa em sobreimpressão**: Llansol e as dobras da história. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.

ESPINOZA, Baruch. **Ética**. São Paulo: Autêntica, 2014.

KATZ, Helena. O amor dá as cartas em meu prazer**. O Estado de São Paulo**, 27 ago. 2008. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-amor-da-as-cartas-em-meu-prazer,231287>. Acesso em: 8 ago. 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Finita.** Lisboa: Edições Rolim, 1987.

LIMA, Lezama. **A expressão americana. São Paulo: editora Brasiliense**, 1988.

MILHAZES, Márcia. Meu prazer. Registro de espetáculo. DVD.

MILHAZES, Márcia. Entrevista concedida à Luiza Rosa e Amálio Pinheiro. São Paulo, 15 mai. 2017.

PINHEIRO, José Amálio**. América Latina: barroco, cidade, jornal.** São Paulo: Intermeios, 2013.

A potência dos afetos diante das tecnologias comunicacionais do capitalismo

Mara Lafourcade Rayel

Nenhum destino

nenhum destino. nenhum presságio. nenhum abrigo.
nenhum destino que atingir. nenhum horizonte ou mar.
nenhuma nuvem a seguir. nada que ver ou transformar.
nenhum sentido aviso ou peso. nenhuma areia ou relevo.
nenhuma cortina a levantar. nenhum sangue que estancar.
nenhum presságio. nenhum abrigo. nenhuma passagem.
e a vida a vida a vida vibra mesmo sem nenhum lugar.[1]

Um presente sombrio?

Ver desaparecer o rio só o leito seco que o guardava. Ver a floresta em chamas pela "necessidade" de criar pastos preparar campo para a lavoura. Ver a rede de pesca voltar cheia de detritos e de animais sufocados por sacos plásticos. Ver desaparecer o rio novamente feito esgoto e depositário de toda espécie de rejeitos. Ver, por outro lado, mas do mesmo lado, televisões ligadas religiosamente no mesmo horário, religiosamente no mesmo canal. Ver o mundo inteiro desaparecer, tornar-se mundo digital (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 295-296; 299). A "alegria" ser acondicionada na palma da mão no contato com algo que não é daqui, não é dagora, mas que se faz presente roubando minha atenção e minha memória (LAZZARATO, 2006, p. 83).

Já nem sinto mais os cheiros, passam por mim mil carros a caminho do trabalho e no trabalho no trabalho me alieno não tenho outra escolha senão dizer sim porque preciso do dinheiro. Cápsulas de alegria compradas na farmácia. A necessidade de buscar uma válvula de escape seja na bebida seja na comida seja no esporte praticado até o estiramento do músculo e assistido até a convulsão das torcidas. Massas, hordas de pessoas caminhando com um futuro na cabeça. Futuro imediato que precisa se cumprir. Tudo são cifras. Nada é conexão.

Poderia começar assim este artigo que me veio. Mas isso é deitar fim pelo modo genérico de encarar o que vai pelo mundo inteiro. As coisas não são tão em aluvião, embora o mais das vezes venham sobre nós como uma onda sem controle a nos conduzir o dia a dia.

Tudo são cifras na sociedade de controle (DELEUZE, 1992). Incluindo você e o seu modo de viver. "Estar conectado" é um risco que se corre com cada vez mais alegria. Que maravilha poder viver de onde estou situações tão inusitadas. Conhecer novos modos de dizer o mundo, novos povos, novas ideias. Poder pagar minhas contas com o celular. Poder comprar seja lá o que for pela internet.

Vemos com tristeza a alegria se tornar algo frágil ou, no mínimo, banal. Estar sentada em uma mesa de bar, conectada com o mundo, sem perceber direito o que se passa ao meu lado. Estamos acompanhados o tempo inteiro, seja com um aparelho em nossa mão seja pelos ouvidos ou pelos olhos. Conversar sobre o que está dentro da caixinha luminosa. Combinar encontros a toda e a qualquer hora. Plugue. Desplugue. Bateria, caixa de luz. Teclado digital, pensamentos ocupados. Todo o tempo tudo o que é tempo passa por nós em todo caso.

Poderia continuar assim este texto complicado. Escrever desde um dentro do mundo que se faz tão presente e ao mesmo tempo tão cansado. E onde é que poderíamos parar? Em uma parede? Numa tela? Na janela debruçados.

A rua que passa por aqui me traz o tráfego que não cessa. No botequim da esquina a televisão funciona o dia inteiro. Na costureira da outra esquina se dá o mesmo. E as pessoas que conversam, muitas vezes, costumam falar do que assistem pela tela ou como o que assistem nela.

Está ficando enorme essa enumeração algo senso comum, algo percepção entupida, algo pele que arde no contato com essa vida toda toda configurada, homogeneizada, padronizada.

> Na hegemonia dos fluxos e na transversalidade das redes, na heterogeneidade de suas tribos e na proliferação de seus anonimatos, a cidade virtual abre ao mesmo tempo o primeiro território sem fronteiras e o lugar onde se vislumbra a sombra ameaçadora da contraditória "utopia da comunicação". (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 302-303.)

E dá-se isso com um certo engasgo. O que se constitui agora nesse mundo em que parecem não ser mais necessários corpos mas "suas extensões ou próteses tecnomidiáticas" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 294)? Esse "território sem fronteiras" e sem corpos que constitui o mundo virtual. Não porque não sejam necessários corpos para produzir informação, mas porque não parece ser pela via da experiência corporal que se fazem as interações. Tudo é fala intermitente, olhos atentos, capazes de varrer a tela de modos antes insuspeitados; o mundo que resulta disso é ainda pouco experimentado.

1 Extraído de Rayel, M. L. *Nenhum destino*.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UqbtBh4ui8g>. Acesso em: 29 out. 2017.

Como se o aparelho que se acopla ao corpo tivesse antes a função de amparador, de luva, de lente e as afecções, para trazermos Espinosa, ficassem filtradas pela velocidade que nos capta (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 289). Capturados pela luz, somos mariposas que se debatem tentando encontrar o mundo deste outro lado; o que na carne, no corpo é modificado. Porque não passamos assim simplesmente deslizando pelo mar de textos. Embora pensemos que disso se trata. Reações imediatas, dedos freneticamente respondendo aos estímulos; algo está se dando enquanto navegamos pelo fluxo. Ou por ele somos tragados. Alguma coisa vem daí. Precisamos é pensar com outras categorias o que se vê neste mundo dado. Algo se passa em mim que me torna alguém em interação permanente. Pensar sozinho provocado pelas páginas e páginas que se apõem e hão de se acumular na experiência que tenho deste lado.

Mas somos seres lentos (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 273). Esbarramos, às vezes, nas pessoas, às vezes, tropeçamos na calçada. Temos de tomar banho. Temos de nos alimentar. Às vezes, temos de respirar fundo e levantar o olhar. Na minha calçada tenho de pisar. Roçar meu corpo em corpos no ônibus que vai me levar. Encontrar o seu Ayrton da padaria e comentar sobre as novas cervejas que todo mundo quer tomar e que ele teve de passar a comprar. Ouvir os fogos só porque é junho. Conversar com dona Albertina, funcionária lá do parque, que é de Pernambuco, e descobrir que existem inúmeras diferentes espécies de cana-de-açúcar e que cada uma tem um uso diferente. Passar diante de uma igreja e reparar que alguns no ônibus ainda se benzem. Comer a aletria que uma tia aprendeu a fazer com a mãe. Entender que cambuci é um fruto que ainda dá nas árvores lá do largo e é dele que vem o nome do meu bairro. As casas, os prédios baixos, as ladeiras que obrigam as coxas a se contraírem para subir ou para descer. A dona Neusa, vizinha do onze, que toma conta do dinheiro na barraca da quermesse da paróquia de Nossa Senhora de sei lá que nome tem a igreja. Enfim, uma vida toda de saliva, músculos que se contraem, poeira e gestos que insiste deste lado.

A pergunta que se impõe é: em que medida essa vida toda fora não acaba sendo também determinada pela vida lá de dentro? Sabemos que nas sociedades de controle já não é mais o confinamento mas a dívida que submete (DELEUZE, 1992, p. 224). Em uma sociedade de controle são as cifras que nos dão salvo-conduto ou o negam. Somos o tempo inteiro submetidos a pensamentos, estratégias de *marketing*, opiniões "balizadas" de especialistas. Entrelaçados demais numa cadeia invisível que nos apreende o sentir e que nos indica o melhor rumo a tomar. E que rumo é esse? O rumo do consumo, da informação, do trabalho, do lazer (LAZZARATO, 2006, p. 101). O rumo planejado pela empresa e seus profissionais de criação (*marketing*) que me garante um caminho seguro dentro das possibilidades que eles me sugerem; melhor, que eles me prescrevem. Toda uma linguagem de convencimento em uma lógica binária a me incutir sintagmas inteiros, que eu reproduzo maquinalmente, que eu "compro" sem questionar, porque, afinal, fora desse mundo o que é mesmo se não o caos que posso encontrar?

Assim, quando ando por aí, a cada passo, posso me defrontar com alguma máxima apreendida pelo aluvião de imagens e de frases formuladas na televisão. Ganchos, relações preestabelecidas que me oferecem o lastro para viver. Dessa forma, e somente dessa forma, sinto-me fazendo parte de um mundo inteiramente pronto a me receber.

> E de que mundo se trata? Basta ligar a televisão ou o rádio, fazer um passeio pela cidade, comprar um jornal ou uma revista, para saber que este mundo é constituído pelos agenciamentos de enunciação, pelos regimes de signos em que a expressão recebe o nome de publicidade e em que a expressão constitui uma solicitação, um comando, que são eles mesmos, formas de avaliação, de julgamento, repertório de crenças trazido para o mundo, a respeito de si mesmo e dos outros. (LAZZARATO, 2006, p. 100.)

Sendo assim, ao encontrar o seu Luís, do quarto andar, posso muito bem me surpreender, em meio a toda a sua simpatia, ao constatar que ele emite seu pensamento do mesmo modo como o comentarista televisivo despejou ontem à noite. E mais: que ele acha que o melhor é casar, constituir família, ter um bom emprego, pagar seus impostos e não questionar essa realidade não correspondente ao modelo recebido dos meios de comunicação. Aliás, de preferência, nem encarar essa realidade senão devidamente filtrada pelo jornalismo ou mesmo transubstanciada em realidade comovente de algum programa desses que realiza os sonhos de alguns dos telespectadores.

Mas então estaremos todos confinados nessa malha preparada, nesse mundo de canaletas, obrigados a escoar pelos circuitos já engendrados? Estaríamos nós irrevogavelmente enovelados dentro dessa cadeia aberta e luminosa? Estaríamos nós reduzidos à língua que nos fala, às palavras de ordem apontadas por Deleuze e Guattari (1995, p. 16)?

> É por essa razão que temos a desagradável sensação de que, uma vez que tudo é possível (desde que no âmbito das alternativas preestabelecidas), nada é mais possível (a criação de algo novo). A sensação de impotência e de aborrecimento que todo capitalismo contemporâneo nos causa foi criada pelo afastamento da dinâmica do acontecimento[2]. (LAZZARATO, 2006, p. 102.)

2 Segundo Lazzarato, o acontecimento, ao mesmo tempo que nos faz entrar em contato com o intolerável, nos leva a dar início a um "processo de experimentação e criação" (LAZZARATO, 2006, p. 12).

"Sair do mundo dos signos"[3]

Segundo Espinosa, nascemos na imaginação – primeiro gênero de conhecimento. Enquanto permanecemos nela, temos ideias confusas e mutiladas – ideias inadequadas, formadas por um conhecimento errático e feito por meio dos signos – e forçosamente padecemos (*É.*, III, prop. 1, dem. e corol.). Passaremos a agir apenas a partir do momento em que tivermos ideias adequadas (aquelas que se formam em nós à medida que nos entendemos como causa do que sentimos, ou seja, causa de nossos afetos). Nossa potência de ser e de agir, por conseguinte, só se tornará efetiva à medida que consigamos atingir o segundo gênero de conhecimento: conhecimento das noções comuns que há entre mim e aquilo que me afeta.

De acordo com Deleuze (2013, p. 294), para Espinosa, existem três tipos de signos: indicativos (a impressão do sol sobre meu corpo), imperativos (o sol foi feito para me esquentar, então devo me esquentar ao sol) e interpretativos (o sol, mas em que sentido?). Porém, diante das afecções que sofre meu corpo, eu sou determinado a uma passagem. Uma passagem que leva minha potência de ser a aumentar ou a diminuir. A cada afecção que sofremos nossa potência é efetuada. Contudo, tendo em consideração a duração, essa afecção conduz nossa potência a variar dentro de determinados limites. Esses limites são exatamente a diminuição ou o aumento da potência de ser. Assim, minha potência sempre será efetuada à medida que sofro afecções, mas é efetuada de modo a variar, passar de um estado a outro. Tal variação é chamada de *afeto*. E os afetos mais elementares são os de alegria (aumento de potência) ou de tristeza (diminuição de potência). A esses afetos também posso denominar paixões: alegres ou tristes, uma vez que o que me fez variar foi algo que sofri, foi uma afecção sofrida.

Será exatamente no afeto que Deleuze irá encontrar um quarto signo, que ele denomina "signo vetorial" (DELEUZE, 2013, p. 299). Os afetos são signos do aumento ou da diminuição de nossa potência. E é por meio desses signos que talvez possamos encontrar uma oportunidade de escapar do mundo dos signos. Por quê? Ainda que eu permaneça preso aos signos, ainda que permaneça passivo, os signos vetoriais de alegria serão aqueles que podem me oferecer um caminho para deixar o mundo dos signos. Segundo Deleuze, sem esses signos vetoriais estaríamos condenados ao inadequado, isto é, às imagens que nos apartam de nossa potência de agir. Desse modo, os afetos de alegria são "en el mundo oscuro de los signos, en el mundo nocturno de los signos, como pequeños resplandores, como especies de luciérnagas" (DELEUZE, 2013, p. 299).

3 DELEUZE, 2013, p. 293-324. A referência principal para o presente item é o capítulo "Salir del mundo de los signos. Los tres esfuerzos de la razón. *3 de Febrero de 1981*".

De que modo isso pode se dar? De que modo, ainda metidos no mundo dos signos, podemos traçar uma saída? Temos de selecionar os afetos alegres. Entretanto, Deleuze ressalva, tal seleção não é tão simples de ser efetuada. Primeiro porque há as tristezas inevitáveis – a perda de alguém que amo. Há também as tristezas que acabam por me conduzir a uma alegria. Pelo livro III, da *Ética*, Espinosa enumera os casos em que sou levado a sentir alegria ao ver o objeto de meu ódio, de minha tristeza, ser destruído. Trata-se, no entanto, de uma alegria contaminada pela tristeza. Uma alegria que surgiu de um afeto triste, de uma fraqueza.

Como se vê, não existem afetos puros: "No existe una línea en la que las tristezas se encadenan con las tristezas y una línea en la que las alegrías se encadenan con las alegrías" (DELEUZE, 2013, p. 301). Porém, é preciso reforçar mais uma vez, ainda segundo as explicações de Deleuze sobre Espinosa, que as alegrias surgidas da tristeza não são da mesma natureza que as alegrias provenientes da alegria. Porque a tristeza diminui minha potência de existir, tendo em vista que emprego essa potência para destruir o objeto de minha tristeza. Disso resulta um desvio de minha potência. A alegria proveniente desse esforço de destruição é "una alegría muy estraña. Es una pequeña sucia alegría" (DELEUZE, 2013, p. 301). De mais a mais, como para Espinosa somos constituídos por partes, pode acontecer que algo que ao mesmo tempo me afete de alegria afete outra parte de meu corpo de tristeza. Tenho, então, minha potência de existir ora diminuída ora aumentada.

Quando a potência de um objeto exterior é conveniente com a nossa potência, temos a alegria ou, ao contrário, quando a potência do objeto exterior não convém com a nossa, somos levados a afastar o objeto, temos nossa potência diminuída por esse esforço.

O primeiro esforço da razão será, portanto, "meterse sobre ese vector aumento de potencia" (DELEUZE, 2013, p. 303): selecionar os afetos de alegria. Antes de aceder à razão (segundo gênero de conhecimento) tenho de aprender a selecionar as alegrias, tenho de esforçar-me para isso, pois com certeza existem as tristezas inevitáveis das quais não tenho como fugir.

> Finalmente la tristeza es de seguro inevitable. Pero no es de eso que la humanidad muere. La humanidad muere por aquello que se sobrecarga a partir de las tristezas inevitables. Es una especie de fabricación de tristeza, de fantástica fábrica de tristeza. Y hay instituciones para engendrar la tristeza. Y aparatos. La tele, todo eso... Es inevitable que haya aparatos de tristeza porque todo poder tiene necesidad de la tristeza. No hay poder alegre. (DELEUZE, 2013, p. 303.)

Qual seria, então, o primeiro passo para aprender a selecionar os afetos de alegria? Procurar descobrir do que sou capaz. Procurar desviar das situações que podem levar minha potência de existir a diminuir. Todavia continuo no mundo dos signos porque

sou determinado de fora a ter afetos. Por essa razão, faz-se necessário um segundo esforço para sair do mundo dos signos. Esse esforço me levará, por meio da seleção dos afetos de alegria, do aumento de minha potência, a finalmente entrar na posse da minha potência. A finalmente, agir.

> Ya no conozco los cuerpos por el efecto que tienen sobre el mío, sino que los conozco bajo las relaciones que los constituyen, en tanto esas relaciones se combinan con las relaciones que me constituyen. Lo que capto ya no son efectos de un cuerpo sobre el mío, sino composiciones de relaciones entre un cuerpo y el mío. Diferencia inmensa. Inmensa. (DELEUZE, 2013, p. 305.)

O exemplo de composição de corpos de que Deleuze lança mão é: sei nadar! Sei compor minhas relações com as relações da água (DELEUZE, 2013, p. 304). Esse exemplo é também muito conveniente para o contexto que estamos apresentando. Sei navegar no mundo virtual, sei compor minhas relações com as relações da web. Mas não adiantemos o assunto.

De acordo com Deleuze, mais uma vez, quando atinjo a posse de minha potência e capto as composições de relações entre um corpo e o meu, já não vejo mais objetos, mas um conjunto de relações, e posso entender nesse conjunto de relações que se compõem ao infinito o que de minha relação característica – a relação que caracteriza a reunião das partes de meu corpo – pode entrar em composição com esse conjunto de relações. É daí que surgem os afetos ativos. As ideias adequadas. É ao entender o modo como se dispõem as minhas relações características que passo a ter ideias adequadas. Das "ideas siempre derivan afectos. Pero estos afectos ya no son pasiones [...] sino acciones, afectos ativos" (DELEUZE, 2013, p. 311).

A grande questão que se impõe a nós neste momento passa a ser: como, então, sair do mundo dos signos, selecionar as paixões alegres, tomar posse da minha potência de agir e de ser afetada nesse mundo em que o jogo parece todo dado, as conexões estabelecidas os "aparatos de tristeza" do poder tão fortalecidos?

Mônadas[4] e relações

Ao final do item 2 deste artigo, restava-nos um mundo prescrito, determinado de antemão a nos fazer funcionar dentro da lógica do capitalismo contemporâneo que tende a nos afastar da "dinâmica do acontecimento" (LAZZARATO, 2006, p. 102).

4 Segundo Leibniz, componentes simples, eternos, inextensos e indivisíveis do universo. Pontos de vista sobre o mundo que contêm em si todo o mundo. Dotadas, entre outras coisas, de percepção e desejo (ABBAGNANO, 1982, p. 651).

Podemos agora formular outra questão: como trazer de volta essa dinâmica lançando mão das indicações apontadas no item 3? Como selecionar alegrias, mas, sobretudo, enxergar nesse mundo das sociedades de controle as relações que me poderão arrancar da lógica da empresa que me oferece esses "mundos lisos, banais, formatados, porque são mundos da maioria, vazios de toda singularidade" (LAZZARATO, 2006, p. 101)?

> A publicidade, tal como o acontecimento, distribui sobretudo maneiras de sentir para instigar maneiras de viver; formula para as almas maneiras de afetar e de serem afetadas, que serão depois encarnadas nos corpos. (LAZZARATO, 2006, p. 103.)

E de que modo a publicidade faz isso? Através de um encadeamento repetitivo de imagens e de sons que entram em nossa mente como um "turbilhão" e por ela são apreendidos. Nessa repetição, nessa cantilena constante que nos atravessa desde o momento em que acordamos até a hora em que vamos dormir, são capturadas nossa memória e nossa atenção, para tornar a primeira um hábito onde antes existia a atualização de uma virtualidade que se constituía como criação e individuação e não mera repetição (LAZZARATO, 2006, p. 83-84; 86).

Como, perguntávamos, enxergar relações se estamos atordoados com esse reproduzir incessante de imagens, de textos e de sons que nos levam a desembarcar num mundo previsto? É com Gabriel Tarde que Lazzarato nos encaminhará para a construção de uma resposta:

> Nem a produção de riqueza nem a produção do social podem ser concebidas sem uma abertura diferenciante nas almas e sem sua efetuação/propagação nos corpos. (LAZZARATO, 2006, p. 27.)

E, mais uma vez perguntamos, como se dá essa "abertura diferenciante" nas almas e nos corpos? Lazzarato explica que, de acordo com Tarde, é através da "cooperação da multiplicidade de mônadas, a partir das modalidades de criação e efetuação de mundos possíveis *versus* a cooperação como divisão do trabalho, seguindo a modalidade de produção ou da práxis" (LAZZARATO, 2006, p. 28). Sendo assim, não podemos deixar de apontar que é preciso uma crítica diferenciante, uma crítica para além ou para aquém do mundo estabelecido. Uma crítica capaz de enxergar no que *já está aí*, posto, nas relações mesmas, a possibilidade de uma saída. Uma crítica que se serve do vislumbre das relações para preconizar um outro possível ou vários outros possíveis já insistentes nesse mundo. Se bem que seria melhor dizermos nesse ante mundo, nesse aquém mundo, posto que não estamos mais acomodados num mundo dado mas num universo resultante "de um vitalismo imanente da natureza" (LAZZARATO, 2006, p. 29).

> "Cada coisa é uma sociedade" (mesmo a menor célula é uma "fábrica") quer dizer que o mundo não é feito de objetos e de sujeitos, mas de um tecido de relações (físicas, vitais, sociais) que se combinam de acordo com as hierarquias constituídas pela captura de uma infinidade de outros indivíduos (mônadas físicas, vitais ou humanas).
> "Tudo é político, mesmo na composição da mais ínfima partícula existe uma política molecular que se reflete na própria sociedade para desmanchar as formas macroscópicas de poder" (Jean-Clet Martin, Tarde: une nouvelle monadologie, *Multitudes*, n. 7, Éxils, 2001, p. 189, apud LAZZARATO, 2006, p. 29.)

Nada poderia estar mais de acordo com o pensamento de Espinosa, que nos diz que somos formados por uma infinidade de pequenos corpos que estão subsumidos sob a nossa relação (DELEUZE, 2013, p. 327-8).

Prosseguimos assim com Lazzarato e Tarde e sua "nova monadologia" que se serve das mônadas de Leibniz para fazê-las se abrirem, "desatar as entidades maciças [...] para liberar as potências e as virtualidades sacrificadas pelos dualismos metafísicos e sociais [...] e restituir a cada mônada sua própria potência de invenção e resistência" e concluir "pela existência de uma rede de caminhos tortuosos e cheios de encruzilhadas" em que nos são apresentadas "uma trifurcação de vias diferentes" (LAZZARATO, 2006, p. 30).

Precisamos então ver como Tarde, ver como Espinosa as relações que se fazem nesse aparente único mundo possível que o capitalismo e suas tecnologias da comunicação nos oferecem.

De acordo com Lazzarato, para Tarde "existir é diferir" e a "atividade da mônada" remete "a uma criação, a um começo e à efetuação dessa criação (ou ao prolongamento desse começo que inaugura uma cadeia de ações imprevisíveis)" (LAZZARATO, 2006, p. 31). E é nessa "cadeia de ações imprevisíveis" que podemos apostar se buscamos a criação de outros possíveis, pois "toda invenção é ruptura de normas, regras e hábitos que definem o indivíduo e a sociedade" (LAZZARATO, 2006, p. 46). Será dessas ações imprevisíveis que poderemos partir para enxergar o que já se faz presente neste mundo que parece todo acabado com suas regras e leis, mas que não apresenta mais do que um aparente equilíbrio. E é preciso estar atento e interrogar incansavelmente: o que carrega esse equilíbrio aparente? O que o sustenta, o que o reforça e, acima de tudo, o que o pode levar a se desestabilizar?

Vemos nos dias de hoje um manancial de elementos para fortalecer essas interrogações. Os autores com que estamos trabalhando concordam quase em uníssono que estamos numa crise sem precedentes: Lazzarato, 2006; Martín-Barbero, 2004; Guattari, 2012. A questão não seria tanto a de perguntar como sair dessa crise – outras épocas viveram crises imensas e não parecem tê-las de todo resolvido, mas, ao contrário, parecem ter girado a chave, mudando com isso a face do problema. A questão que emerge, assim, é: como ver *na crise* – nessa crise cuja face parece tanto mais espetacular porque engendra em si as não resoluções de crises precedentes –, enfim, como ver nas relações que essa crise deixa evidentes as alternativas de invenção que certamente já se instauram e efetuam suas minúsculas, mas insistentes, transformações?

> Se as disciplinas moldavam os corpos ao constituir hábitos, principalmente na memória corporal, as sociedades de controle modulam os cérebros, constituindo hábitos sobretudo na memória mental. (LAZZARATO, 2006, p. 86.)

A citação precedente não parece, à primeira vista, deixar vislumbrar qualquer brecha. Mas importa manter essa clave sob nossa análise para prosseguir nessa investigação em busca de alternativas. Continuaremos a seguir Lazzarato com sua leitura de Gabriel Tarde.

Conforme a proposição de Tarde, não há mais como explicar a dinâmica da sociedade moderna por uma hierarquização entre as funções corporais e as funções intelectuais. A sociedade dos dias de hoje se transformou em "um grande cérebro coletivo, no qual os pequenos cérebros individuais são as células" (Tarde, G. *La logique sociale*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999, p. 218, apud LAZZARATO, 2006, p. 123). E tal grande cérebro compreende "tanto os engenheiros da Microsoft quanto os operários das linhas de montagem de produtos digitais". É preciso levar em conta que todas as atividades trazem em si "uma parte de invenção e uma parte de reprodução. É o próprio conceito de atividade que precisa agora ser modificado" (LAZZARATO, 2006, p. 123).

Nesse momento, seguindo as afirmações acima, havemos por bem lançar mão de Lotman e seu conceito de "memória cultural como mecanismo criador" pancrônico (LOTMAN, 1996, p. 159). Nossa intenção é associar o conceito de Lotman ao conceito de Tarde de "cooperação entre cérebros". Em ambos os conceitos, vemos desenhar-se um conhecimento do qual, culturalmente falando, cognitivamente engendrando, o ser humano é coparticipante. Uma cadeia de conhecimentos que não se inicia nele e nele não se encerra. Tais conhecimentos são transmitidos via cultura e têm a característica de serem "um mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos" (LOTMAN, 1996, p. 157). Aproximamos aqui os conceitos como forma de reforçar que as relações, por mais viciadas que pareçam, trazem imbricadas em si a invenção e para confirmar que já está em ação desde sempre esse mecanismo inteligente, mas não só inteligente, igualmente criativo, colaborativo, em suma, afetivo. Então, o que temos com essa constatação?

Seguindo o que diz Lazzarato, Tarde aponta que a cooperação entre cérebros "significa que cada indivíduo possui 'sua pequena invenção, consciente ou inconsciente' que se junta à memória social" (LAZZARATO, 2006, p. 124). Como vemos, precisamos levar em conta as relações mais do que os objetos ou os sujeitos, como quer Espinosa, se quisermos enxergar o que se entremescla nesse Capitalismo Mundial Integrado (GUATTARI, 2012) que se apresenta de modo aparentemente tão hegemônico e esmagador das criatividades.

Não estamos falando de blocos sólidos (GRUZINSKI, 2001, p. 48). Estamos falando de interstícios. Melhor, estamos lidando com interstícios o tempo inteiro. As relações de cooperação entre os cérebros se dão dos modos mais insuspeitados e imprevisíveis; em outras palavras, essas relações não se reduzem ao cognitivo:

> Alguém tem que estar totalmente aprisionado pelos limites da categoria do trabalho para acreditar que a atividade de criação e de efetuação dos mundos possa ser reduzida a uma atividade cognitiva. (LAZZARATO, 2006, p. 125.)

E mesmo que o capitalismo se aproprie muitas vezes dessa capacidade de invenção que está subjacente na cooperação entre cérebros, não nos esqueçamos de que a "efetuação dessa criação" "inaugura uma cadeia de ações imprevisíveis" (LAZZARATO, 2006, p. 31). Uma "cadeia de ações imprevisíveis" que não se localizam em sujeitos nem no resultado de sua "produção", mas que se estabelece numa "lógica das subjetividades quaisquer, das minorias e do devir". Porque essa "produção" está capturada já nas instâncias macropolíticas, sejam elas as "disciplinas, a biopolítica, e a noopolítica[5]" (LAZZARATO, 2006, p. 129).

Ao contrário, o resultado da cooperação entre cérebros é indivisível, é impossível de se constituir como mercadoria de troca, é inalienável e sobretudo não se esgota ao ser compartilhado. A invenção opera de modo não mensurável e de maneira, como já repetimos várias vezes, imprevisível. Assim, por mais que o esforço da lógica capitalista procure capturar e chancelar essa invenção sob a sua marca, o que temos é uma inexorável ação criativa que se orienta antes pela lógica dos afetos e do acontecimento (LAZZARATO, 2006, p. 132).

Orientado pelo sentimento de fraternidade, o sistema de colaboração consegue vencer muitas vezes a rivalidade que com ele se encontra imbricada. Criam-se laços de empatia, de pertencimento, porque as relações se estabelecem com base no que "difere". A competitividade que está subjacente numa relação de contrários não encontra lugar na invenção. Por ser imprevisível, esta não pode ser comandada e consegue assim escapar inadvertidamente da captura imposta pelas empresas contemporâneas (LAZZARATO, 2006, p. 133).

5 Noopolítica é um termo cunhado por Lazzarato para se referir ao mesmo tempo ao noûs aristotélico, "parte mais elevada da alma", e ao nome de um provedor da internet. (LAZZARATO, 2006, p. 86.)

Podemos concluir, assim, que a atividade inventiva e cooperativa, seja ela material ou imaterial, carrega em si o signo vetorial da alegria, ao contrário do trabalho repetitivo e padronizado. Porque o esforço dessa atividade busca antes aumentar a alegria e a liberdade da cooperação e escapar da tristeza da repetição. E "é com essa ontologia da invenção e da repetição, da alegria e da tristeza, que o capitalismo deve se confrontar hoje". Contudo, por ser ele unilateral e monolítico, e pressupor a transcendência (uma vez que o produto se distingue do produtor), seu modo de operação não é e não consegue se aproximar da lógica "da imanência e da filiação (*philia*) que a cooperação entre cérebros pressupõe". (LAZZARATO, 2006, p. 132-137.)

Conatus e as forças no homem

Antes de concluir este artigo, gostaríamos de apontar para o livro que Deleuze dedicou a Foucault e, deste livro, especialmente para o capítulo final: "Sobre a morte do homem e o super-homem". Nele, Deleuze destaca o trabalho de Foucault que define que "toda forma é um composto de relações de forças" (DELEUZE, 2005, p. 132). Colocado esse princípio geral, Deleuze começa a explicitar de que forças se trata. Em primeira análise são consideradas as forças no homem: imaginar, recordar, conceber, querer. Em seguida o filósofo afirma que para Foucault importa saber com quais forças de fora essas forças no homem se relacionam.

São apresentadas três forças de fora do homem: o infinito, o finito e o finito-ilimitado. E o que ou qual a forma que cada uma dessas forças produz em relação com as forças no homem.

No século XVII, as forças do infinito, com as quais o homem se relaciona, vão gerar a forma-Deus, sendo a elevação ao infinito sempre a base sobre a qual os autores daquele século erigiram seu pensamento. Ainda que expressos de modos diferentes, os trabalhos de Pascal, Espinosa e Leibniz são apontados como sempre estabelecendo essa relação com o infinito. No campo científico, indaga-se qual o elemento que pode ser desenvolvido ao infinito "numa série ilimitada", "num *continuum* prolongável: o 'caráter' para os seres vivos, a 'raiz' para as línguas, o dinheiro (ou a terra) para as riquezas" (DELEUZE, 2005, p. 134). Assim, nessa operação de investigar nos enunciados esse desenvolvimento ao infinito, esta "explicação", esse desdobrar – "O que é Deus, senão a explicação universal, o desdobramento supremo?" –, Deleuze assinala o uso frequente em Foucault da palavra "*desdobramento*" (DELEUZE, 2005, p. 135).

No século XIX, será com as forças da finitude que as forças no homem irão se deparar. Deleuze explica que Foucault insiste no fato de que o homem começa "a enfrentar e agarrar as forças da finitude enquanto forças de fora" (DELEUZE, 2005, p. 135) antes de

encontrar a finitude em si mesmo, como era o pensamento comum a respeito dessa época. Isso é importante porque, só então, quando as forças no homem entram em relação com as forças da finitude vindas de fora é que essas forças irão compor a forma-Homem. Algo operou uma ruptura nos *continuuns* do século XVII e pôs em questão a representação infinita. Surgem assim a biologia, a economia política, a linguística. As forças da finitude fazem emergir "a morte dentro da vida", a fadiga, a gagueira ou a afasia. Em todos esses campos, Foucault encontra a *dobra* como condição de rebatimento das forças em que a finitude do próprio homem ganha relevância.

Nos dias de hoje, ainda de acordo com Deleuze no mesmo capítulo, Foucault teria dado somente indicações do que poderia acontecer: no limite, a morte do homem. Foucault apontou especificamente para a literatura e seu trabalho "em 'reunir' a linguagem, em fazer valer um 'ser da linguagem'" (DELEUZE, 2005, p. 140). Neste momento do texto, Deleuze prossegue a investigação somente esboçada por Foucault indicando, no campo da biologia, a biologia molecular, que reuniu a vida no código genético, e as máquinas de terceira geração, a cibernética ou a informática, "que reuniram o trabalho dispersado". E ressalta que "o mecanismo operatório" não estaria agora mais nem na dobra ou no desdobramento, mas na "*superdobra*". Desse modo, as forças de fora com as quais as forças no homem teriam de se relacionar seriam as forças do "finito-ilimitado", uma vez que um "número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações". Dessa relação, nessa operação de superdobra, o homem que "tende a liberar *dentro de si* a vida, o trabalho e a linguagem", chegaria à forma do super-homem já prenunciada por Nietzsche. E encerra o texto:

> Como diria Foucault, o super-homem é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes e muito mais que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus, nem o homem, a qual, esperamos, não será pior que as duas precedentes (DELEUZE, 2005, p. 142).

Pois bem. Não podemos deixar de nos remeter a Espinosa diante da expressão "forças no homem". E ao Espinosa do livro III, da *Ética*, na definição de desejo, que inclui na parte final de sua explicação o seguinte:

> Compreendo aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirige.

O que não colocamos propositalmente na síntese do capítulo de Deleuze sobre Foucault foi a pergunta que o próprio Deleuze se fez sobre o porquê de Foucault, ao enunciar a forma-Homem e prever nesta o seu limite e o seu fim, não lamentar esse fim:

> Mas o que quer dizer Foucault quando diz, a respeito da morte do homem, que não há por que chorar? Com efeito, essa forma tem sido boa? Será que ela soube enriquecer ou mesmo preservar as forças no homem, a força de viver, a força de falar, a força de trabalhar? Será que ela poupou aos homens existentes a morte violenta? (DELEUZE, 2005, 140-141.)

Cabe aqui indagar um pouco mais sobre as forças no homem. Deleuze as enumera, logo no início do capítulo, de modo reticente: "força de imaginar, de recordar, de conceber, de querer..." (DELEUZE, 2005, p. 132). Ora, tais forças se relacionam muito estritamente com o desejo, assim definido por Espinosa:

> O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria a agir de alguma maneira. (*É.*, III, def. dos afetos.)

Todas essas forças no homem se relacionam de um modo ou de outro às afecções sofridas pelo homem e a sua potência de perseverar na existência (*conatus*). Vimos que essa potência varia (afetos/paixões) ora diminuindo (tristeza) ora aumentando (alegria) de acordo com as afecções sofridas. O desejo é, assim, a própria força no homem e, portanto, pela sua condição mesma de existir está determinada de fora a variar. O que nos leva a considerar que, ao se relacionar com as forças de fora, as forças no homem podem variar de modo não previsto. E, assim como a forma-Homem, seguindo a indagação de Deleuze, não necessariamente foi capaz de "enriquecer ou mesmo preservar as forças no homem", para nós importa apontar que essas mesmas forças variantes na forma da "superdobra", que fariam emergir o super-homem, serão necessariamente acionadas.

Desse modo, pensamos entender por que Deleuze parece um tanto reticente ao final ao afirmar que "espera" que essa nova forma que parece surgir não seja "pior que as duas precedentes" (DELEUZE, 2005, p. 142). É porque ele sabe que as forças no homem, por mais pujantes que sejam, precisam antes realizar "o primeiro esforço da razão", sobre o qual discorremos no item 3 deste artigo, que consiste em instalar-se no signo vetorial da alegria, e que isso está longe de ser algo que se pode dar como certo sem guardar uma certa prudência espinosista.

Por outro lado, não podemos nos furtar de indagar a Deleuze: se a forma-Homem, do século XIX, não foi capaz de "enriquecer ou mesmo preservar as forças no homem" (DELEUZE, 2005, p. 139-140), não teria sido porque essas mesmas forças, acossadas

que estavam pelo vislumbre da finitude, investiram violentamente contra essa finitude com o intuito de "perseverar na existência" (*É.*, II, prop. 7)?

Além disso, talvez pudéssemos passar a guardar um pouco mais de confiança nas forças no homem nos dias atuais e questionar mais uma vez: em que medida esse "finito-i-limitado" não estaria não só na associação com as máquinas de terceira geração ou com o código genético ou, mesmo, com a agramaticalidade da literatura, mas – como quer Espinosa –, desde sempre, também no próprio corpo do homem e na sua maneira de encontrar brechas de alegria ao inventar modos diferenciantes de lidar com o poder que "tiene necesidad de la tristeza" (DELEUZE, 2013, p. 303) e "liberar dentro de si" não apenas "a vida, o trabalho e a linguagem" (DELEUZE, 2005, p. 141), mas os próprios afetos ativos de alegria?

Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

DELEUZE, G. **En medio de Spinoza**. Trad. Equipo Editorial Cactus. 2. ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.

_____. **Espinosa:** filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Espinoza e os signos**. Tradução de Abílio Ferreira. Porto: Rés-Editora, s.d.

_____. **Foucault.** Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Ideia e afeto em Spinoza**. Aula de 24 jan. 1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em: 29 out. 2017.

_____. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, 2010.

ESPINOSA, B. de**. Tratado teológico-político**. Tradução de Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2011.

_____. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo**. Tradução de Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

_____. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Trad. Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORLANDI, L. B. L. **Alianças em prol de variações**. Transcrição inédita do áudio da conversa de Luiz Orlandi e Gilles Deleuze com a participação de Gérard Lebrun, Jean François Lyotard, Marilena Chaui e Arnaud Villani. Disponível em:

<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/02/25/aliancas-em-prol-de-variacoes-transcricao-inedita-do-audio-da-conversa-de-luiz-orlandi-e-gilles-deleuze-com-a-participacao-de-gerard-lebrun-jean-francois-lyotard-marilena-chaui-e-arnaud-villani/>. Acesso em: 29 out. 2017.

_____. Corporeidades em minidesfile. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p. 65-87. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf>. Acesso em: 9 out. 2016.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: Barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. ***Aquém da identidade e da oposição***: formas na cultura mestiça. Piracicaba: Unimep, 1994.

_____; SALLES, C. A (Orgs.). **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios/PUC-SP, 2016.

SPINOZA, B. de. **Ética.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. **Pensamentos metafísicos**: Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência. Tradução de Marilena de Souza Chaui et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

Seio Bom, Seio Mal: a construção simbólica do seio feminino

Mirtes de Moraes

Introdução

Em março de 2011 uma mãe lactante foi repreendida por amamentar seu filho em uma exposição no Itaú Cultural na avenida Paulista. O caso teve forte repercussão e se espalhou pelas redes sociais, causando grande indignação entre as mães lactantes. Em novembro de 2013, outra ocorrência no Sesc Belezinho, quando uma mãe foi orientada por uma funcionária do local a se dirigir à sala de amamentação, pois era proibido amamentar no local. Em fevereiro de 2014 outra mãe foi repreendida no espaço do MIS (Museu da Imagem e do Som) ao amamentar sua filha, na época com sete meses de idade. Em dezembro do mesmo ano a Pinacoteca de São Paulo também foi cenário de proibição à amamentação. Uma mãe foi repreendida por um segurança da Pinacoteca, na exposição do artista Ron Mueck, ao amamentar sua filha de quatro meses.

Diante desses acontecimentos apontados, uma indagação se faz necessária para a elaboração desse projeto: quais os fatores levaram essas mães a serem censuradas a amamentarem seus filhos nos lugares púbicos?

Para resolver tal propósito, seria necessário estabelecer relações que devem surgir não de um local privilegiado, ou de um centro, do qual são formuladas as estratégias responsáveis pela proibição das mães amamentarem seus filhos em alguns espaços públicos. Essas relações devem traduzir os mecanismos de uma complexa engrenagem através da qual múltiplos focos de poder irradiam suas energias, para se entender tal operação, esse trabalho vai repensar a construção e a interligação dos temas: gênero, corpo, espaço e comunicação.

A pesquisa tem como objetivo repensar as várias formas de representações do seio feminino: O seio materno, aquele que amamenta que nutre, atrelando assim, a imagem da mãe como sagrado; O seio político, aquele que reivindica seus direitos, vinculando sua imagem à revolucionária; e o seio erótico que pode ser mostrado e aprovado pelo olhar masculino.

Desta forma, essas diferentes representações dos seios estão por sua vez atrelados a determinados lugares e espaços sociais, assim, o seio materno ocupa o lugar do privado, da casa; o seio político, espaço do urbano, da rua e o seio erótico ocupa o espaço demarcado pela cultura machista vinculado na publicidade.

A análise da representação imagética neste trabalho não se atrela a uma análise semiótica, mas sim, cultural. Busca-se assim, tecer laços entre cultura e representação. Em "O mundo como representação", Roger Chartier (1996) nos lembra da impossibilidade de fazer representar a totalidade da realidade. Acrescenta-se que mesmo quando o tema é bastante restrito como a questão do seio feminino, o trabalho científico é sempre uma perspectiva de abordagem, essa forma de olhar o objeto de análise vai sendo definida a partir de posicionamentos específicos em relação ao presente do pesquisador.

Baseado no processo hermenêutico de Hans-Georg Gadamer trata-se de interpretar a partir das possibilidades e perspectivas particulares, estabelecendo desse modo, a condição histórica e de tradição na cultura em que a pessoa está inserida. (GADAMER, 2004).

Isso não significa que o trabalho acadêmico seja feito por mera especulação subjetiva do pesquisador, e, por isso mesmo não esteja ancorado em nenhuma realidade objetiva. Significa pensar, que em meio a complexidade do real faz-se necessário optar por um ângulo de abordagem que revele determinada faceta do objeto pesquisado. Objeto de qualquer forma, irrecuperável como totalidade. Como sintetizou brilhantemente Paul Veyne (2008, p. 87):

> Os historiadores narram tramas, que são tantas quantos forem os itinerários traçados livremente por eles, através do campo factual bem objetivo [...] nenhum historiador descreve a totalidade desse campo, pois um caminho deve ser escolhido e não pode passar por toda a parte; nenhum desses caminhos é o verdadeiro, ou a História. Enfim, o campo factual não compreenderia lugares que se iria visitar e que chamariam acontecimentos: um fato não é um ser, mas um cruzamento de itinerários possíveis.

A respeito desse posicionamento metodológico, a categoria gênero será trabalhada como prisma para se pensar questões relacionadas a construção cultural do feminino. Cabe um pequeno sobrevoo sobre momentos mais marcantes na discussão de gênero.

No final do século XIX algumas mulheres começaram a repensar seu papel social reivindicando igualdade de direitos políticos, civis e educacionais, uma das questões que ganhou bastante popularidade foi a organização do movimento sufragista que lutava pelo direito das mulheres ao voto. Apesar do envolvimento de muitas mulheres a essas causas, poucas foram as repercussões no momento.

No final dos anos 40, a escritora Simone de Beauvoir escreve o Segundo Sexo, com sua famosa frase: "não se nasce mulher, torna-se mulher" a autora entrelaça questões comportamentais do feminino que passam por construções simbólicas e culturais,

deslocando assim a estrutura feminina ligada ao biológico. Se hoje, a frase da escritora francesa ganha visibilidades, na época, pode-se dizer que a afinidade pela questão não foi vista com bons olhos. (BEAUVOIR, 1988)

Tempos depois, a autora Betty Friedan escreve Mística feminina em 1971 abordando um questionamento quanto à propagação de um modelo de vida de família americana, em que as mulheres se realizariam pela função de esposa e dona do lar. Friedan através de sua pesquisa buscou dados mostrando que muitas dessas mulheres se viam numa crescente insatisfação, com sua vida monótona. Segundo a autora americana, as mulheres desde sempre aprenderam que seu lugar era em casa cuidando do marido, da casa e de seus filhos, não possuindo em contrapartida um lugar em outros espaços. A fala de Betty Friedan (1971) trouxe um discurso de empoderamento feminino nos espaços públicos.

A ocupação do espaço público sempre foi um lugar majoritariamente do masculino, o corpo feminino era representado como lócus do recato que deveria ser preservado e contido, na contramão desse discurso que promovia um silenciamento do feminino começam a ser organizadas reuniões com as feministas em que a temática central se referia à condição feminina. O corpo feminino começa a ser pensado dentro de um campo político como um processo de independência da sua construção biológica.

Mas, somente no final dos anos 80, Joan Scott, historiadora feminista americana informa a necessidade de existir uma categoria de análise centrada nos estudos de gênero:

> Gênero se refere à construção de atitudes, expectativas e comportamentos tendo por base o que a sociedade atribui como apropriado para o sexo feminino e masculino. Aprendemos a ser homens e mulheres pela ação da família, da escola, do grupo de amigos, das instituições religiosas, do espaço de trabalho, dos meios de comunicação. Diz respeito também, ao modo como lidamos, ao longo da história e de forma diversa entre as diferentes culturas, com o poder nas relações interpessoais, hierarquizando e valorizando o masculino em detrimento do feminino. (SCOTT, 1990, p. 12)

Deste modo, Scott sinaliza que as relações de gênero são construções definidas por produções discursivas construídas pela estrutura sociocultural de onde recebem significados por meio das relações de poder. Essa estrutura tecida recebeu importantes contribuições fornecidas pela arqueologia dos discursos de Foucault.

Por sua característica basicamente relacional, a categoria gênero procura destacar que a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados. Não se deve esquecer, ainda, que as relações de gênero são um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças hierárquicas que distinguem os sexos, e são, portanto, uma forma primária de relações significantes de poder.

Tendo entre suas preocupações evitar as oposições binárias fixas e naturalizadas, os estudos de gênero procuram mostrar que as referências culturais são sexualmente produzidas, por símbolos e discursos, pela linguagem, jogos de significação, cruzamentos de conceitos e relações de poder, conceitos normativos, relações de parentesco, econômicas e políticas, inscritas nas referências cotidianas, nas estruturas mentais e nos corpos.

Nesse sentido, os limites entre o público e privado foram mais explicitados com a definição das esferas sexuais e da delimitação de espaços para os sexos. A representação do lar, da família, em termos naturais, e da esfera pública, ao contrário, como instância histórica, foi uma herança vitoriana da qual emerge o dualismo público/privado, reafirmando o privado como espaço da mulher, ao destacar a maternidade como necessidade e o espaço privado como lócus da realização das potencialidades femininas.

Entre o público e o privado, a questão do espaço entra como questão, glorifica o lar, como lugar adequado a desenvolver as potencialidades femininas, assim num determinado momento, a pesquisa busca estabelecer vínculos entre a função materna e o espaço privado.

O Seio Sagrado

Na mitologia grega, o leite materno ganhou poder de criação do mundo com a Via Láctea. Segundo a mitologia grega, Héracles, filho de Zeus, foi levado para se alimentar no seio de Hera para obter a imortalidade. Entretanto, Hera, indignada, ao saber que Héracles era, filho de Zeus com uma mortal, retirou com força o peito da boca de Héracles. Dos pingos de leite que dali caíram se formou a Via Láctea. (BRANDÃO, 2015)

Do poder do leite como mito da criação do mundo pode-se perceber um desdobramento simbólico do leite sagrado representando a salvação do mundo. Maria de Nazaré entrou em sintonia com o mundo cristão por meio da anunciação do anjo Gabriel em que é aclamada como a escolhida para gerar Jesus. Conhece-se a vida de Maria de Nazaré através de fatos ligados à questão maternal: as difíceis condições de se realizar o parto; as intrincadas situações de criar o filho frente às perseguições dos romanos aos judeus, e depois com o suplício, a morte e, por fim, a ressurreição de Cristo. Em cada uma dessas passagens, além da forte associação que foi se estabelecendo entre Nossa Senhora e a maternidade, pode-se ainda perceber a relação que foi sendo assentada à personalidade de Maria em aceitar, amar e sofrer sem questionar. Como forma de espelhamento, essas características de Nossa Senhora deveriam ser vistas como um reflexo daquilo que conduziria a maternidade em termos gerais.

Uma das maneiras de se entender essa expansão do culto mariano se deve às formas de desmembramento de Nossa Senhora, em cada passagem da sua existência foram geradas outras santidades congêneres ligadas a questão da maternidade como a Nossa Senhora do Bom Parto e a Nossa Senhora do Leite.

A representação da Virgem do Leite foi reproduzida por diversos artistas. A interpretação dada ao leite de Maria foi analisada como alimento de Cristo – "alimentar aquele que nos alimenta". Portanto, o leite não devia ser visto apenas como alimento, mas também como o dom da própria vida, ofertado pela mãe ao filho.

Entre os séculos XIV e XVI, a pintura iconográfica mostrou várias formas de representar a Nossa Senhora do Leite, ressaltando também a importância do Leite da Virgem como alimento espiritual. Muitas igrejas consideravam o suposto leite sagrado como relíquia, depositando-o em vários frascos que eram destinados principalmente às mulheres grávidas e às mães lactantes.

Uma das variantes as imagens da Virgem com o Menino pode ser observada na pintura realizada o pintor italiano, Antonio Allegri Da Correggio - Virgem e o Menino com um Anjo (Madonna del Latte) em ressalta a candidez do olhar da Virgem e o brilho áureo do menino Jesus. A pureza está direcionada à mãe, assim com o resplendor está para criança que, nesse caso, representa a salvação. (Disponível em : https://br.pinterest.com/pin/554646510328638302)

Essa é apenas uma das muitas imagens que começaram a se espalhar pela Europa no final da Idade Média. A partir delas, pode-se pensar na circulação de uma nova forma de conceber a maternidade. Inspiradas na figura da Virgem-Mãe, as pinturas enfatizavam as características "naturais" das mães: ternura e abnegação.

Embora houvesse um grande número de obras que destacassem em seus títulos a Virgem amamentando o menino Jesus, pode-se perceber que essa relação ainda não estava sendo expressa nas imagens como um corpo único, entre mãe e filho. Esse amálgama é percebido no século XIX.

Numa tela do final do século XIX, denominada Maternidade, Henrique Bernardelli criou uma atmosfera sagrada para abordar a relação mãe/filho, recorrendo à autoridade do discurso religioso para melhor fixar o caráter divino desse envolvimento, que devia ser visto como algo eterno. Nesse aspecto, a obra despertaria uma espécie de hino religioso ao amor maternal, assumindo uma aura profundamente mística (Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1296/maternidade).

Pode-se interpretar esta tela como uma recriação moderna do tema clássico da Virgem com o menino. Se analisado o tipo de roupa que usa – uma espécie de túnica, com um véu que lhe cobre a cabeça –, pode-se perceber a referência à Virgem Maria.

O cueiro branco da criança se confunde com o véu da mulher, criando um efeito de continuidade entre os tecidos, como se mãe e filho perfizessem um só ser. Percebe-se também que a atmosfera de intimidade da relação mãe/filho foi reforçada por uma luz branca e pacífica, que envolve as personagens e as protege do mundo exterior, transformando, ao mesmo tempo, a energia afetiva de amamentar num ato sagrado.

Assim, pode-se ler essa tela de Bernardelli pelo seu aspecto divino, que se propala sobre o amor materno; pensando assim, seria, por outro lado, pecaminoso furtar-se a louvar o gesto abençoado da amamentação contido na maternidade, que é a expressão mais pura desse amor.

Outra obra significativa em relação à representação do "amor materno" é, a também, chamada Maternidade, criada por Eliseu Visconti em 1906. A tela retrata uma mulher ao ar livre amamentando serenamente seu filho pequeno. A mulher, com a face rosada, signo de uma saúde natural, foi realçada por seu contato com um ambiente adequado e salutar, que parece envolvê-la suavemente com seu filho, num clima límpido e sublime. Essa saúde perfeita que a mãe transmite a seu bebê através do gesto da amamentação passou a ser considerado nobre advindo do universo do sagrado. (Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1464/maternidade)

O seio político

Se o espaço privado foi concebido como o lugar mais adequado para gerir uma mãe nutriz, em contradição, de um lado, se recusa o espaço público como lugar ideal para a amamentação.

O lugar público por sua vez foi o espaço ocupado por figuras femininas representadas como formas caricatas, se num primeiro momento, os chargistas representaram as feministas com formas grotescas associando-as como figuras feias, gordas com seus "sapatões", desprezando-as, por outro lado, suas lutas e reinvindicações nos espaços públicos. Encenando questões mais recentes, aparecem no espaço público manifestações e contestações inflamadas por frases como: 'meu corpo, minhas regras' trazendo novos formatos para velhas questões de como esse corpo feminino deve ser inscrito dentro conjunto de regras no espaço público. Dessa forma, esse seio que amamenta é também além de materno um seio político, porém, como observamos, o papel de político no seio feminino nunca foi de bom tamanho.

A conhecida imagem de Eugène Delacroix (1830) mostra uma figura feminina carregando na sua mão esquerda uma arma e na direita, a bandeira tricolor. Esse gesto é acompanhado por corpos, uns no chão, e outros armados, embora a cena seja trágica, a figura feminina apresenta-se de forma tranquila e imperiosa ajustando-se a um sentido

figurativo, o de liberdade, o mesmo substantivo feminino e que dá um tom alegórico a cena, intitula o quadro "A Liberdade Guiando o Povo" em que mulher representada se apresenta com os seios desnudos. No quadro vemos a liberdade ser representada por uma figura feminina. Embora a 'senhora liberdade' seja representada através de uma deusa clássica, podendo ser traduzida como sinônimo de virtude e eternidade, Delacroix (1830) tenta humanizá-la com seus traços aproximando suas características físicas ao povo francês e com ele se misturando.

Embora o quadro não esteja demarcado sobre a revolução de 1789 cujo lema, Liberdade, Igualdade e Fraternidade embalam a bandeira francesa, mas traz como discussão a revolução de 1830 colocando em xeque o poder absolutista francês. Esse modelo de mulher trazida por Delacroix que é embalada em vestes soltas e revoltas sinaliza para os novos tempos contradizendo com uma silhueta demarcada pelo aperto do uso dos espartilhos, momento glorificado pelo Antigo Regime.

Pode-se então, a partir dessa imagem estabelecer relações mais aprofundadas entre o seio das aristocratas que eram ressaltados nos vestuários da época absolutista e que como prática bastante usual entregavam seus filhos às amas de leite, com as "mulheres do povo" em que suas roupas soltas com seios à mostra sinalizavam para o tempo de liberdades pautado como tema de inspiração política da época e assim, no lugar das amas, as mães, que agora como aleitantes cumpriam seu dever com o Estado. (YALOM,1997).

Por volta de 1850, na França, essa propagação desse modelo de mulher que exibe os seios de fora passou a ganhar um nome, Marianne (CARVALHO, 1990)

Segundo o historiador, José Murilo de Carvalho (1990), após a 'Terceira República Francesa' a figura desse tipo de mulher se popularizou se tornou a personificação da República. Antes, a monarquia era representada pela figura masculina do Rei e com a proclamação da República essa figura passa a ser substituída por um novo símbolo, adotando dessa forma a imagem da mulher.

Acoplado na análise de Murilo de Carvalho (1990) busca-se pensar sobre essa imagem feminina no Brasil no momento republicano. Segundo o autor, havia algumas particularidades do contexto político brasileiro que se distanciava dos ideais franceses. O primeiro deles, segundo Murilo de Carvalho, refere-se, a princesa Isabel, que apesar de herdeira ao trono não o assumiu, pois, o imperador não conseguia aceitar a ideia de uma mulher governando o país, no seu lugar, assumiu o seu marido, o Conde D'eu.

A representação feminina no poder parecia de modo desajustado frente ao pensamento da época em que sob a influência das ideias positivistas de Augusto Comte, o símbolo perfeito para a humanidade seria o da virgem-mãe. Suas especificações eram uma mulher de trinta anos, sustentando um filho nos braços. Murilo de Carvalho (1990) destaca que no Brasil, durante a monarquia, os pintores eram patrocinados pelo governo e estudavam e pintavam seus quadros na Europa. Eram altamente influenciados pelo padrão europeu. Quando se representava a humanidade ou a República, quem aparecia era Clotilde de Vaux .

Outra questão destacada pelo historiador José Murilo de Carvalho (1990) é que a tão almejada República na verdade ficou apenas no sonho e que essa frustração criou uma a imagem de representação feminina ligada ao político de forma também frustrante, ou seja a imagem cívica da mulher perdeu sua importância e passou a ser debochada junto com a república, através por meio dos caricaturistas, em seus periódicos, é possível acompanhar essa representação da mulher mostrando a República de forma difamada, muitas vezes como forma de uma prostituta.

Na imagem a seguir anexa-se o diálogo entre as duas mulheres, uma representada como a imagem de uma mulher velha simulando a monarquia, e a outra mulher mais jovem representando a República:

- Monarquia – Não é por falar mal mas, com franqueza, eu esperava outra coisa.
- República – Eu também

(K. Lixto. Fon-Fon!, 13 de Novembro de 1913. Apud CARVALHO, 1990.)

As desilusões da dona Monarquia se atrelava a uma esfera desprezo contra uma moral adúltera, enquanto que a dona República apresentava uma crítica a conduta ética política.

Assim, a esfera do político assumido pelo feminino acontece de forma enviesada comparando ao modelo francês, a representação da República não é uma deusa e sim uma mulher da vida, a mesma que ocupava o espaço público para realizar o seu trabalho, considerada inadequada para os valores morais da sociedade.

Na imagem a seguir aparecia a seguinte legenda:"- Acha-a com os seios muito desenvolvidos?...Que quer, Marechal! É a nudez crua da verdade. A República dá de mamar a tanta gente!..." (LIMA, 1913 apud CARVALHO,1990)

No busto aparecem seios exagerados fugindo da estética clássica de equilíbrio das formas. As configurações dos seios descomedidos aparecem como sinônimo da forma exagerada em que muitos viviam às custas do governo. O seio exibido é visto como sátira a um sistema de privilégios. Se por um lado, o formato dos seios é mostrado de forma exagerada, a dona do mesmo acaba sendo quase que ocultada, as expressões femininas são substituídas por formas másculas do busto.

Esse deslocamento simbólico também pode ser percebido pela forma como as primeiras feministas foram tratadas, conhecidas popularmente como sufragistas essas mulheres reivindicavam questões do espaço público lutando por direitos de igualdade no que se referem a questões relacionadas ao voto político, as leis trabalhistas e educação. Porém, uma das estratégias dos homens para impedi-las foi o artifício das charges jornalísticas em que as mulheres eram ridicularizadas, muitas vezes demonstradas com aspectos grotescos e masculinizadas, dando a entender que eram pessoas frustradas e desajustadas de acordo com a "ordem social" imposta pelo mundo masculino. Assim, através o dispositivo da ironia e da comédia foi usado como instrumento para desmoralizar a luta pela emancipação feminina e reforçar o mito da inferioridade e passividade da mulher. Raul Pederneiras foi um dos grandes chargistas do início do século XX que representava tipos de feministas, embora as imagens se distinguem do peso corporal (uma gorda e outra magra), observa-se caraterísticas que as aproximam, destaca-se o tamanho dos sapatos nos pés dessas mulheres, o exagero demarca pontos críticos em um dos aspectos que se propunha ressaltar sua graça era através da pisada delicada e controlada que o uso do salto alto sugeria. A maneira pejorativa do calçado acabou se desdobrando em formas também pejorativas de chamar uma mulher que mantem hoje relações homo afetivas. Chapéu, gravata, bigodes e bengala marcavam o vestuário masculino no início do século XX, aqui sobressaem dois deles: gravata e chapéu e mais um é acrescentado, o livro nas mãos das mulheres criando um estereótipo da intelectual solteirona (SOIHET,1994:25).

Se por um lado, a imagem da mulher que lutava por direitos de igualdade no que se referem a questões relacionadas ao voto político, as leis trabalhistas, a educação acabou sendo reduzida a forma caricata, por outro lado, as representações do feminino expressam uma forte ligação com a essência maternal, transmitindo uma relação indissolúvel que suscitava, através de enunciados simbólicos, uma forma limitada da atuação feminina no social.

Assim, mulheres que reivindicavam seus direitos estiveram sua representação a margem desse sistema ideológico, no seu lugar criou-se uma imagem distorcida da mulher ideal, uma figura caricata, nesse 'modelo enviesado' encontram-se as vozes das operárias, que reivindicavam por meio de greves melhores condições de trabalho e de salário, a luta

pelo sufrágio feminino, motivado por direitos democráticos como o direito ao voto. Se entre o final do século XIX e começo do seguinte a pauta das feministas centravam em questões ligadas a luta pela cidadania, nos anos 60 e 70 o tema consistia na luta contra o aprisionamento da mulher ao seu corpo, tanto no que se refere a sexualidade, como beleza e maternidade

Tendo como referência o corpo feminino e o seio como forma de representação simbólica, episódio conhecido com *Bra-Burning*, que em português é conhecido como 'a queima dos sutiãs' foi um protesto com cerca de 400 ativistas do WLM *(Women's Liberation Movement*) na realização do concurso de Miss America em 7 de setembro de 1968, em Atlantic City, EUA.

Com o objetivo de acabar com a exploração comercial realizada contra as mulheres, as ativistas se aproveitaram do concurso de beleza que era tido como uma visão arbitrária e opressiva em relação às mulheres. Assim, elas colocaram no chão do espaço, sutiãs, sapatos de salto alto, cílios postiços, sprays de laquê, maquiagens, revistas, espartilhos, cintas e outros objetos que simbolizavam a beleza feminina.

Embora a 'queima' propriamente dita nunca tenha ocorrido, a atitude das manifestantes foi incendiária para repensar o papel social do feminino, desdobrando em fervorosos questionamentos sobre a visão de beleza física criada pelo homem que colocava como formato ideal: redondos, grandes e firmes.

Se num momento se questionava pelo o uso dos sutiãs, num posterior algumas mulheres começaram a aparecer sem blusa, as manifestações em topless passaram a ser uma maneira de chamar a atenção, o seio visto e representado como símbolo de opressão do feminino foi utilizado como símbolo de resistência, mulheres reivindicam por direitos legais trabalhistas, incluindo a licença-maternidade e salários iguais, e todas as outras formas de discriminação, reivindicam pelos direitos reprodutivos (incluindo o acesso à contracepção e a cuidados pré-natais de qualidade), ou seja, a grande questão de luta nesse momento era pelo direito da mulher à sua autonomia e à integridade de seu corpo.

Hoje, muitas dessas questões anteriormente apresentadas são retomadas e ajustadas a seu tempo, dentre elas, pode-se destacar, A Marcha das vadias é um protesto feminista que ocorre em várias cidades do mundo. Começou em Toronto, em 2011, como reação à declaração de um policial, em um fórum universitário sobre segurança no campus, de que as mulheres poderiam evitar ser estupradas se não se vestissem como *sluts* (vagabundas, putas, vadias). Reconhecendo nesta declaração um exemplo amplamente aceito de como a violência sexual é justificada com base no comportamento e corpo das mulheres, a primeira *Slutwalk* de Toronto teve como principais bandeiras o fim da violência sexual e da culpabilização da vítima, bem como a liberdade e a autonomia das mulheres sobre seus corpos.

Desde então, por meio da rápida troca de informações proporcionada pela internet, a marcha foi organizada em diversas cidades pelo mundo. Em países de língua espanhola, o protesto ganhou o nome de Marcha de las putas ou Marcha de las vagabundas. No Brasil, São Paulo foi a primeira cidade a organizar uma marcha, em 2011, adotando o termo "vadias". A rapidez com que a marcha se disseminou pelo país e mobilizou a juventude é indissociável das possibilidades que as novas tecnologias de comunicação oferecem ao ativismo político. Já em 2012, no segundo ano do advento da Marcha das vadias, 23 cidades, de todas as regiões do Brasil organizaram protestos usando ferramentas como Facebook, Twitter, Youtube, blogues e emails.

O corpo tem um importante e duplo papel na marcha: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. Ao subverter o uso acusatório do termo "vadia", a marcha reivindica o termo para si e o ressignifica positivamente como "empoderamento". Deste modo, o corpo e consequentemente os seios expostos são usados como instrumentos de luta política questionando construções do papel social prescritas sobre o corpo no espaço público.

O seio erótico

Uma outra forma de representação simbólica do seio feminino se deu em referência ao erótico. Para explanar esse sentido, essa parte do artigo vai se debruçar sobre um conjunto de imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Para tanto, buscou-se inicialmente pensar sobre as representações dos cartazes com as *pinups*, e perceber, por meio de suas imagens veiculadas na mídia, como a produção de um tipo de corpo feminino está atrelado a um momento cultural.

O sucesso dessas imagens permitiu que vários artistas das décadas de 40 a 60 focalizassem uma beleza feminina, idealizada pelos olhos e desejos masculinos, originando numa febre de "pendurar" belas e insinuantes mulheres nas paredes sejam elas como capas de revistas ou calendários.

Desta forma, propõe-se pensar o significado do termo *pinup,* justamente pelo fato de que o termo vem acompanhado por um gesto: o de pendurar na parede imagens femininas. As mulheres "penduradas" podem ser vistas como um tipo de mulher que merece ser emoldurada, assim como um quadro.

Interessante pensar de modo comparativo, como a palavra moldura -, que se estabelece numa ligação direta com um quadro artístico, passa a estabelecer outra forma de ligação artística, àquela ligada a sociedade de massa. Assim, os corpos emoldurados

fogem do espaço de um museu a passam a se integrar em outros meios de comunicação como revistas, cinema e televisão. A imagem veiculada por esses meios de comunicação passa a mensagem de um ideal, que por sua vez, se torna um padrão, passando a ser um conceito único para várias pessoas ao mesmo tempo.

Esse corpo feminino das *pinups* se insere num contexto de produção americana propagando um determinado estilo de vida – *o american way of life* estabelecendo uma relação direta entre consumo e estilo de vida em que se atrelam relações de conforto, hedonismo e espetacularização. Com reflexo desse comportamento, destaca-se o cultivo diário de uma aparência bela.

Se antes, a essas mulheres era reservado o espaço doméstico e do recato, a partir do final do século XIX observa-se uma crescente frequência feminina em programas sociais, bem como o aumento dos produtos vendáveis ao corpo feminino, abrindo-se o leque de novas opções de consumo, tais como roupas brancas, roupas para bebês, blusas, cortinas, rendas, fitas, meias, luvas, colarinhos, golas, lenços, leques, bolsas e lingeries e produtos de beleza.

Os segredos das mulheres, que antes eram veiculados no universo privado, passam a ser divulgados em cores vibrantes por meio das imagens nas revistas femininas, pela atuação de belas atrizes nas cenas cinematográficas, e pelos comerciais veiculados pela inovação tecnológica da televisão em que reúne imagem, som e movimento viabilizando assim a popularidade do cuidar-se, ao mesmo tempo em que se insere no contexto social esse movimento, começa também a ser divulgado um slogan: "só é feia quem quer" .

Deste modo, propõe-se pensar o corpo, na sua ligação com o belo, construído à luz da cultura, ou seja, o corpo humano sai do caráter de natureza e passa então a ser projetado pela cultura que o fabrica, e nesse contexto histórico, o massifica, estabelecendo uma padronização de um tipo de beleza ideal para a mulher. Assim, o corpo pode ser "lido" e interpretado à luz das transformações culturais, em que, dependendo da época ou do lugar, esse corpo sofre alterações e pode ser visto como desvio, falta ou excesso frente a um modo de ser, um modelo. E os que não correspondem a esse modelo devem sofrer um processo de normalização social .

Assim, o corpo, principalmente o feminino, passa a ser objeto de controle, por olhares que podem tanto ser repressores como admiradores, na verdade, esses olhares, vão construindo corpos. O corpo feminino, para Pierre Bourdieu, é um "corpo-para-o-outro" objetificado pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação da mulher com o próprio corpo não se reduz à autoimagem corporal. A estrutura social desta relação está na interação, nas reações, na representação que um corpo provoca no outro e como essas reações são percebidas e consequentemente aceitas. Assim, concordando com o pensador francês, as mulheres são objetos simbólicos das construções dos modos de enunciação de diferentes saberes constituintes da dominação masculina .

O corpo almejado e idealizado é um corpo fabricado e esse corpo passa a ser representado e copiado por várias pessoas, estabelecendo desse modo, uma construção de um imaginário coletivo sobre o corpo.

Essas imagens além de mostrar o tipo de beleza feminina considerada como ideal promove também uma fabricação em sua personalidade: insinuante, porém ingênua. Talvez seja esse o grande fetiche masculino que a publicidade soube muito bem se utilizar, uma mulher provocante, mas com "ar pueril". Uma mistura ambígua, mas que no imaginário masculino se complementam na esfera da submissão e fragilidade, mas ao mesmo tempo, ousada. Deste modo, o binômio que se manifesta de maneira contraditória, na verdade, se constrói de forma complementar: inocente e provocante, instigando assim, desejos masculinos.

Aliada a essas questões, ainda pode-se observar a imagem divulgada pelo cinema hollywoodiano, em que muitas atrizes despertavam formas de desejos para os diferentes sexos. Muitas vezes essas atrizes foram formas de inspiração de vários artistas para criar um tipo ideal de mulher.

O que talvez seja o mais curioso e passe de modo despercebido é como esse modelo vai sendo criado pelo masculino, mas é incorporado pelo feminino, transformando-se como regra/norma para o próprio feminino. Ou seja, como ocorre todo um processo de normalização que vai se estabelecendo na sociedade e vai delimitando o que é certo para num mesmo campo inserir o que se enquadra como errado. E, nesse caso, o certo deveria ser bonita, sedutora, porém ingênua, delineando assim não apenas a aparência física mas um tipo de comportamento social que se atrela o feminino ao frágil, ao inseguro e que por outro lado, necessita de figura de um homem que se constrói de forma complementar como um ser forte e seguro, que deveria proteger à mulher.

Essa imagem meio despretensiosa acabou gerando uma forma padronizada de mulher na propaganda, associando a mulher a um objeto de consumo.

Várias campanhas publicitárias focavam a questão do corpo feminino relacionando-o com o próprio produto. Como desdobramento dessas imagens, pode-se observar num outro momento, uma grande quantidade de campanhas de cervejas que centram (ou centravam) nessa questão, a bebida sendo usada como uma forma simbólica remetendo ao corpo feminino.

As mulheres aparecem estereotipadas, vistas somente como símbolo sexual, provocando além do apelo ao consumo, desejos através dos sentidos, pois aparecem desnudas e provocantes, construindo um modelo de beleza a ser divulgado e padronizado.

Observa-se que essas imagens divulgadas pela publicidade ultrapassam seu limite de espaço, saindo do seu universo televisivo e entrando na vida de muitas pessoas com o sonho em ser mais bonita através dos seios fartos, como desdobramento dessas imagens observa-se atualmente um grande número de cirurgias de implantes para dar mais volume aos seios, esse fato pode analisado como um fenômeno social. Considerações Finais

Tendo em vista a discussão inicial gerada em torno das polêmicas sobre a mãe amamentar uma criança em espaços públicos pode-se considerar que, o seio, parte do corpo feminino, além de inscrito no fator biológico, ou seja, que através dele sai o leite materno é também fruto de várias construções simbólicas.

De um lado, se recusa o espaço público como lugar ideal para a amamentação pois muito se atrelou a função materna ao espaço reservado, privado assim como as características que o contribuíram para a construção da maternidade, deste modo, pode-se associar o gesto que acompanha a amamentação, aspectos atrelados ao sagrado.

O lugar público por sua vez foi o espaço ocupado por figuras femininas representadas como formas caricatas, se num primeiro momento, os chargistas representaram as feministas com formas grotescas associando-as como figuras feias, gordas com seus "sapatões", desprezando-as, por outro lado, suas lutas e reinvindicações nos espaços públicos. Encenando questões mais recentes, aparecem no espaço público manifestações e contestações inflamadas por frases como: 'meu corpo, minhas regras' trazendo novos formatos para velhas questões de como esse corpo feminino deve ser inscrito dentro conjunto de regras no espaço público. Dessa forma, esse seio que amamenta é também além de materno um seio político, porém, como observamos, o papel de político no seio feminino nunca foi de bom tamanho.

Usando a mesma expressão, mas com um sentido contrário, o bom tamanho do seio só foi bem aceito e ganha visibilidade em espaços públicos quando entra pelo dispositivo da sedução viabilizado pelo discurso publicitário. Deste modo, o seio da mãe que amamenta o filho é regulado dentro de um sistema de códigos que o impedem transcender sua esfera. Assim, pode-se entender que do entrelaçamento dos discursos que emanam construções simbólicas, dá a entender que o seio da mãe não pode ser erótico, e nem político, apenas sagrado.

Assim, essas representações simbólicas devem ser vistas não como neutras em termos políticos e sociais, mas pelo contrário, percebendo nesses artistas uma forma de representar em suas telas a particularidade do feminino, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma.

Portanto, pode-se pensar que estas representações do feminino expressavam uma forte ligação com a essência maternal, transmitindo uma relação indissolúvel que suscitava, através de enunciados simbólicos, uma forma limitada da atuação feminina no social, impossibilitando nesse mesmo movimento, outras formas de representação do feminino que não coubesse no restrito espaço do privado.

Ao tecer relações com os movimentos feministas, pode-se reverter esse papel social que atrela a forma de ser do feminino ao espaço privado.

As lutas pela cidadania e pelos direitos sociais às mulheres procuraram romper esse modelo de construção de gênero, nesse processo de demolição, em que as estruturas patriarcais são rachadas, se fazem pauta de reivindicações das feministas, uma sociedade mais igualitária na divisão de espaços e funções sociais.

Assim, mulheres que reivindicavam seus direitos estiveram sua representação a margem desse sistema ideológico, no seu lugar criou-se uma imagem distorcida da mulher ideal, uma figura caricata, nesse 'modelo enviesado' encontram-se as vozes das operárias, que reivindicavam por meio de greves melhores condições de trabalho e de salário, a luta pelo sufrágio feminino, motivado por direitos democráticos como o direito ao voto. Se entre o final do século XIX e começo do seguinte a pauta das feministas centravam em questões ligadas a luta pela cidadania, nos anos 60 e 70 o tema consistia na luta contra o aprisionamento da mulher ao seu corpo, tanto no que se refere a sexualidade, como beleza e maternidade.

Deste modo, o corpo e consequentemente os seios podem ser observados como instrumentos tanto da vida do recato, da luta política como despontando aspectos do erótico, cada qual pertencente a um universo simbólico de diferentes representações sociais.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2005.

BADINTER, Elizabeth**. Um amor conquistado**. O mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo : Círculo do Livro, 1988

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOYER, Marie-France**. Culto e imagem da Virgem Maria**: Oferendas, ornamentos e festivais. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

CAMARGO, Francisco C. HOFF, Tânia Maria Cezar. **Erotismo e Mídia**. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTRO, Ana Lúcia de. **Culto ao corpo e sociedade**. São Paulo: Annablume, 2007.

CHAHINE, Nathalie. **Beleza do século**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representacion**: estudios sobre história cultural. Barcelona : Gedisa, 1996.

CRESPO Jorge. **História do Corpo**. Lisboa : Bertrand Brasil : DIFEL : Fundo de Fomento do Desporto, 1990.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina** - O livro que inspirou a revoltadas mulheres americanas. Tradução portuguesa por Editora Vozes Limitada. Rio de Janeiro, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

_____. **História da Sexualidade**. vol.1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyoloa, 2001.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2000.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

_____. Naissance de la biopolitique. In: **Dits et** écrits –III (1976-79). Paris: Ed. Gallimard, 1994.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France** *(1970-1982)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

_____. **Os anormais.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004

GEERTZ Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GRANDO. José Carlos (org.) **A (des)Construção do corpo**. Blumenau. Edifurb, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MARTIGNETTE, Charles G. MEISEL, Louis K. Gil Elvgen. **The complete pin-ups**. Taschen, 2009.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Porta adentro, criados de servir em São Paulo de 1890-1930. In: **Novos olhares; mulheres e relações de gênero no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1996.

_____. **Por uma história da mulher**. São Paulo: Educ, 2000.

MORAES, Mirtes. Criar ao peito – permanências e mudanças no ato de amamentar -, São Paulo, 1899-1930. In: **Revista projeto História – Corpo e Cultura**, nº 25,2002.

_____. **Tramas de um Destino**: Maternidade e Aleitamento, São Paulo, 1899-1930. Doutorado. PUC-SP. 2005.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar**. A utopia da cidade disciplinar, Brasil: 1890-1930. Rio de Janeiro:. Paz e Terra, 1987.

_____. **Os prazeres da noite**. Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930) .Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992

SANT'ANNA Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação liberdade, 1995.

_____. **La recherche de la beaute: une contribution a l'histoire des pratiques et des representations de l'embellissement feminin au Bresil** - *1900 a 1980*. Paris, 1994.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria de análise histórica. In: **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul/dez., 1990

SOIHET, Raquel. Sutileza, ironia e zombaria – Instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação. In: **Revista Saúde, Sexo e Educação**. Rio de Janeiro: O Instituto, 1994.pp.24-35.

_____. É proibido ser mãe. In: **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. **Clotildes e Marias**. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

VEYNE, Paul**. Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 2008.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

YALOM, Marilym. **História do seio**. Lisboa: Teorema, 1998.

Sites:

<http://www.galleryofArt>.

<http://www.e-biografias.net>.

<http://www.iphan.gov.br>. BRASIL, Ministério da Cultura.

<http://www.itaucultural.org.br>. Itaú Cultural

Brasil em fuga

Solange Alboreda

Introdução

Entendemos que as respostas à crise ambiental planetária só poderão ocorrer em escala macro e acreditamos que seria na potência de resistência, na dimensão micropolítica, que elas seriam achadas, podendo estar presentes na arte, no cinema, num filme capaz de fugir do estereótipo de filme denúncia, sendo também capaz de ampliar as concepções sobre aquilo que o capitalismo globalizado nos faz crer que seja o essencial para a vida, incluindo aí a utilidade das coisas que nos cercam, a necessidade de pureza, satisfação, realização e segurança a partir de uma demanda de produção/consumo que nos exaure. Partindo então desse pensamento e de uma pesquisa sobre o chamado Cinema Ambiental, apontamos a possibilidade da esse cinema estar embutido em qualquer categoria fílmica. Para isso, analisamos dois filmes que fogem do estereótipo de filme denúncia, ou filme catástrofe ou ainda filme etnográfico, de uma época que apontava o início do discurso ambiental construído na América Latina sob regimes ditatoriais com evocação ao progresso, desenvolvimento e abertura de estradas, conexões, encontros e destruições.

Cinema Ambiental é um termo usado, no Brasil e em alguns países da América Latina, para definir uma categoria fílmica reunida em festivais e mostras específicas de produções cuja temática volta-se tanto ao estímulo à preservação do planeta e da vida e às formas de organização social quanto às denúncias de destruição de ecossistemas, sujeitos e populações. Do ponto de vista de sua classificação, segundo LEÃO (2001), o Cinema Ambiental não pode ser tomado como uma categoria unicamente estética e nem exclusivamente temática, podendo ser enquadrado como uma subcategoria dos documentários, que articulam com intensidade histórias verdadeiras, que de outra maneira não se revelariam, embora também haja filmes ficcionais, animações e dramas com o tema meio ambiente. Filmes dessa categoria seriam os que falam da vegetação no Brasil, da pobreza, falta de água, reflorestamento, questão indígena, "ecologicamente engajados" por apresentarem os problemas e instigarem uma tomada de posição por parte do público. Na identificação de detalhes que, segundo PINHEIRO (2009) iluminam a compreensão do dinamismo estrutural e de interações da nossa multiplicidade cultural, alguns filmes se destacam contagiando o público, com grande penetração, que podem agir no imaginário, a partir da relação que eles tecem com a natureza e com os objetos e dos movimentos corporais. Este artigo apresenta uma certa análise de dois filmes das década de 1970 e 1980 a partir de outro ponto de vista que coloca em xeque essa denominação de categoria cinematográfica. *Iracema – uma transa Amazônia* de Jorge Bodanzky (1974) e *Bye Bye Brasil* de Cacá Digues (1979) trazem a coisa ambiental como o assunto de base fundante para compreensão das micro possibilidades de ação.

Procuramos atravessar este artigo com dados históricos, particulares e da história oficial, o tempo todo num reencontro naquelas paisagens, nos lugares já vistos e naqueles que nunca conhecemos, como a Transamazônica, por exemplo.

Brasil em fuga

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá. [...]
Gonçalves Dias, Canção do exílio (1847)

O ano de 1970 marcou minha família de forma particular. Antes da abertura do comércio de sucatas, que foi a fonte de renda de minha família por mais de 40 anos, meu pai, na época com 20 e poucos anos, chegava em casa, à noite, quase sempre bêbado e triste, às vezes muito bravo. Era policial militar por falta de opção. Depois de ter sido sindicalista e lutar por melhorias do grupo e de ter ficado desempregado, o emprego de policial foi o que ele encontrou. Designado a trabalhar em Santos, numa delegacia perto do porto, viu os horrores da repressão militar, viu jovens universitários serem torturados na sala ao lado da sua, que tinha todo aparato repressor ali, exposto para quem quisesse ver: cacetetes em formatos variados, máscaras, sacos e uma tal cadeira de ferro rudimentar. Ouviu gritos, gemidos, silêncios... Teve que calar, senão seria mais. Tinha família para sustentar. O jeito era beber. Adorava futebol, mas não titubeou em quebrar a TV durante a Copa do México, em 1970, chorando e gritando: "eles querem distrair a gente". Minha mãe ficou sem ver as novelas por muito tempo, até comprarem outro aparelho; meu pai nunca mais acompanhou nenhuma Copa do Mundo. E essa história ecoou até sua morte, sendo repetida inúmeras vezes, anos depois, sob ares de muito medo, quando as filhas começaram a participar do movimento estudantil.

Vence na vida quem mais caminha

Tião Brasil Grande apoiado sobre uma pilha de madeiras cortadas. Camisa aberta, um boné a protegê-lo do sol e óculos escuros. Ao lado, os trabalhadores descarregam um caminhão com madeiras, sem luvas e sem boné.

Iracema está se maquiando.

Vários homens apoiados numa caminhonete e outros agachados ao lado. Na frente, dois homens apertam as mãos, negociando a "contratação" deles.

Iracema sozinha e desdentada, gargalha, olhando para o motorista do caminhão. Ao fundo, a estrada empoeirada e deserta.

No caminhão de Tião há uma frase pintada: *Do destino ninguém foge*.

Na ocasião, a estrada simbolizava o sonho de um Brasil grande. O personagem Tião dizia frases como: *A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada* e *Onde tem madeira tem dinheiro*. O cenário inicial nos mostra um imenso rio navegável, embarcações e muitos trabalhadores na cena do mercado na chegada à Belém.

Da boca do chefe e controlador da entrada e saída de madeira das embarcações, em algum porto da região, ouvimos: *O Brasil é uma terra rica* e *A natureza é mãe, cria todo mundo* (BODANZKY, SENNA,1981, s.p.). Tião rebate, zombando da crença ingênua na mãe natureza: *Natureza é mãe coisa nenhuma! Natureza é meu caminhão, natureza é a estrada.*

Tião se tranca na estrada a procura de dinheiro. Onde tem madeira tem dinheiro, e esse é o negócio dele: *Estou atrás de dinheiro. E me dei bem. Só não se dá bem neste país quem não sabe se virar, quem não tem cabeça*. No bar, debocha de Iracema que acende cigarro no fósforo do outro e pergunta se ele tem o corpo fechado. Sinal de burrice: *tu és burra mesmo, hein! Eu sou mais eu, sou o Tião, o Tião Brasil Grande, podes crer*. Assim o Brasil de então: crente no progresso a qualquer custo.

A ideia inicial da história surgiu quando Bodanzky, nos anos 1960, teve de fazer uma reportagem sobre a rodovia Belém—Brasília e, na ocasião, percebeu o fluxo de matéria daquela região do país, tão distante do imaginário coletivo. Havia um movimento de entrada e saída de caminhões e de pessoas numa estrada a ser concluída. A movimentação dos caminhões, transportando principalmente madeira e, também, o fluxo crescente da prostituição, incluindo mulheres de várias regiões e indígenas vindas das áreas próximas.

De forma não proposital, a montagem do filme assumiu o papel de narrar os percalços da vida dos vários personagens, inseridos num ambiente ao qual a forma do filme imaginado se submeteu. A riqueza da obra e da abordagem está na intensidade das imagens não ficcionais misturadas às cenas ficcionais, usando atores e não atores. Corpos cujos gestos denunciam uma falta de intimidade com as câmeras, o que faz com que o filme tenha um caráter quase documental, um semidocumentário, pelo estilo da narrativa e pelo uso de pessoas comuns, não artistas, exceto em poucas cenas. A protagonista, por exemplo, a atriz Edna Cássia, era menor de idade e a família resistiu muito à idéia de sua contratação. O diretor teve que tomar cuidados adicionais em não deixá-la sozinha em momento algum. Esse foi seu único filme. Ao final, Edna Cássia ganhou o Troféu Candango do Festival de Cinema de Brasília como melhor atriz de 1980. O filme esteve proibido e só pode ser lançado oficialmente no Brasil em 1981, o que o tornou um dos filmes-símbolo do cinema brasileiro pré-abertura política. Também levou o troféu Candango de melhor longa-metragem, sendo este o prêmio mais importante conferido pelo Festival de Brasília, o mais antigo festival de cinema brasileiro.

A produção foi uma encomenda para a televisão alemã, tendo sido realizada em 1974. Como a abordagem do filme ia à contramão da propaganda oficial, que dizia que a rodovia Belém-Brasília levaria o progresso à região, a censura da ditadura militar proibiu sua exibição no Brasil por muitos anos, alegando que era uma produção estrangeira. Durante os anos em que esteve proibido no Brasil, foi exibido em diversos países da Europa. No Brasil, foi apresentado clandestinamente, em 1978, numa mostra de filmes proibidos em Minas Gerais. Apenas no dia 30 de março de 1981 foi lançado em circuito comercial no Brasil, no cinema Caruso, no Rio de Janeiro, e no Cinema1, em Niterói.

Bodanzky fez uma colcha de retalhos. Várias pessoas foram filmadas enquanto trabalhavam e o ator Paulo César Pereio, que vinha de uma escola de grande centro urbano, com bastante experiência e capacidade de improviso, ia falando, atuando no papel de um homem "civilizado", interagindo com as pessoas, ele era ali um caminhoneiro que estava transportando madeira. Sua atuação se compunha com o meio histórico e natural onde acontecia. Havia alguns figurantes, eram trabalhadores diversos, inclusive prostitutas, pondo à mostra suas realidades, e uma única atriz contratada para contracenar com a estreante, a adolescente indígena que interpreta Iracema.

Iracema começa a se prostituir sob a orientação das prostitutas mais experientes e, num bar, ela conhece o caminhoneiro Sebastião, o Tião Brasil Grande, vivido por Pereio.

> Iracema de fato inunda a tela com uma espontaneidade da fala e uma liberdade de expressão do corpo que fazem inveja a muito documentarista. A própria mise en scène quer ser coloquial. Em boa parte, o filme fabrica uma nova embalagem para um mesmo fetiche do real que era alimentado pela crítica e por alguns cineastas. Os ingredientes são conhecidos: câmera na mão, inclusão de atores não-profissionais, som direto, nada de maquiar o espaço. Se há um clichê de argumentação sobre o filme, aliás, é o de sua fusão bem-sucedida entre ficção e documentário. (OLIVEIRA JR., 2005, s.p.).

Iracema, assim que desembarca em Belém, no seu olhar, dá os indícios de que quer conhecer aquele mundo. A intensidade do olhar é um prenúncio. Olhos rasgados, olhar penetrante. O filme nos dá o que há em todo filme documental. Como Ismail Xavier afirma:

> Pensar o documentário, para além das tipologias, é repor estas questões que passam pelo encontro entre olhar e objeto; pelo que há de drama, hesitação, contenção e exibicionismo, pelo peculiar teatro, enfim, que ocorre no aqui-agora da filmagem (XAVIER, 2003, p. 15).

Na cena em que Iracema faz a maquiagem, seus gestos são precisos, de quem está decidida a fazer sucesso, encantar, seduzir. Não há dúvidas sobre suas intenções: ela não quer ser percebida como índia, a pura índia de José de Alencar. Ela está acoplando seu corpo a outro regime social, aquele do Brasil grande que segue crescendo e, de certa forma, Iracema quer ser grande como aquela estrada, como o Brasil que se desfaz de si – de suas matas, de seus povos – para crescer. Os gestos de Iracema dizem que ela não quer ficar parada, assim como sua amiga e como profetiza Tião ao dizer: *vence na vida quem mais caminha*.

O romance de José de Alencar, escrito em 1865 retrata o ideal nacionalista, de construção de uma identidade nacional almejada pelos românticos do século XIX, centrada em relações de homogeneização social. Nesse sentido *Iracema*, o romance, não tinha como objetivo "o retrato de um momento histórico, mas a criação de um passado grandioso que projeta uma nação-instituição". CLARO (2011). Elogiava a terra brasileira, falava sobre a submissão do indígena ao altivo branco e sobre a pureza selvagem de Iracema. Isso fica evidente na passagem em que o autor escreve: "Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos." (ALENCAR, 1991, p. 18-19).

Em outra passagem, presença obrigatória nas escolas, José de Alencar fala de Iracema como a virgem dos lábios de mel que "[...] corria as matas e o sertão do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas o verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas" (ALENCAR, 1991, p. 5).

Já o filme de Bodansky registra o que há de mais real no Brasil que o Brasil não conhecia:

> [...] o que Iracema mostrou, porém, foi um registro de que era tudo menos pacífico. A agressividade da câmera, a intempestividade da atuação de Pereio, a hostilidade do ambiente, a promiscuidade da vida na estrada, as queimadas filmadas com um sentido de denúncia e também com uma perversa sedução estética pela destruição, a recusa a qualquer teleologia incrustada naquela estrada inacabada, símbolo ao mesmo tempo de um projeto faraônico e de um fracasso de nação: tudo nos joga para um universo caótico e flamejante. (OLIVEIRA Jr., 2007, p. 4 apud COUTINHO, 2009, p. 93.).

O entendimento crítico do conteúdo nos leva a ver pela ótica do outro, e a repensar nossa maneira de estar no mundo e de nele agir. Iracema não é nem pura, nem virgem, tal qual a Amazônia é floresta devastada, e por meio dela nos chega um panorama dos conflitos sociais advindos do início da construção, durante o regime militar, da Rodovia Transamazônica. Para Bodanzky (apud LEÃO, 2001, p. 61):

> Eu comecei a trabalhar mais esse tipo de cinema a partir dos anos 70, partindo de uma questão social. O tema de meu primeiro grande filme, *Iracema, uma Transa Amazônica*, foi a colonização da Amazônia, onde naquela época tinha início a devastação, no auge da construção da Transamazônica. Para se ter uma idéia, a propaganda governamental mostrava um trator derrubando uma árvore, simbolizando o progresso. Já naquela época nós tínhamos na cabeça que a coisa não era bem por aí, que esse era um caminho errado. Nós queríamos mostrar o outro lado desse *pseudo* progresso, a devastação da Amazônia. Então nós entramos na questão ecológica a partir da questão social. Nós queríamos denunciar a presença do homem no modo como a colonização estava sendo feita e acabamos denunciando a sua agressão à natureza. Era também uma questão política, pois queríamos denunciar um programa de governo com o qual não concordávamos.

Considerado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) como um dos 100 melhores filmes brasileiros, Iracema foi apresentado em algumas mostras de Cinema Ambiental nas últimas décadas.

A narrativa é marcada por diálogos enxutos, com a música de fundo, do próprio ambiente, em momentos específicos, como a canção que Tião e Iracema dançam na cena do cabaré, *Você é doida demais*, interpretada por Lindomar Castilho. No início do filme, a música é marcante e é quase um comentário sobre o contexto histórico da época. De autor e intérprete desconhecidos, a letra diz:

> Quero conhecer a Transamazônica
> A grande tônica da evolução
> Quero enxergar a grande floresta,
> Transformada em festa para o meu irmão
> Alô brasileiros de todo quadrante
> Chegou o instante da grande arrancada,
> Vamos desbravar, cultivando a terra
> Quem canta não erra
> A hora é chegada

No fluxo da estrada os corpos mudam de lugar o tempo todo: caminhoneiros, madeireiros, a madeira, as mulheres. Elas vão a pé, na boleia do caminhão e até mesmo de avião. A todo instante, para lá e para cá, uma direção na estrada, a ponto de a amiga de Iracema confessar que saiu determinada a ir para São Paulo, mas numa das muitas caronas, se atrapalhou e pegou o lado errado da estrada e, quando percebeu, estava de volta.

A todo instante em movimento e promovendo novos encontros. Assim, mudam também o pensamento, apresentando uma multiplicidade de modos de viver, embora constantemente na miséria. Revisitando os *anos de chumbo* e o *milagre brasileiro*, Souza (2014) nos apresenta uma variação no modo de ver essa época. Muitos prosperaram e se incluíram na epopeia da conquista da Amazônia, mas a Transamazônica, para outros, representou prostituição e uso abusivo de drogas. Foi justamente no cotidiano que tiveram de lidar com elementos até então desconhecidos. As dificuldades dos colonos não se restringiam às dificuldades de adaptação à floresta amazônica. O confronto com realidades sociais não conhecidas por eles e a grande movimentação de pessoas que chegavam e partiam teve efeitos muitas violentos para as famílias de colonos.

Bye bye Brasil, eu vi um Brasil na TV

O olhar triste do jovem nordestino iluminado ao ver o caminhão da *Caravana Rolidei* voltando de ré.

A estrada de terra, deserta. Na boleia, vão o casal jovem e a família de índios: o cacique, sua esposa, mãe, pai e as crianças. A mãe com um radinho de pilhas ao ouvido, e o menino com um aviãozinho de madeira.

Salomé dançando seduz o jovem sonhador.

Caminhão novo com letreiro de neon onde se lê *Caravana Rolidey*, com Y no final.

A Transamazônica, uma estrada de aproximadamente 7.900 km, cortando o mapa transversalmente, mais uma vez aparece como protagonista de um filme que pretendia mostrar um Brasil distante e desconhecido que a rodovia desvelava ao mesmo tempo em que destruía. As filmagens acontecem em três lugares: Belém, Altamira e Piranhas. Ao longo do filme, observamos a estrada de terra, empoeirada, vista de cima, sempre ladeada pela mata, sob o pôr do sol, a chuva ou a luz do amanhecer. O caminhão e a estrada, e a música de Chico Buarque ao fundo. A exuberância da floresta amazônica rasgada pelas estradas recém-abertas. Veem-se caminhões com cana-de-açúcar, poucas vezes um carro de boi passando, raramente um ônibus. Animais mortos, floresta deitada. Tratores em plena atividade de derrubada de árvores e terraplanagem. A imagem de um açude quase seco.

As obras de implantação da Transamazônica, a BR-230, tiveram início em 1966, e sua inauguração oficial ocorreu em 1970, embora tenha demorado mais uns cinco anos para ficar pronta. No auge da ditadura militar e da propaganda ufanista sobre a grandeza do Brasil e a exuberância das florestas e do território, ela cortaria os estados de Paraíba, Ceará, Piauí, Tocantins, Pará, Maranhão e Amazonas, chegando ao Acre. O enredo gira em torno de um casal de artistas mambembes, Salomé e Lorde Cigano, vindos da cidade grande em busca de dinheiro e desejosos de conhecer novos lugares. Numa das paradas da Caravana Rolidei, um jovem casal de agricultores passa a viajar com o casal mais experiente. Nessa jornada, vê-se a modernidade chegando ao sertão do país.

As frases emblemáticas marcam bem o momento que o Brasil vivia:

> - Ouvi falar de um lugar rico, desenvolvido e generoso: Altamira! Centro da Transamazônica. Tem gente do mundo inteiro. E abacaxi do tamanho de uma jaca!
> - Posso fazer real o sonho de todo brasileiro: posso fazer nevar! Neve como na Suiça, Inglaterra, Europa e Estados Unidos da América do Norte. E como em todos os países civilizados do mundo, o Brasil também tem neve!

A música nordestina ao fundo nos envolve no paradoxo dessa época. A artista Salomé arranha um portunhol encantando a plateia, como se o português a desqualificasse, ou ainda, para deixar a plateia numa posição de inferioridade.

- Princesa do Caribe que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos!

O jovem que toca na praça, e cuja esposa está grávida, apaixona-se por Salomé. A mulher mais velha, sedutora, que fala outro idioma e parece ter experiência e histórias para contar, mistérios. O fascínio pelo desconhecido. Ele tem um olhar esperançoso, como se buscasse algo que ali não encontraria. E com aquela estrada tão grande, num Brasil imenso e desconhecido, eles acreditam no futuro e seguem.

Mas na praça principal dos pequenos vilarejos por onde eles passam, há uma TV instalada e o público já não tem tanto interesse na Caravana Rolidei.

A música de Chico Buarque e Roberto Menescal oferece unidade em toda a narrativa é forte elemento de envolvimento e nos impulsiona o desejo de também conhecer esse Brasil. Mas na música e no filme vemos o papel da TV na transformação da cultura brasileira, homogeneizando-a e diminuindo distâncias, integrando regiões mais profundas do Brasil aos centros urbanos. Descreve alguém que está em movimento, se deslocando pelo país, para regiões que vivem processos intensos, principalmente Norte e Nordeste, com aviões passando, reservas de bauxita sendo descobertas, fliperama em Macau, usina

no mar, o chefe dos Parintintins vidrado na calça *Lee* e a alusão aos japoneses chegando. Quase no final do filme, um funcionário da fábrica de papel diz que a fábrica veio inteira do Japão, numa referência ao projeto Jari.

Há ainda um diálogo entre um traficante e Lorde Cigano sobre o minério como sendo o futuro da Amazônia. No final, Lorde Cigano fala para Ciço que está partindo para Rondônia, pois estariam abrindo uma nova estrada lá, certamente referindo-se à BR-425 que substituiria a estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Aquela aquarela

Enquanto na Europa era discutida a Teoria do Crescimento Zero, proposta pelo Clube de Roma, e a Conferência de Estocolmo de 1972 tornava-se um marco na história da construção da política ambiental em escala mundial, Salera (2015) nos explica que nesse momento, o Brasil:

> [...] vivia a fase do "Milagre Econômico", com grandes obras e empreendimentos fomentados pelo governo federal, e falar em reduzir o crescimento e seus consequentes impactos não agradou a delegação brasileira. Inclusive, um dos membros chegou a dizer: "se os países ricos não quisessem as indústrias por causa da poluição, todas elas podem se transferir para o Brasil".
> Essa e outras declarações de autoridades nacionais geraram enorme repercussão na opinião pública e, para tentar contornar os efeitos negativos da posição oficial do governo brasileiro na Conferência de Estocolmo, o presidente Emílio Garrastazu Médici determinou que algo fosse feito. Assim, o Secretário Geral do Ministério do Interior, Henrique Brandão Cavalcanti, foi designado para elaboração do Decreto que instituiria a 1ª entidade nacional na defesa ambiental.

Assim, em 1973, foi criada a Secretaria Especial de Meio Ambiente (Sema) com a principal incumbência de disseminar a consciência ambiental na sociedade brasileira, para tentar melhorar a imagem do Brasil perante o mundo e, enquanto isso, a TV exibia a tal imagem de um Brasil, cuja natureza era pródiga em recursos naturais, em ascensão econômica. Dávamos continuidade ao processo de valorização da "reserva", instituída pelos colonizadores portugueses no século XVI, e que atravessaria o discurso ambientalista.

Um ano mais tarde, em 1974, o filme *Iracema, uma transa amazônica* é censurado. Cinco anos depois, no texto "Sem dentes e sem árvores", originalmente publicado na revista *IstoÉ*, em 10 de janeiro de 1979, Antonio Callado comenta as razões que contribuíram para que não fosse autorizada sua exibição no Brasil: na exibição, que aconteceu na Alemanha, o adido militar brasileiro em Bonn ficou indignado com o denegrimento da imagem do Brasil que era *Iracema*, e os censores em Brasília alegavam que a película havia viajado sem ser submetida à "apreciação" do governo.

Diz Antonio Callado (2005), fazendo uma comparação da Iracema que se degrada e se vende com a terra, a madeira e a floresta igualmente explorada e vendida, fala da Iracema que, nesse momento, pode representar o Brasil e seu povo, a quem só resta o rir e gargalhar debochado.

> [...] com os gestos obscenos e palavrões que berra Iracema, correndo ao lado **do** caminhão. Ela não grita, não se queixa feito Moema na esteira do navio, a amaldiçoar, docemente, enquanto se afoga, o Caramuru ingrato, já todo voltado para a Europa.
> A diferença, naturalmente, é que, para Iracema, desgraça e humilhação representam o pão, ou o açaí de cada dia. Ela redobra os impropérios, mas, enquanto corre, ri também. Vai correndo e rindo seu riso de criança cínica, um tanto feroz, de criança envelhecida, sem dentes, envolta no rastro de poeira que deixa o caminhão.
> Na floresta em torno, os claros também são enormes. O boticão das motosserras e as queimadas que embrasearam antes a tela estão desdentando a mata. Os troncos calcinados no chão de cinza são os dentes podres da Amazônia.

O autor faz menção à Moema, índia do romance *Caramuru* de Frei Santa Rita Durão, escrito em 1781, pois o personagem Tião, nas cenas finais, parece não se lembra e chama Iracema de Moema. Alguns anos antes, 1979, Callado havia dito numa espécie de desabafo:

> [...]
> P.S. O Brasil está querendo pagar suas dívidas com as árvores da Amazônia, e não há árvore que chegue. A qualquer momento, como no caso da Light, saberemos que o negócio foi fechado. O Sr. Paulo Berutti, presidente do IBDF, demonstrou outro dia na televisão que sabe tanto sobre os tais "contratos de risco quanto eu ou o leitor". Encabulado, nervoso, disse coisas como "a vocação da floresta amazônica é a árvore", como quem dissesse que a vocação do oceano Atlântico é a onda. Devido a essa má consciência geral é que não indultam Iracema.

Neste mesmo ano, 1979, *Bye Bye Brasil* brinca, de certa forma, com a desconstrução dessa ideia desenvolvimentista, fala sobre a construção de hidrelétricas, o milagre econômico e a presença crescente das espinhas de peixe, antenas de TV que iam mudando a paisagem das comunidades e que assinalava o auge e a queda da Caravana Rolidei como efeito dessas transformações. Os artistas, personagens do filme, tentaram, se movimentaram, mas algo havia mudado. Ao chegar em Altamira, às margens do rio Xingú, no Pará, Lorde Cigano percebe que fora enganado, que ali ele terá que se associar aos opor-

tunistas e exploradores de mão-de-obra, empresários ávidos por dinheiro. A chegada da Caravana já não atendia as expectativas de uma população excitada com as novas tecnologias. Agora, o povo se reunia na praça para assistir os programas e as novelas na TV.

O filme mostra uma espécie de despedida, de passagem de um Brasil rural e arcaico cujos componentes um Brasil modernizado carregará, não sem por em jogo as existências de diferentes comunidades. A Caravana se adaptou, *americanizou-se* a seu modo, colocando um Y no final do nome, passando de Rolidei para Rolidey, e seguiu.

Bye bye Brasil e *Iracema* apontam na direção seguida pelo Plano Nacional de Integração (PIN), instituído pelo presidente Emílio Garrastazu Médici: avançar, desbravar, conhecer o Brasil e integrar sul e norte. O PIN visava à colonização e à "reforma agrária" com projetos agropecuários e agroindustriais a partir da iniciativa privada e de incentivos fiscais, em ações do Ministério dos Transportes que construiu as rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém (mais portos e embarcadouros fluviais), e do Ministério da Agricultura, que desapropriou e assentou colonos ao longo das margens delas. Na década de 1970, o assentamento de cerca de 500 mil pessoas em pequenas agrovilas, instaladas a cada 20 km à margem da estrada, ocorreu porque o governo dizia-se preocupado, geopoliticamente, com "os vazios territoriais e demográficos", uma vez que a população índigena sequer era reconhecida, assim como com o excesso de população pobre do Nordeste. Cabe lembrar, como ressalta Loureirro (2005), que, entre 1960 e 1970, não foram poucas as vantagens fiscais oferecidas aos grandes empresários e grupos econômicos nacionais e internacionais que quisessem investir novos capitais em empreendimentos na região. Esta foi então devastada por grandes extensões de terras cobertas por florestas que se transformaram em pasto para a criação de gado. Assim, Tião Brasil Grande troca de caminhão e, no final do filme, aparece não mais transportando madeiras, mas, sim, gado. A abertura de estradas visava garantir, também, a soberania nacional, já que, entre outras questões, havia propostas de internacionalização da Amazônia pelos Estados Unidos. Às margens das estradas, a devastação florestal foi rápida e a disputa por terras privilegiadas gerou conflitos de toda ordem, que só foram aumentando nas décadas seguintes, à medida que o modelo de desenvolvimento se estruturava. Somente quando a mata começava a ser queimada pelos novos proprietários, para formar pastos ou para vender a madeira, é que os antigos moradores se deparavam com o fato de que as terras onde moravam haviam sido vendidas. E era quase impossível falar com os novos donos que, em geral, viviam fora da região e eram representados por sociedades anônimas. A expulsão dos moradores tornava o conflito uma prática cotidiana.

Nesses dois filmes passamos por quase todas as subdivisões que encontramos nos festivais que exibem o chamado Cinema Ambiental numa profusão de assuntos: o deslocamento de nordestinos, o desmatamento e o extermínio de comunidades indígenas que, segundo Tuiré, ex-funcionário da Funai, mencionado em PASSOS (2012), chegaria a 5000 desaparecidos indígenas naquele período, contra os 400 desaparecidos políticos de que se tem notícia nas grandes cidades.

Cinema Ambiental

Cinema Ambiental é um termo usado, no Brasil e em alguns países da América Latina, para definir uma categoria fílmica reunida em festivais e mostras específicas de produções cuja temática volta-se tanto ao estímulo à preservação do planeta e da vida e às formas de organização social quanto às denúncias de destruição de ecossistemas, sujeitos e populações.

Do ponto de vista de sua classificação, segundo LEÃO (2001), o Cinema Ambiental não pode ser tomado como uma categoria unicamente estética e nem exclusivamente temática, podendo ser enquadrado como uma subcategoria dos documentários, que articulam com intensidade histórias verdadeiras, que de outra maneira não se revelariam, embora também haja filmes ficcionais, animações e dramas com o tema.

O documentário *Apelo* (1961), de Trigueirinho Neto, é considerado como marco inaugural do Cinema Ambiental no Brasil.

> Apelo, fita de curta metragem […], é um documentário que nos parece novo no panorama paulista, pela sua expressão e pelo fato de não se limitar a descrever, mas de ser também uma tomada de posição. […] Apelo trata da vegetação no Brasil: a pobreza vegetal é mais frequentemente oriunda da pobreza do solo que da falta de água, e um reflorestamento cientificamente orientado permitiria obter resultados satisfatórios. Os indígenas, ignorantes, sem guias, empregando métodos primitivos, desflorestamento e queimadas, procuram uma riqueza momentânea, que empobrece a terra. Trigueirinho Neto não se limitou a ilustrar este ponto de vista, [ele] assumiu responsabilidades levando o problema ao público, e provocando o espectador de tal forma que ele não pudesse ficar indiferente ao que lhe era mostrado (BERNARDET, 1961 apud LEÃO, 2001, p. 11).

A partir do comentário de Jean-Claude Bernardet, entendemos que ele considera *Apelo* um filme "ecologicamente engajado", pois descreve a pobreza da vegetação e do solo como sendo um problema ambiental, e denuncia os índios por empregarem "métodos primitivos" que empobrecem o solo, apontando soluções como o reflorestamento cientificamente orientado. Embora essa questão tenha representado um grande mal entendido, já esclareci-

do, existem inúmeros outros episódios e argumentos que permitem antever a ambiguidade da chamada *questão ambiental* e a complexidade da subcategoria Cinema Ambiental.

Na busca de uma definição para esse cinema, os estudiosos do tema consideram que estaria ligado ao histórico da produção de documentários no Brasil. Essa discussão abarca, igualmente, o conceito de Cinema Etnográfico, e pode ser comparada às discussões que acontecem nos países vizinhos, visto que nossa população é composta por povos indígenas e nossa história feita sob as mesmas condições impositivas de modos de vida e dominação territorial.

Neste artigo elencamos dois filmes que escapam dessa tentativa conceitual e propomos a partir deles, o entendimento da questão ambiental como algo para pensar a própria questão do meio ambiente, para a América Latina, como sendo o gênero básico fundante. Independente de o cinema ter vindo a tratar disso a partir dos anos 1980, e o Brasil a reboque, exatamente porque o mundo inteiro tratava. Assim, interessaria saber que filmes (ou apontar um que fosse) tem consciência disso e não trabalham apenas a partir de uma política de plantão. Essa questão ambiental no Brasil esteve sempre presente e nos países da América Latina a identidade é uma palavra que pode significar a qualidade do que é comum ou a qualidade do que é exclusivo.

Há a possibilidade de a questão fundante ser a própria "coisa ambiental" que, de certa forma, sempre esteve ali e ela é uma construção que existe não exclusivamente, mas, preferencialmente, de fora para dentro, a partir do outro. São muitas as identidades construídas a partir do olhar do colonizador, concebendo uma identidade totalmente alheia àqueles muitos que a palavra povo recobre. Considerando que a multiplicidade e as variações entram em acordos mestiços, há então uma complexidade que é oferecida a partir de todos os cruzamentos, assim, os modos de vida humanos individuais e coletivos experimentam processos no sentido de uma deterioração progressiva e isso afeta nossa maneira de viver sobre esse planeta e, principalmente, sobre esse continente. E as forças econômicas são determinantes dessa forma de viver.

Mas há processos de singularização em curso, há movimentos insurrecionais e há pulsão vital de transmutação das políticas de subjetivação dominantes. Como extrair isso de filmes que, imediatamente, na atualidade, parecem tão ocupados em nos mostrar o fim do mundo? Independente de o cinema ter vindo a tratar desse assunto declaradamente a partir dos anos 1980, fenômeno que se manifestou no mundo inteiro, e independente de uma história desse cinema ter sido catalogada, indicando quais filmes seriam os primeiros filmes ambientais do Brasil, ousamos aqui propor um exercício de observação da filmografia como sendo eminentemente ambiental, entendendo que essa transformação nos anos 1980, em que o ambiental entra nas casas, nos corações e mentes" e no vocabulário das pessoas, é o que precisa de algum modo ser explicado e problematizado.

Então há a possibilidade de seleção de filmes enquadrados em diferentes gêneros estéticos e temáticos justamente para explorar os componentes dela a partir dos componentes do filme: imagens, paisagens, sons, histórias, pessoas, animais, vegetação, sabores, cores. Nesse sentido, nos interessa saber, a partir do cinema, de que é feita a "coisa ambiental", ao invés de, de saída, considerá-la uma questão, e de que modo ela se mostra e é tratada no cinema, como ela poderia inspirar as insurgências das micropolíticas, como sugere GUATTARI (2010), qual o seu diferencial, e como rompe os olhares tradicionais cinematográficos, para além de uma categoria em que ele pudesse ser alocado.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema.** 24ª ed. São Paulo: Ática, 84 p. 1991. (Bom Livro). Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 13/11/2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, metodologia e pedagogia**. São Paulo, Annablume, 1995.

CLARO, Larissa Santos; MAGALHÃES, Epaminondas do Matos. A construção do eu e do outro na obra Iracema, de José de Alencar. **Interdisciplinar: Revista Eletrônica da Univar**, (2011 n º 6, p. 7-11). Disponível em http://revista.univar.edu.br/ Acesso em 12[11]/2017.

COUTINHO, Eduardo de Faria; COIMBRA, Marcos da Silva. Do livro ao filme: uma trajetória de Iracema. **IPOTESI,** Juiz de Fora, v. 13, nº1, p. 89-101, jan./jul. 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 10º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil. Uma primeira abordagem.** Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Contracampo**, revista de cinema. Iracema - uma transa amazânica. Orlando Senna e Jorge Bodansky, Brasil, 1974. Resenha de DVD/VHS, 2005. Disponível em http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm. Acesso em 11/11/2017.

, Najla. Tiuré Potiguara: "Houve extermínio sistemático de aldeias indígenas na ditadura". **Revista FORUM**. 06/08/2012. Acesso em 29/10²017. https://www.revistaforum.com.br/mariafro/2012/08/06/tiure-potiguara-houve-exterminio-sistematico-de-aldeias-indigenas-na-ditadura/

PINHEIRO, Amálio. Org. **O meio é a mestiçagem**. Estação das Letras e Cores, São Paulo, 2009

SALERA, Giovanni, Júnior. **Secretaria Especial do Meio Ambiente: um breve histórico**. Brasília - DF, Agosto de 2015. Acesso em 27/10/2017. http://recantodasletras.com.br/autores/salerajunior

SOUZA, César Martins de. **Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 Anos depois, A cultura autoritária em questão**. Ditadura, grandes projetos e colonização no cotidiano da Transamazônica Ano 4, n° 5 | , vol.1. 2014.