IX ENEIMAGEM

IX ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

VI ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

ANAIS

14 a 17 OUTUBRO

LONDRINA: <2025_

REALIZAÇÃO:

UEL

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO:

ARAUCÁRIA

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
ENSINO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA

H2h

PPGHS

proex
Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Esporte

Reitora

Profa. Dra. Marta Regina Gimenez Favaro

Vice-Reitor

Prof. Dr. Airton José Petris

Coordenadora do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)

Profa. Dra. Angelita Marques Visalli

Apoio:

Departamento de História – UEL

Programa de Pós-Graduação em História Social/Mestrado – UEL

Especialização em Religiões e Religiosidades – UEL

Realização:

ANAIS

IX Encontro Nacional de Estudos da Imagem

VI Encontro Internacional de Estudos da Imagem

ISSN:

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2025

APRESENTAÇÃO

O 1º ENEIMAGEM aconteceu entre 14 e 16 de maio de 2007, resultante do trabalho do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, que se iniciou como projeto integrado (pesquisa, ensino e extensão), em 2006 na Universidade Estadual de Londrina. Compreendemos, desde a primeira experiência, que fazia falta no meio acadêmico brasileiro um evento que congregasse estudos sobre a imagem numa perspectiva multidisciplinar e que evidenciasse as múltiplas formas de apreensão e abordagens. A recepção foi muito mais que positiva. Nosso evento tem um importante papel como um panorama das reflexões acerca da imagem no país, com a presença de estudiosos reconhecidos que vêm contribuir para a ampliação dos debates.

A partir da adaptação pressionada pela pandemia de covid, exercitamos a modalidade on-line e, apesar dos desafios, ampliamos nossa capacidade de inclusão de participantes. Nesta IX edição do ENEIMAGEM retornamos ao modelo presencial, resgatando uma proposta que permitia um contato direto entre estudiosos que se tornou uma marca importante de nosso evento: de estudantes a pós-doutores numa rica oportunidade de contribuição acadêmica e contatos que poderiam se estender ao período todo de sua realização. Os desafios foram agora postos na qualidade da reinvenção de uma tradição! Nesses tempos em que os meios digitais imperam, em que a inteligência artificial se faz presente e provoca mudanças profundas na elaboração e disseminação de conteúdos, vamos lidando com escolhas, conscientes de que tudo deve convergir para a vida e a compreensão dela.

Temos a enorme satisfação em apresentar os resumos de conferências, mesas redondas e de trabalhos de pesquisa. E agradecemos a participação de cada um, entre estudiosos e colaboradores que, desde os bastidores, possibilitaram esse resultado, já muito feliz!

Angelita Marques Visalli

Coordenação Geral

COORDENAÇÃO GERAL

Ana Heloisa Molina

Angelita Marques Visalli

Pamela Wanessa Godoi

Priscilla Perrud

COMISSÃO ORGANIZADORA

Edméia Aparecida Ribeiro

Giovana Becari dos Santos

Maria Luiza Dário Batalha

Milena Piscinato Piedade Rosa

Rogerio Ivano

Stefanie Rodrigues Cardoso

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Maria de Souza Zierer (UEMA)

Alex Silva Costa (UEMA)

André Luiz Marcondes Pelegrinelli (UEMS)

Bruno Sanches Mariante da Silva (UPE)

Eliana Magnani (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Helena Ragusa Granado (UEM)

Lukas Gabriel Grzybowski (UEL)

Maria Cristina Correia Leandro Pereira (USP)

Monica Selvatici (UEL)

Nádia Mariana Consiglieri (UBS/Arg)

Patricia Alejandra Fogelman (UNTreF/Arg**)**

Renata Cerqueira Barbosa (UEM)

ORGANIZADORES DO CADERNO

Angelita Marques Visalli

Giovana Becari dos Santos

Marcos Belarmino de Paula Santos

Maria Luiza Dário Batalha

Mateus Bueno Bonin

Milena Piscinato Piedade Rosa

Nayara Carbonera de Souza

Pamela Wanessa Godoi

Stefanie Rodrigues Cardoso

As publicações são de inteira responsabilidade dos Autores

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES

Eixo temático 1: Arte.....7

Eixo temático 2: Cinema e Tempo Social.....419

Eixo temático 3: Cultura Digital.....507

Eixo temático 4: Estudos de Gênero e História das Mulheres.....547

Eixo temático 5: Humor e Imagem.....655

Eixo temático 6: Imagem e Educação.....732

Eixo temático 7: Imagem e Expressão Religiosa.....822

Eixo temático 8: Imaginários Sociais.....900

Eixo temático 9: Oriente, Imagens e Representações.....1070

Eixo temático 10: Paisagem, Forma, Percepção e Imagem.....1164

Eixo temático 11: Patrimônio Cultural.....1297

Eixo temático 12: Política.....1391

Eixo temático 13: Publicidade, Moda e Consumo.....1498

COMUNICAÇÕES

EIXO 1 – ARTE

Este Simpósio Temático tem por objetivo discutir a intertextualidade e as interconexões entre as artes. A designação do termo Arte vem do latim *Ars* e significa habilidade. É definida como uma atividade que manifesta a estética visual desenvolvida por artistas em uma poética que expressa suas emoções, suas memórias, sua história e sua cultura imersa em um tempo e um espaço localizado.

Coordenação: Profª. Drª. Ana Heloisa Molina (UEL) e Profª. Drª. Priscilla Perrud (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

SUMÁRIO: ARTE

Mateus José Guimarães de ABREU.....

Carla Juliana Galvão ALVES; Ronaldo Alexandre de OLIVEIRA.....

Diego Granja do AMARAL.....

Marcos Rodrigues AULICINO.....

Matheus Abel Lima de BITENCOURT.....

Gabriel Augusto de Paula BONFIM.....

Marina de Souza BOSCO.....

Alana Gentil CARANI; Isabella Maria Píccolo ESTEVÃO.....

Júlia Barão de CASTRO.....

Raquel Figueiredo Pereira CARDOSO.....

Isabella Maria Píccolo ESTEVÃO.....

Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA.....

Luciany Alves GAMA.....

Claudio Luiz GARCIA.....

Lucas GIBSON.....

Rafaela GIROTO.....

Ana Clara Iuzofovich de HARO.....

Érika Bianca do Nascimento IDALGO; Denise Batista PINTO.....

Gabrielle Maria Santos MÁZARO.....

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

Ana Heloisa MOLINA.....

Ronnan Yudi Enomoto MORAES.....

Amanda Raíssa Corrêa da Cunha MORONI.....

Fabiane Tais MUZARDO; Ruth Tainá Aparecida PIVETA.....

Levy Henrique Bittencourt NETO.....

Andressa da Costa OLIVEIRA; Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA.....

Eloyr Doin PACHECO.....

Giovanna Tomaz ROCHA.....

Eloisa Marques dos SANTOS.....

Jeanne Oliveira SANTOS.....

Leticia Yumi Naozuca SATO.....

Vizette Priscila SEIDEL; Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA.....

Rebeca Maldonado SEVERINO.....

Isadora Brito da SILVA; Renata Marcelle LARA; Thiago Henrique RAMARI.....

João Pedro Felix e SILVA.....

Juliana Camila da SILVA.....

Marco Aurélio Gobatto da SILVA.....

Raquel Benato Rodrigues da SILVA.....

Julio Ito SUGUIMOTO.....

Maurilio Riyoiti SUZUMURA.....

Laura Gabriela Figueiredo VIDAL.....

Lais ZAFANELLI.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Leonor Fini: surrealidade, liberdade e o feminino entre pintura e literatura

Mateus José Guimarães de ABREU (PPGL/UEL)

A presente comunicação propõe uma análise da obra pictórica e literária de Leonor Fini (1907–1996), artista plástica de origem argentina cuja produção, embora frequentemente associada ao surrealismo, desenvolve-se de maneira independente ao movimento. Fini distancia-se do cunho surrealista — sobretudo em sua centralidade masculina — e constrói um universo simbólico próprio, onde a liberdade se afirma como força criativa fundamental. Sua trajetória artística abrange pintura, cenografia, figurinos e literatura. Em todos esses campos, a artista subverte a representação tradicional do feminino, deslocando-o da posição de musa-objeto para a de sujeito criador, regenerador e regente. O presente trabalho analisa particularmente a relação entre suas telas e o romance de sua autoria *Rogomelec* (1979), no qual a narrativa de um personagem em busca de "cura" em uma ilha enigmática revela tensões entre submissão institucional e autonomia subjetiva.

Palavras-chave: Leonor Fini, viagem, cura, surrealismo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Visualidades e materialidades afetivas enquanto metodologia de pesquisa e modos de caminhar para si

Carla Juliana Galvão ALVES (UEL)

E-mail: carlagalvao@uel.br

Ronaldo Alexandre de OLIVEIRA (UEL)

E-mail: roliv1@uel.br

Tatear uma vida. Encontrar uma questão. Buscar na própria trajetória, elementos caros à sua caminhada. Expor sobre uma mesa materialidades e visualidades escolhidas de um arquivo de si, que foi colecionado durante uma vida e, a partir daí, narrar o caminho para mim e para o outro, que se coloca numa escuta sensível, que ajuda ao sujeito que narra a encontrar o eixo da sua própria investigação. Assim, esse artigo se a propõe tecer reflexões a partir de caminhos que vêm sendo desenvolvidos na construção de pesquisas em arte e educação, a partir da própria voz dos sujeitos que se propõem a pesquisar. O trabalho tem apontado possibilidades para que cada sujeito encontre a sua "pergunta" a partir de um olhar retrospectivo e afetivo para a sua trajetória de vida, onde os objetos de afeto tornam-se eixos nucleadores para o encontro ou o reencontro com dimensões importantes da sua existência. Metodologia aqui, torna-se sinônimo de um caminhar para si, pois é esse caminho de volta guiado pelos objetos, que faz originar a pergunta que nos move. Temos assim, uma pesquisa viva, com laços que vão interligando aquilo que fui, venho sendo e me projeta para aquilo que posso ser.

Palavras-chaves: Pesquisa Narrativa, Arte, Objetos de Afeto.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem LEDI

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Remediar a brasiliana: Suturas, rasuras e travessias em Rosana Paulino, Gê Viana e Marina Feldhues

Diego Granja do AMARAL (UEM)

E-mail: dgamaral@uem.br

O artigo discute a memória visual brasileira a partir da reapropriação de imagens coloniais e imperiais por artistas contemporâneos, propondo as noções de rasura e sutura como chave teórico-metodológica. Com foco em práticas visuais que acionam o acervo das brasilianas, busca-se compreender como esses gestos artísticos confrontam e reconfiguram a herança colonial a partir da colagem, montagem e reelaboração de documentos históricos. A partir da articulação entre os campos da história/memória, cultura visual e decolonialidade a investigação apresenta uma discussão sobre a apropriação da brasiliana pelas artistas Rosana Paulino, Gê Viana e Marina Feldhues. De forma mais específica, espera-se verificar a hipótese de que as artistas têm se utilizado das imagens das brasilianas para reconfigurar a memória visual do país a partir de um ponto de vista periférico. Por fim, apresento os conceitos de rasura e sutura operadores conceituais que ajudem a interpretar os modos como a memória colonial é discutida criticamente na arte brasileira contemporânea.

Palavras-chaves: Rasura, brasiliana, arte brasileira, decolonialidade, memória visual.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

“Ìyàmì Ajé”, nas teias do Feminino Ancestral: com pérolas de rubi e miçangas, Nádia Taquary derrama os fluídos férteis e reconstrói as temporalidades originárias

Marcos Rodrigues AULICINO (UEL)[1]

E-mail: m.aulicino@uel.br

O presente trabalho apresenta cinco desenhos em aquarelas e duas instalações, sob o título de “Ìyàmì”, da artista Nádia Taquary, expostas em 2021. O artigo procura relacionar a produção da artista negra brasileira com a sua pesquisa por resgate às suas raízes ancestrais africanas, invocando as a sociedade “Geledés”, feminina matriarcal e as “Ìyàmì”, Mães Ancestrais da tradição afrobrasileira iorubá, conhecidas e temidas como “ajés”, feiticeiras guardiães do feminino, em seu poder de gerar a vida e a morte. Neste processo a artista reflete sobre os poderes da vida e a organização da sociedade de caráter matriarcal em equilíbrio entre as funções masculinas e femininas, perfazendo um ciclo onde a cultura humana se vê integrada aos ciclos da natureza. Para esta conexão trago a conceituação de Leda Maria Martins sobre as “espirais do Tempo”, circuitos que se desenrolam para frente e para trás e seus cruzamentos, onde passado e presente se encontram, encarnados e desencarnados, corpos e espíritos, ritualizam e consagram as temporalidades em atualizações e promoções do porvir.

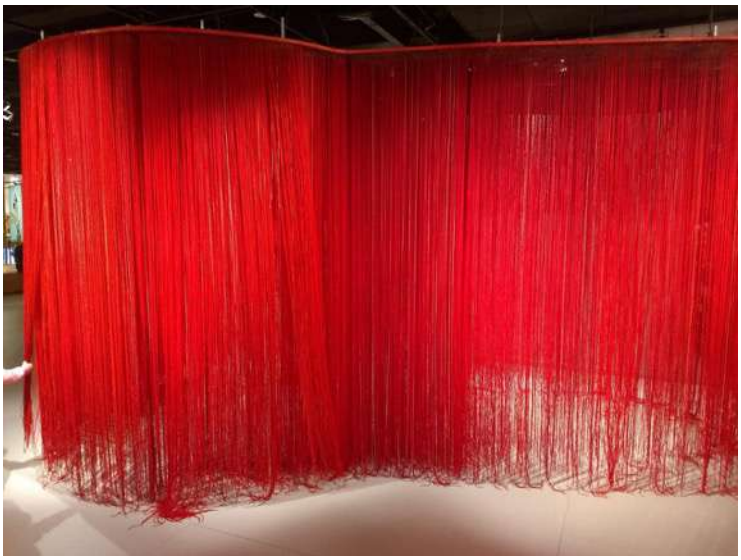
Palavras-chaves: Arte feminista negra contemporânea brasileira, ancestralidade, devires.

[1] Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Figura 1



Nádia Taquary, instalação “Insondável Mistério”, exposta na mostra coletiva “Um Defeito de Cor”, no Museu de Arte do Rio, 2022-23 e no Sesc Pinheiro em São Paulo, 2024

1. A arte e a cultura afro-brasileira sob a visão decolonial

Como a produção artística em artes visuais pode ser uma via de acesso para reconexões originarias de bases africanas, constituindo narrativas visuais através dos elementos simbólicos criados num âmbito subjetivo e sensível? A escolha da produção artística da artista negra soteropolitana, Nádia Taquary visa contribuir para o universo imagético inerente às narrativas afro-brasileiras. A contribuição dessa artista parece estar muito menos no plano das ilustrações dos símbolos já assimilados por esta tradição, etapa que já foi cumprida por artistas como Wilson Tibério, Hector Carybé, Rubem Valentim, Pierre Verger, Mário Cravo Jr. e Abdias Nascimento. O trabalho poético-visual da artista contribui grandemente para um alargamento dos elementos simbólicos inaugurados pelos artistas citados acima, e apresenta visão diferenciada, através de sua consciência política feminista e seu posicionamento afirmativo de uma nova visão de mundo a partir dos seus referenciais socioculturais, religiosos e epistêmicos na consciência contracolonial diaspórica. Compõe uma recente produção artística sob o signo da contracolonialidade visões da diversidade, surgimento de novos componentes imagéticos no

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

processo de resgate das memórias dos povos que foram explorados, marcados, massacrados, deculturalizados no processo histórico colonial, e no processo nacional de modernização da sociedade sem os ajustes sociais necessários. Questões como: “novos horizontes no ensino a partir da lei 10639”, “cosmovisão africana no Brasil”, “filosofia da ancestralidade, tradição cultural e religiosa afro-brasileira”, “o terreiro como forma social brasileira”, “interseccionalidade”, “o papel social das mulheres negras nas religiões de matriz africana no Brasil”, “empoderamento negro e feminino negro”, “lugar de fala”, “racismo estrutural”, “racismo recreativo”, “encarceramento em massa”, “pedagogia das encruzilhadas” e a “teologia da malandragem”, são temas que tem sido explorados por artistas afrodescendentes, principalmente na última décadas. Podem ser entendidos como norteadores de questões identitárias culturais formuladas através das proposições estéticas e artísticas da geração mais recente. Neste sentido a obra de Nádia Taquary também se insere nestas importantes demandas por representatividade negra e feminista na arte contemporânea brasileira.

1.1 Resistências: reconstrução das memórias

O processo de reconstrução das memórias é inerente às culturas de origem africana no Brasil, a desconstrução e aculturamento colonialista forçou um processo de resistência cultural e reordenação dos componentes simbólicos a partir das determinações históricas e sociais. A criatividade foi um elemento fundamental para esta sobrevivência cultural, que envolvia a performance corporal na dança e na música, principalmente, mas também na criação plástica através dos figurinos, da joalheria, da tecelagem e estamparia, das imagens talhadas e ornamentadas, da construção arquitetônica de igrejas das irmandades negras, dos terreiros e assentamentos das divindades. Cada um desses elementos guarda narrativas específicas, que constituem nexos complexos dentro dos universos sacros das religiões de matriz africana, mas também do universo profano da cultura e manifestações culturais lúdicas, uma vez que estas duas instâncias não estão completamente separadas nas tradições africanas. Podemos detectar estes elementos culturais religiosas nas festas populares como o carnaval, e até nos desfiles de escolas de samba. O contato com esta história mais recente, pós-diáspora, possibilita ao artista afrodescendente um universo de referências formais, técnicas de procedimentos com materiais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

específicos e invenções, que por si só já se diferenciam do universo acadêmico artístico, do passado (com a implantação dos códigos europeus a partir da Missão Francesa) e atual (nos cursos de bacharelado em artes visuais). Os materiais e procedimentos escolhidos pelo artista contemporâneo também são significativos da poética que está propondo, eles carregam discursos, possibilitam narrativas, contribuem para esta construção alargada das memórias dos povos. Sua consciência corporal, elemento crucial da produção artística contemporânea, aciona linhas de transmissão ancestral criando um cruzamento temporal renovador.

Não só os indivíduos trazidos forçadamente da África para o Brasil que foram obrigados a romper com suas crenças, suas histórias e sua concepção de mundo, ou seja, tiveram de apagar a memória, mas também a História do Brasil, como foi construída a partir da Independência de Portugal, e depois no período republicano, caracterizou-se pelo apagamento do passado africano dos indivíduos negros, impossibilitando aos afrodescendentes conhecer a sua história e a história de seus ancestrais. A História do Brasil foi construída de maneira a negar a participação negra na construção da cultura do país, dificultando aos negros a reconstrução da sua memória e, principalmente, da memória anterior à diáspora, implicando na diminuição e até destruição de sua autoestima.

Mas apesar de todos estes obstáculos, os negros brasileiros conseguiram estabelecer estratégias para a reconstrução dessa memória coletiva. A historiadora Ecléa Bosi, que trabalhou com os relatos orais dos idosos, defende a importância da oralidade como elemento constitutivo da construção da História:

> A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. (BOSI, 1979, p.1)

É neste sentido que se faz necessário reconstruir a memória a partir das narrativas dos africanos trazidos para o Brasil, e seus descendentes, além dos dados factuais, a memória subjetivada, a história oral em sua perpetuação dos sentidos simbólicos coletivos. A lembrança transmitida e recriada por gerações e gerações. A narrativa, mesmo que se distancie do fato, pois se constitui de uma força criativa geradora de verdades e significados, de símbolos e narrativas vivas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A reconstituição da memória através das organizações comunitárias de grupos associados às diversas religiões de matriz africana, recompõe narrativas através das lendas, cantigas, histórias contadas, danças, ritmos percussivos, rituais, que constituem uma memória, ou o acesso à memória apagada, a memória do passado africano. Mesmo que vários elementos tenham sido perdidos, esquecidos, forçadamente apagados, ou até, deixados de lado, como uma medida defensiva para se autopreservarem contra o racismo, estes elementos são transformados, são substituídos por elementos possíveis de serem manifestados. É um constante processo de permutas, criação de narrativas, recriação de memórias. São as condições do presente que vão colocar os referenciais para estas novas criações, onde ocorrem múltiplas intersecções culturais, tantos das diversas matrizes africanas, quanto das imposições e interposições do colonizador europeu, mas também das culturas indígenas nos contatos na senzala, e nos quilombos. Isto especificamente no período colonial, pois no momento em que os negros vivenciam intensamente a cultura urbana, estes "cruzos" se ramificam e potencializam. Atualmente podemos pensar em quanto a informação na era da globalização exponencializa estes contatos e cruzamentos.

A proibição de determinados cultos, rituais, símbolos e imagens propiciou aos africanos e seus descendentes a constituição de um substrato imagético, uma memória marginalizada e, portanto, subterrânea. À primeira vista, isto parece ser um sintoma do silenciamento forçado, mas é através deste silêncio que se processa modos de transmissão criadores. São formas de resistência e subversão dos códigos impostos, apropriação de símbolos os ressignificando, potentes adaptações constituindo uma cultura de sincretismos, onde o aparente esconde múltiplos significados subterrâneos. É característico das culturas segregadas e, marginalizadas, a construção de novos símbolos substituindo os símbolos de origem reprimidos. Estas culturas puderam sobreviver às novas condições pois elas se reconstruíram sem perder importantes vínculos com suas origens africanas. Mesmo após o período escravocrata, a imposição de uma ordem que não reconhece os elementos simbólicos africanos foi imposta, talvez ainda mais virulentamente, quando na República a sociedade majoritária tentava impor códigos racionalistas e positivistas europeus. Impondo ao negro o seu desaparecimento, embranquecimento e genocídio, impedindo-o de ter acesso ao ensino regular, e ao

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

desenvolvimento de suas capacidades profissionais, intelectuais e criativas. Estas foram estratégias que ainda perduram na sociedade brasileira, e muitas vezes fizeram, e fazem, parte dos programas institucionais.

As organizações comunitárias negras, como por exemplo, os grupos de samba dos morros do Rio de Janeiro no início do século XX, são potentes estratégias de resistência, defesa e sobrevivência cultural, onde as tais narrativas subterrâneas tem um papel decisivo.

E contemporaneamente podemos refletir que estas estratégias constituíram um forte movimento de consciência e afirmação, que alimenta a luta pela igualdade de direitos e direito à diversidade étnico-cultural.

Para Leda Maria Martins, poeta, dramaturga, candomblecista, doutora em Letras e professora da Universidade Federal de Minas Gerais, (com mestrado em Artes pela Indiana University e pós-doutorado em Performances Studies na New York University), é o corpo negro, afrodescendente, que guarda as memórias ancestrais corporais performáticas em suas conexões cosmogônicas. Leda aponta para a reconexão das memórias ancestrais que ocorrem a partir do corpo em movimento, da performance e da dança:

> Na órbita da temporalidade ancestral, a primazia do movimento matiza os eventos, em processo de perene transformação. (MARTINS, 2021, p.204)
>
> Como responsos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas 'cinesias'. (...) Tempo que se refaz em outros tempos. (...) Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2021, p.203)

Martins recorre à cosmogonia banto ao identificar no corpo afro-diaspórico a memória de gestos e movimentos, ritmos e reconexões com sua ancestralidade. Martins se apoia no filósofo congolês K. K. Bunseki Fu-Kiau, que reconstitui os conceitos filosóficos e cosmogônicos dos Bakongos, em paralelos e distinções com a filosofia pré-socrática e clássica grega em seu artigo, "Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: Princípios de vida e vivência". Fu-Kiau, citado por Martins, afirma: "Eu estou *indo-e-voltando-sendo* em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e *re-fui* antes, de tal modo que serei e *re-serei* novamente." (MARTINS, 2021, p.208)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Martins entende que a vitalidade corporal, física, tão importante para a sobrevivência dos africanos que foram raptados e comercializados, e seus descendentes que a quatro séculos ainda resistem, está associada às conexões subterrâneas, por camadas por onde circulam rios que conectam os sonhos, o imaginário, o inconsciente, com outras temporalidades e vivências.

Destas temporalidades advém a abertura às forças vitais, que podem derivar tanto dos ancestrais, de seus saberes, e energias transformadas, como de animais, da flora, e dos elementos geográficos e das manifestações naturais, como o fogo, a chuva, o raio, os rios e mares, a montanha, a floresta, a savana, o deserto, os minérios, a terra, o solo e a lama, e assim por diante. Em várias epistemologias africanas, não só de origem banto, mas nas epistemologias iorubá e fon, muito importantes na transmissão afrodiaspórica para o Brasil, todos esses elementos naturais são considerados sagrados, divindades, inclusive os acontecimentos de grande transformação, como as epidemias, as curas, as guerras, o sexo, a fertilidade, o nascimento e a morte. Também as tarefas e descobertas humanas e sociais, como a caça e a pesca, a fundição de metais e a elaboração de armas e ferramentas, a artesania e a elaboração artística ritualística religiosa, a implantação da agricultura, do pastoreio, o desenvolvimento da medicina no conhecimento das ervas e procedimentos de cura, a defesa e expansão dos territórios em disputas e guerras, a implantação do comércio e a liderança política. Cada um desses fatores é significado por divindades sagradas. A partir das manifestações culturais, lúdicas ou religiosas a vitalidade, a energia corporal, física e espiritual, é o componente central dessas manifestações, ao colocarem o corpo em movimento, na dança, ou na produção de sons e cantos, os indivíduos restabelecem os laços com o sagrado, com sua ancestralidade, com as coletividades originárias no acesso a diversos fluxos de vitalidade que antes permaneciam esquecidos, subterrâneos.

> Mesmo na morte, na dinâmica das transformações, incide o gesto profético do devir como reminiscência da metamorfose necessária para a urgência, emergência e continuidade da vida e do hálito sagrado que em tudo perenemente habita e se manifesta. Da morte nascem os ancestres, cujos rituais de passagem asseguram sua transcendência e presença. O ancestral é acúmulo de conhecimento que abrange toda a existência em seu entorno, inclusive a natureza, da qual faz parte e na qual se nutre. (...) Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcursos e *interlíneas* da vida. É pousar nas espirais, como um *em ser* gravado e integrado no circuito dinâmico da memória e da cinese, como qualidade do movimento. É habitar temporalidades múltiplas, como ser flutuante em superfícies de simultaneidades; é ser tempo na temporalidade *Kalunga*, 'oceano de ondas/radiações',

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> ‘composto pelos tesouros biológicos, materiais, intelectuais e espirituais acumulados em rolos [*ku mpèmba*], o passado, o eterno banco das forças geradoras/motrizes da vida. (MARTINS, 2021, p.205-206)

Acima, ela traz novamente Fu-Kiau.

Tanto Martins, como Fu-Kiau, recusam a noção ocidental do *páthos*, da morte que finda o fluxo do tempo, estes autores recusam uma temporalidade linear progressiva em direção a um fim. Recusam também os modelos centrípetos, círculos fechados de repetição. Leda Maria Martins apresenta a concepção temporal africana de espirais onde

> [...] tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como uma instalação do conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo *Kalunga*, o tempo de Nzâmbi (bantu) e de Olorum (iorubá), um em si mesmo, íntegro e pleno, cuia recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem *forclusão*, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (MARTINS, 2021, p.206)

Este tempo espiralar conecta e desconecta imbricações múltiplas, é ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, e ocorre na vivência presente, através do corpo e das constantes criações. É neste ponto da questão que entra a participação da arte conectada com a vida, sua inserção na coletividade, sua interação aberta, e propensa às transformações constantes, na medida que aciona respostas imediatas, de corpo para corpo, de indivíduo para o grupo, de participação total.

1.2 A Arte Brasileira supera o ideal modernista ao se aproximar de demandas e mecânicas da produção artística coletiva das comunidades negras.

Hélio Oiticica, artista branco da classe média carioca, quando produz os parangolés (1964), e sobe o morro da Mangueira, participando intensamente da vida comunitária, tem essa revelação de qual é a grande contribuição das culturas diaspóricas para uma arte e a cultura brasileira.

Uma arte que dentro de um sistema elitista de concepção colonialista, dividia os campos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

em alta cultura, o da arte dita erudita e baixa cultura, ou arte popular, destinadas às manifestações artística e culturais negras, preferencialmente anônimas e coletivas, denominadas de arte *naif*, arte ingênua, arte popular, enquanto os artistas que puderam ter acesso a uma formação intelectual nas academias, uma minoria afrodescendente, obrigatoriamente rompiam com suas raízes identitárias coletivas e eram iniciados na contemplação passiva, intelectual, e nas referências estéticas europeias. Hélio Oiticica foi o artista que compreendeu a importância e a potência de uma produção artística coletiva brasileira, na sua originalidade e capacidade criativa de improviso e transformação. Hélio entendeu a necessidade de devolver ao corpo, à experiência sensória, à dança como o centro criador das manifestações criativas, e o caráter transformador para a arte contemporânea brasileira, de devolver à participação coletiva o ato criador. Hélio chamava a atenção sobre ao carnaval e o desfile das Escolas de Samba não só pela criatividade rítmica e melódica dos sambas e das letras, que a cada ano renovavam uma proliferação inacreditável, mas também para a produção visual, dos estandartes, figurinos e carros alegóricos, criação coletiva associada aos temas escolhidos por cada agremiação na elaboração com materiais diversos e recursos muitas vezes improvisados. Além da beleza das coreografias das alas, e a elaboração performática mais individualizada dos mestres salas e porta bandeiras. Sem falar da criatividade dos blocos populares de rua, na sua diversidade na elaboração de novos apelos visuais a cada ano. Os limites entre pintura, escultura, performance/teatro/dança, não teriam mais sentido, e se pensarmos nas culturas tradicionais africanas, estes limites conceituais só reduzem a potencialidade dessas manifestações. Boa parte da produção artística brasileira do final dos anos 60 e nos anos subsequentes deriva das experimentações propostas por Hélio Oiticica, e sua compreensão de novos horizontes conceituais para a produção artística brasileira. Como consequência direta das concepções de Hélio podemos apontar grandes transformações na produção artística contemporânea brasileira, tendendo para um hibridismo de linguagens e incorporação de aspectos antropológicos de muitas proposições.

Leda Martins, ao falar do corpo ancestral africano, que seus descendentes diaspóricos performam, não está só se referindo à dança e a musicalidade, mas à toda produção artística, em sua diversidade:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> [...] seus corpos-tela, formas que regem suas oralidades, seus meios e modos de *veridicção*, como força de permanência e de *Presença* da ancestralidade, grávida de *cinesias*, ondulações, assimetrias, circunvoluções. Quer nas práticas medicinais curativas, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas da voz, na música e nas sonoridades, na escultura e nas artes das indumentárias e das máscaras, nos jogos corporais, nos dançares afro inspirados, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre as pessoas e entre o humano e o divino, e em particular, na vivência do tempo espiralar, a ancestralidade pulsa, prima, espargindo, em ondas de *radiovibração*, a força vital. (MARTINS, 2021, p.207)

A produção artística visual, por lidar com o imaginário visual, muitas vezes conectado com processos oníricos, lúdicos, e com devaneios específicos da materialidade a ser trabalhada (Gaston Bachelard), com o onirismo específico dos elementos da natureza, pode acessar conteúdos inconscientes importantes para o processo de reconstrução da memória. Tais elaborações constituem um campo de narrativas visuais que se comunicam com as narrativas textuais ou orais, que estão no bojo das culturas dos povos, ao mesmo tempo que estas narrativas visuais também possuem sua própria linguagem, que é de uma ordem diferente, as imagens visuais comunicam sentidos, constroem nexos específicos dentro do campo maior da cultura.

A produção de arte contemporânea pode contribuir para este trânsito entre narrativas visuais, e narrativas escritas, cantadas, narrativas performáticas corporais dançadas e musicadas, já que a arte contemporânea tem como uma das suas especificidades o hibridismo de linguagens, e neste campo miscigenado, ela tem facilidade de estabelecer conexões trans linguísticas. Muitos dos artistas contemporâneos tem utilizados diversos meios para a produção de obras que buscam reconectar com as memórias apagadas, com o vazio e o silêncio destes esquecimentos. A partir de aspectos subjetivos pessoais, como o imaginário, os sonhos e devaneios, muitas vezes atrelados às suas vivências corporais, sensórias, artistas tem se preocupado em constituir um campo de encontros e trocas onde pode ser possível reconstruir as memórias coletivas.

Essa presença do corpo é fundamental na produção contemporânea, mesmo em trabalhos que se propõem como pintura, desenho, escultura, a passagem histórica na arte global, entre o moderno e contemporâneo, incluiu a consciência corporal. Podemos pensar nas pinturas do norte-americano Jackson Pollock nos anos 40-50, que apesar de se aterem à planicidade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

bidimensional da pintura, foram resultados de uma ação corporal desenvolvida no espaço real, tridimensional, trazendo para a arte a importância da ação corporal.

Na procura afirmativa da arte contemporânea negra esse dado corporal é fundamental, independentemente de se estar produzindo uma performance, uma instalação, videoarte, escultura, desenho ou pintura. Penso aqui em artistas como Nádia Taquary, Rosana Paulino, Rubiane Maia, Ayrson Heráclito, Tiago Sant'ana, Dalton Paula, Michelle Mattiuzzi, Tiganá Santana (paisagem sonora), Castiel Vitorino Brasileiro, Sallisa Rosa e Lídia Lisboa.

Leda Martins fala desse corpo negro e da importância e centralidade do corpo, como agente criador:

> Esse índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que como inscrição constitui uma imagem, um signo cultural estilístico. Um corpo hieróglifo.
>
> Gestos bailarinos. Assim se grafa o tempo, composto pelos volteios do corpo e pelas poéticas de seus gestos que constituem e instauram a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente, performativo. (MARTINS, 2021, p.209-210).

2. As Mães Ancestrais, Oxum e os mitos em reconexão ancestral e o feminino primordial na série "Ìyàmì Ajé" de Nádia Taquary

Nádia Taquary nasceu em Salvador, mas passou sua infância em Valença, também no estado da Bahia, onde pode acompanhar o trabalho de seu pai na oficina da funda da sua casa. Desde criança Nádia frequentava esse espaço produzindo suas bijuterias, colares e pulseiras, o que começou como uma brincadeira acabou numa profissão produzindo joalherias. Sua graduação foi em Literatura, pela UCSal (Universidade Católica de Salvador/Bahia), o contato com o livro *O Círculo das Contas* da historiadora de Solange Godoy levou a artista a fazer uma pós-graduação em Estética, Semiologia e Cultura pela EBA-UFBA (Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia). Nádia Taquary começou a produzir sua joalheria inspirada na pesquisa histórica da joalheria negra baiana, criou sua própria marca, a *Olorum Bamim*, nome **iorubá** que significa "proteção divina" e partiu para dimensões enormes em seus fios de contas e balangandãs de prata, utilizando entre os materiais para elaboração de suas criações, madeiras de demolição dos casarões históricos ou de origem certificada, contas de vidro, figas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

de ouro e de prata, pastilhas de coco, búzios, palhas e miçangas, entre outros materiais. As produções ganharam as galerias e exposições de arte, como "joias-esculturas". Em 2011 realizou sua primeira exposição individual "A Bahia Tem...", no Museu Carlos Costa Pinto (Salvador-Bahia). Em 2017 expõe "Axé Bahia: O poder da arte em uma metrópole afro-brasileira", no Museu Foweler, Los Angeles, Estados Unidos. Em 2018, participou da coletiva "Mulheres no MAR", do Museu de Arte do Rio de Janeiro/MAR e, "Histórias afro atlântico", no Instituto Tomie Ohtake e MASP em São Paulo. Em 2019 da exposição "Vértice", no Museu de Arte Moderna de Bahia em Salvador.

Esta produção que remonta quinze anos é alicerçada pelo interesse e respeito pelas religiões de matriz africana no Recôncavo baiano e em Salvador, refletindo sua afirmação cultural como mulher negra em encontro com as raízes epistêmicas africanas.

Entretanto, o foco desse artigo vai se concentrar numa produção mais recente da artista, seus desenhos em aquarela, onde se destaca a cor vermelha, e duas instalações feitas de fios de contas vermelhos. A série de desenhos, intitulada "Ìyàmì Ajé" foi exposta em dezembro de 2021 na Galeria Darzé de Salvador, sob a curadoria de Ayrson Heráclito e Thais Darzé. E a instalação "Insondável Mistério", também de 2021, que será exposta na mostra coletiva "Um Defeito de Cor", no Museu de Arte do Rio, 2022-23, e posteriormente em 2024, no Sesc Pinheiros de São Paulo. Essa instalação é constituída de fios de contas de vidro importados da República Tcheca.

Figura 2

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Nádia Taquary, Série Ìyàmi, Insondável Mistério, 2021, instalação com miçangas de vidro, lona, cobre, 457x150x16cm, foto: Marcio Lima.

Figura 3

Nádia Taquary, Série Ìyàmi, Insondável Mistério, 2021, isntalação com miçangas de vidro, lona, cobre, 457x150x16cm, foto: Marcio Lima

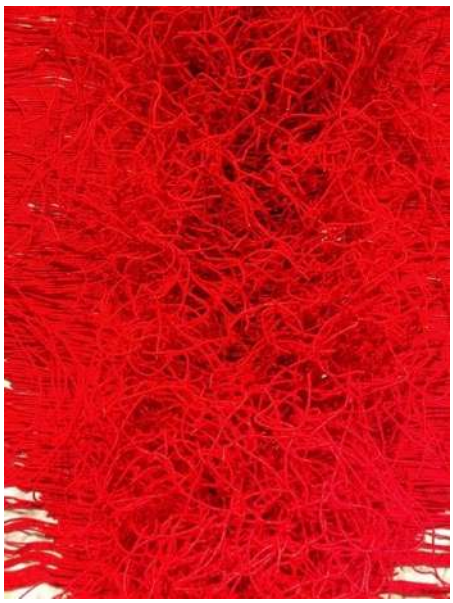


Figura 4

Nádia Taquary, Série Ìyàmi, Insondável Mistério, 2021, detalhe da instalação com miçangas de vidro, lona, cobre, 457x150x16cm, foto Marcio Lima

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 5

Nádia Taquary, Série 'Ìyàmì', 'Mitos', 2021, Aquarela sobre papel de algodão, 76 x 57 cm, foto: Marcio Lima

Figura 6

Nádia Taquary, Série 'Ìyàmì', 'Transmutação', 2021, Aquarela sobre papel de algodão, 76 x 57 cm, foto: Marcio Lima

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 7

Nádia Taquary, Série 'Ìyàmì', 'Igbadu', 2021, Aquarela sobre papel de algodão, 76 x 57 cm, foto: Marcio Lima

Nesta série de desenhos, assim como também na instalação, a cor vermelha é recorrente, única cor sobre um fundo branco do papel, e da lona. A escolha do vermelho não é só uma opção formal, estética, mas principalmente pelo seu valor simbólico, associado primeiramente ao sangue, à vida e à morte, mas como traço cultural sua vinculação ao feminino, através do sangue menstrual. Nádia Taquary faz uma menção poética ao domínio da esfera feminina, à centralidade das Iabás, as divindades femininas, e à temidas mães ancestrais, as ajés feiticeiras, as Ìyàmis, entidades anteriores à organização das leis divinas representada pelos Orixás na cultura iorubá, tão presente na Bahia. Nesses trabalhos, Nádia exclui qualquer menção às divindades masculinas, para se concentrar no universo ontológico do feminino, o feminino como o aspecto do humano sagrado, anterior, primeiro.

O fluxo líquido dos trabalhos em aquarela reflete o sangue menstrual que corre a cada mês do corpo das mulheres, o desenho da pena “Ekodidê”, cujo mito relaciona a Oxum e à

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

menstruação, mimetiza o formato da vagina, órgão sexual feminino. Da série "Ìyàmis", o desenho nomeado "Igbadu" representa numerosas cabaças, fruto utilizado como recipiente por várias culturas africanas, mas também pelos povos originários do Brasil, e que nos candomblés tem vários usos rituais distintos, mas associados ao poder feminino, da fertilidade, da sexualidade. Se Exu, Orixá normalmente considerado masculino, carrego o ogó, um bastão de madeira em formato de falo, com uma terminação semelhante â glande de um pênis, na sua base leve dependurada, duas ou três cabacinhas, que podem estar associadas ao saco escrotal, onde estão guardadas as sementes, mas também estão associadas ao lado feminino complementar deste Orixá, e sua ligação aos poderes mágicos femininos das Ìyàmis. A cabaça também está associada ao Orixá feminino da fertilidade, Oxum, por si só, é uma forma e um elemento associado ao útero materno que gesta as sementes. E também guarda todos os mistérios da vida, e da morte, neste sentido além de estar atrelada à Oxum, que em vários Itans se revela como uma Orixá da magia, as cabaças são atributos das feiticeiras que dentro guardam seus segredos e poderes, portanto um atributo das Ìyàmis. Não por outro motivo, a série inteira tem o título de "Ìyàmis", palavras associada ao poder maior do feminino, o poder que o masculino, por mais que se harmonize com o feminino, ou se transforme em feminino, pela parceria, compreensão, respeito, ou mudança de sexo nos casos dos transgêneros, ainda não alcançaram o poder de gestar a vida no interior de seus corpos biologicamente.

A filósofa nigeriana, Oyèrónkẹ Oyěwùmí, trata específicamente do Oxum em seu livro "***What gender is Motherhood?"***. Oxum é conhecida no Brasil como uma Iyabá, divindade feminina do panteão iorubá das religiões de matriz africana. O conceito de "Oxunismo", trazido por outra filósofa nigeriana, mas da etnia igbo, Chimamanda Ngozi Adichie, entende este termo ligado à força erótica que nos anima. Para além dessa conotação geralmente associada a beleza e juventude feminina, Oxum para Oyěwùmí é o signo da diferença, ela mobiliza sem hierarquização. "Feminismo" e "Mulherismo" são termos que não abarcam a complexidade dos movimentos feministas e femininos, já "Oxunismo" mobiliza as mães, entendendo que toda a sociedade começa com uma mãe, não apenas uma mãe biológica, mas uma "matripotência", uma força comunitária, uma mãe primordial. Na filosofia de Oxunismo, Oxum não está sendo evocada como uma divindade, princípio mágico ou religioso, mas é tratada como um princípio filosófico de organização social, onde a maternidade é a base de qualquer sociedade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

No texto do catálogo da exposição “Ìyàmì”, dezembro de 2021, Ayrson Heráclito e Thais Darzé, revelam as relações míticas do feminino diaspórico, no resgate do sentido de empoderamento da mulher negra no Brasil:

> Na cultura yorubá, o “Ajé” é uma força motriz feminina que move o início e o fim dos ciclos cósmicos. Neste contexto mítico encontramos uma série de divindades ancestrais femininas que são mães (Ìya) primordiais conhecidas como Ìyàmì (minha mãe) de onde advém do seu ventre as origens - a criação do mundo material e da existência dos seres. Imersa neste complexo sistema de saberes, oriundo de Áfricas pré-coloniais que reverberam a partir da margem americana do atlântico negro, a artista Nadia Taquary propõe, como conceito central para a criação de sua poética, o “protagonismo do feminino preto” na construção e ordenação de mundos. Em sua produção inaugural apresenta elaborações escultóricas que falam sobre as táticas de conquista da liberdade por africanas escravizadas. Dando foco ao adorno que carregam no ventre, que luta para ser livre - a penca do precioso balangandã em um corpo guardador do pecúlio. Nessa mostra, intitulada Ìyàmì, são apresentadas obras que afirmam o poder mítico e ancestral do feminino responsável pela própria energia geradora da vida. A artista dá visibilidade a um repertório de apurados Ìtàns que revelam as divindades como o maior símbolo do poder feminino na cultura Nagô. Tal abordagem, além de estética, é sem dúvida política. Revelando, assim, o empenho afirmativo de um feminismo peculiar, no âmbito da arte contemporânea brasileira, feita por mulheres artistas racializadas a própria marginalização das divindades femininas ancestrais, estigmatizadas por uma visão preconceituosa como seres perigosos e nocivos, revelam o quanto a nossa sociedade é patriarcal e machista. Aartista reconhece a urgência da ação contra as consequências das violências coloniais em relação às mulheres pretas, que se manifestam atualmente no grande número de crimes de ódio baseado no gênero. As Ìyàmìs nos convidam para adentrar no mundo das mulheres pássaros, das mulheres peixes, no útero que gera a vida, na cabaça da existência, na sociedade secreta de mulheres ancestrais, no fluxo vermelho do sangue da vida, na pena do ecodidé e, sobretudo, no universo das mulheres pretas regidas pelas Yabás na Roma Negra. (TAQUARY, 2021, [sem paginação])

É deste poder que Nádia Taquary extrai suas formas, seus fluídos coloridos, seu plasma estético. Mas também, desse expor a força e a beleza plástica, possibilita ao espectador a vivência, na instalação isto se dá através do corpo do espectador, no contato físico, táctil, corporal com os fios de miçangas vermelhos, no caimento e escorrer das linhas que se entrelaçam, gerando a sensação de fundir com os corpos de quem as experiencia. Todos os expectadores podem fazer parte dessa experiência, assim como todos os corpos uma vez foram geridos por um corpo feminino, por uma mãe. Então este é um poder que inclui, não exclui o masculino, é um poder que exige o respeito, e se ontologicamente está associado ao medo dos homens às figuras míticas das Mães Ancestrais, como feiticeiras, o masculino que entende a importância primordial do feminino, o homem que respeita sua esposa, mãe e filhas, e todas as mulheres, não só as da sua família, não tem o que temer, só dar graças a este poder.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

É neste sentido que afirmo que a obra de Nádia Taquary é inclusiva, e ao mesmo tempo uma poderosa afirmação da importância crucial das mulheres para qualquer sociedade humana, seja lá em qual estágio de desenvolvimento econômico e tecnológico que esta sociedade se encontra. È a consciência do Matriarcado, uma vez associado às muitas sociedades agrícolas, desde o neolítico, mas que ao se transformarem em sociedades patriarcais, geraram enormes conflitos tanto em relações com sociedades vizinhas, quanto com o meio ambiente a sua volta, e mais ainda, conflitos internos de disputas de poder. Não que não houvesse, nas sociedades matrilineares e nas organizações atuais de liderança feminina, como nas maiorias dos candomblés no Brasil, problemas de disputa de poder. Há sim, vários problemas quanto às liberdades individuais, entretanto, são organizações societárias de acolhimento, de pertencimento, e ajuda mútua, numa compreensão mais ampla de justiça nas relações de poder. Por exemplo, entre casais de sexos distintos, ou de mesmo sexo, entre as crianças e os mais velhos, entre patrões e empregados, entre superiores e subordinados, as relações dentro das famílias de axé são mais equilibradas, e as disputas ou abusos de poder, são mediadas pela liderança feminina da Iyalorixá que tem voz e respeito dos patrões e chefes de família. Tal justiça e emparelhamento aos ideais de igualdade de direitos é muito mais recorrente nas sociedades de liderança feminina. O trabalho de Nádia Taquary respira estes valores, mesmo que não construa um discurso literal deles.

3. Referências bibliográficas

ANTONACCI, Célia Maria. **Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea: políticos e poéticos**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2021.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo:T. A Queiroz, 1979.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. "Em torno de um pensamento oxunista: Ìyá descolonizando lógicas de conhecimento". **Revista de Filosofia**: **Aurora,** v.33, p.382-397, 2021.

_____ "Oyèrónké Oyêwùmí: Potências filosóficas de uma reflexão". **Problemata – Revista Internacional de Filosofia**, v.10, p.8-28, 2019.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

JACQUES, Paola Berenstein, **Estética da Ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

JAGUN, Márcio de. **Yorùbá**: Vocabulário Temático do Candomblé. Rio de Janeiro: Instituto Ori/ Litteris, 2017.

LAWAL, Babatunde. **The Gèlèdé spetacle:** art, gender, and social harmony in African Culture/Babatunde lawal. Washington: University of Washington Press: Library Of Congress, 1996.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. 1ª reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARTINS, Leda Maria, **Performances do Tempo Espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OYÈWÙMÍ,Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia Motitz (orgs.). **Histórias mestiças:** catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó/ São Paulo: Inst. Tomie Ohtake, 2015.

PEDROSA, Adriano, HERÁCLITO, Ayrson, MENEZES, Hélio, TOLEDO, Tomás e SCHWARCZ, Lilia Motitz (curadoria e textos). **Histórias Afro-Atlânticas**: catálogo. São Paulo: Inst. Tomie Ohtake e MASP, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e Lendas Afro-brasileiras**: A Criação do Mundo. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
_____ **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**: Pàde, Àsèsè e o culto a Égun na Bahia. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

TAQUARY, Nádia. Ìyàmì. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2021. Catálogo de exposição. Disponível em: https://paulodarzegaleria.com.br/wp-content/uploads/2021/12/NADIA-TAQUARY-CATALOGO-VIRTUAL-final-1.pdf. Acesso em: 01 set. 2025.

_____ Nádia Taquary [online]. Prêmio PIPA. Disponível em: https://www.premiopipa.com/nadia-taquary/. Acesso em: 30 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

_____ "O Culto dos Ancestrais na Bahia: o Culto dos Eguns", in MOURA, C. E. Marcondes (Org.). **Culto aos Orixás:** Voduns e Ancestrais nas Religiões Afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Enxada e a Lança**: A África antes dos portugueses. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____**Das mãos do oleiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____**Francisco Félix de Souza:** Mercador de Escravos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____**Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros**: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis: Vozes, 3ª ed. Atualizada e ampliada, 2015.

_____ **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____ **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

VERGER, Pierre Fatumbi**. Fluxo e Refluxo do Tráfico de escravos entre o Golfo de Bénin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX.** São Paulo: Corrupio/Brasília: Ministério da Cultura, 1987.

_____ **Lendas Africanas dos Orixás**. (ilustrações de Carybé). São Paulo/Salvador: Corrupio, reedicão, 1997.

_____ **Notas sobre os Cultos aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na Antiga Costa dos escravos na África**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____**Orixás:** Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 6ª ed. revista, 2002.

_____ "Grandeza e Decadência do Culto de Ìyàmi Òsòrongà (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorùbá", in MOURA, C. E. Marcondes de (org.). **As Senhoras do Pássaro da Noite**. São Paulo: Edusp, 1994, 2ª ed., 2003.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Processos de escrita, modos de leitura e (des)dobramentos sonoros: sobreposições e lugares-entre

Matheus Abel Lima de BITENCOURT (PPGAV/UDESC)

E-mail: exerciciozero@gmail.com

Há em minhas pesquisas e trabalhos uma espécie de tríplice fronteira entre processos de escrita, modos de leitura e desdobramentos sonoros possíveis, porém não separados por completo. As margens se tocam e se atravessam, ao passo em que temos processos de escrita que são modos de leitura e desdobramentos sonoros, modos de leitura que são apenas som, sons que são apenas escritas e processos de escrita que não ultrapassam a fronteira entre leitura e sonoridade. O trabalho proposto adentra a intersecção entre esses três momentos, apresentando-se enquanto uma série de desenhos e um desdobramento sonoro-performático. Portanto, interessa pensar o processo artístico sonoro-visual em toda sua potência, disparando linhas de fuga e desterritorializando linguagens no mesmo instante em que são reterritorializados novos processos.

Palavras-chaves: Processos artísticos, Arte sonora, Processos de escrita.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Artista enquanto prática: intertextualidade, corpo-arquivo e resistência na arte contemporânea

Gabriel Augusto de Paula BONFIM (UEL)

E-mail: gabrielbonfim@uel.br

Este artigo analisa a tese “artista enquanto prática” (PPGAV/UDESC) de Gabriel Bonfim como um estudo radical sobre intertextualidade. Propõe a identidade artística contemporânea não como produção de objetos, mas como a operação de um nexo intertextual vivo. A pesquisa, de base autoficcional e documental, argumenta que o trabalho artístico reside no próprio modo de existência, que converte o corpo em arquivo dinâmico e a vida em campo de reescrita crítica. A metodologia explora o conceito de “corpo-arquivo” através de práticas performativas que dissolvem a autoria, revelando a criação como ato dialógico. Esta prática retoma e atualiza a linhagem de resistência da arte brasileira, em que a desmaterialização em Hélio Oiticica e Lygia Clark foi uma estratégia de sobrevivência política e estética. A ferramenta metodológica central é a “transluciferação” de Haroldo de Campos, entendida como apropriação combativa que ilumina e transforma. Conclui-se que o artista opera como entidade intertextual em negociação com discursos múltiplos, oferecendo um modelo para pensar as artes como prática de resistência.

Palavras-chaves: Prática Artística, Corpo-Arquivo, Intertextualidade.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPGHS

1. Introdução

A arte contemporânea, em seu movimento contínuo de questionar os limites da criação, há muito deslocou o foco da centralidade do objeto para o processo, o conceito e a experiência. A tese de doutorado, *artista enquanto prática* (2025), radicaliza essa inflexão ao sustentar que a identidade artística não se define pelos artefatos produzidos, mas pela capacidade de operar como um nexo vivo de textos e relações. O ponto de partida, que estrutura a pesquisa autoficcional e documental, é claro: "meu trabalho de artista não reside em objetos ou produções, mas em como existo" (p. 11). A vida converte-se, assim, em campo de reescrita crítica, onde existir é, por si, prática artística.

Figura 1 – Sumário de *artista enquanto prática*, de Gabriel Bonfim, 2025.

Fonte: Acervo do autor.

Desenvolvida na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), a tese assume forma expositiva: foge ao formato acadêmico convencional e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

se apresenta como uma espécie de exposição em que cada capítulo é um trabalho autônomo e interligado, um percurso por galeria visual-textual.

O trajeto inicia em **"antes de tudo, havia a escola"**, mergulho afetivo que mapeia a origem dos meus desejos no chão do CAIC Dolly Jess Torresin, localizado no Jardim União da Vitória, periferia no extremo sul de Londrina (PR), minha primeira casa, utopia e o projeto arquitetônico de tudo que viria depois. Em seguida, o manifesto **"nós artistas não criamos obras de arte. nós inventamos práticas"** estabelece a base teórica por meio de uma tradução em formato de transluciferação combativa, alterando, aproximando, flexionando e traindo o texto de Silvio Lang, recusando o objeto e propondo a invenção de práticas sensíveis como método de descolonização interior. O ensaio **"artista enquanto prática"** inscreve a produção numa linhagem de resistência da arte brasileira, argumentando a desmaterialização em Oiticica, Clark e Leonilson como estratégia de sobrevivência. A expressão, que dá nome a este capítulo, à tese e ao presente artigo, define o cerne do meu trabalho. Sou um artista cujo trabalho é a própria prática artística, indissociável de sua pesquisa. A partir daí, a teoria se faz ação: **"performance sob encomenda"**, coloca o corpo como dispositivo terceirizado para colaboração radical, tensionando a autoria ao executar desejos do público; **"o homem que era só metade"** explora a identidade fragmentada por meio de um duplo de tecido e a logística afetiva de seu resgate; **"você não vai ficar triste?"** politiza um diagnóstico e transforma estigma em prática de sobrevivência por redes de cuidado; **"'filho, eu não me lembro mais de como você era sem tatuagem' (e meu amigo jeff)"** toma a pele como método arqueológico e gesto de autoarquivamento, que se completa no olhar do outro. Intercalado a esses capítulos, **"paisagem e a repetição do que é impermanente"** apresenta um ensaio visual com mais de 5 mil imagens do Leste da Ilha de Santa Catarina, prática de observação obsessiva em busca de repetição na paisagem e no impermanente. Por fim, **"depois de tudo, ainda existe a escola e a escola é o mundo"** retorna ao ponto de partida: habitar as ruínas da instituição e praticar uma pedagogia do afeto como forma final de insubordinação.

Neste artigo, busco analisar como construí e sustentei esse argumento através de três pilares interconectados. Primeiramente, investigo a metodologia da "transluciferação", uma apropriação teórica combativa que serve como meu *modus operandi*. Em segundo lugar, aprofundo a análise na minha práxis corporal, examinando o conceito de "corpo-arquivo" como

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado · Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

o local primário de inscrição desses múltiplos textos. Por fim, situo minha prática em uma linhagem histórica da arte brasileira, argumentando que a desmaterialização em artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e José Leonilson não foi uma escolha puramente estética, mas uma tática de resistência.

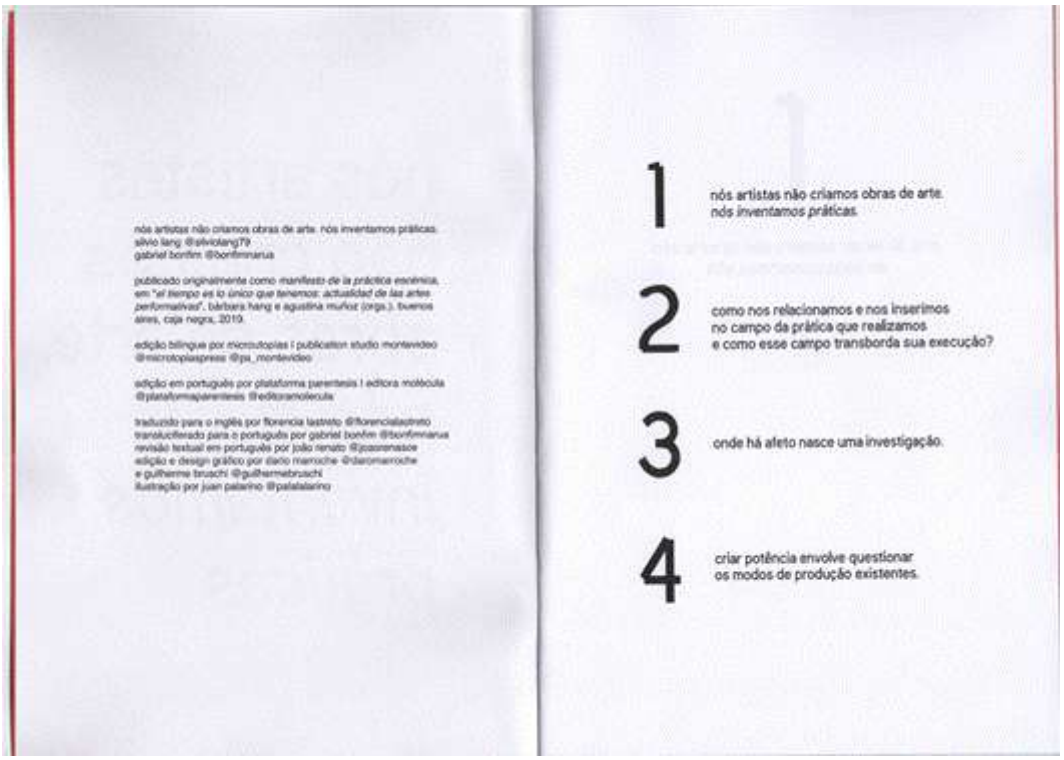
Eu descrevo a tese como um "corpo textual que se move em espiral para provar seu ponto" (BONFIM, 2025, p. 11), e é nesse movimento que meu trabalho ultrapassa a ideia de fusão entre arte e vida. O que proponho é uma arte como semiose viva: o artista como signo em constante significação. A prática, nesse sentido, não é apenas ação, mas o próprio mecanismo que produz sentido. Não se faz arte: é-se processo artístico. O modelo não busca rastrear influências, mas repensar interconexões como prática essencial de sobrevivência.

2. Transluciferação

A metodologia que fundamenta a constituição do "artista enquanto prática" é a transluciferação, conceito apropriado e reconfigurado a partir de Haroldo de Campos. Em Campos, trata-se de tradução criativa que recria o percurso do original, em chave subversiva. Na tese, o procedimento é alçado a apropriação combativa: em vez de traduzir fielmente, ilumina, transforma e se apropria do texto de partida.

Figura 2 – Colofão e sumário do manifesto *nós artistas não criamos obras de arte. nós inventamos práticas*, de Silvio Lang e Gabriel Bonfim, 2025

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem LEDI
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



nós artistas não criamos obras de arte. nós inventamos práticas.
silvio lang @silviolang79
gabriel bonfim @bonfimmarua

publicado originalmente como *manifesto de la práctica escénica*, em "*el tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas*", bárbara hang e agustina muñoz (orgs.). buenos aires, caja negra, 2019.

edição bilíngue por microutopias | publication studio montevideo
@microtopiaspress @ps_montevideo

edição em português por plataforma parentesis | editora molécula
@plataformaparentesis @editoramolecula

traduzido para o inglês por florencia lastreto @florencialastreto
transluciferado para o português por gabriel bonfim @bonfimmarua
revisão textual em português por joão renato @joaorenasce
edição e design gráfico por dario marroche @daromarroche
e guilherme bruschi @guilhermebruschi
ilustração por juan patarino @palalalarino

1 nós artistas não criamos obras de arte.
nós inventamos práticas.

2 como nos relacionamos e nos inserimos
no campo da prática que realizamos
e como esse campo transborda sua execução?

3 onde há afeto nasce uma investigação.

4 criar potência envolve questionar
os modos de produção existentes.

Fonte: Acervo do autor.

Esse método é performado em “nós artistas não criamos obras de arte. nós inventamos práticas” (BONFIM, 2025, p. 55–89). Ao transluciferar um manifesto de Silvio Lang, a autoria é tensionada e reescrita como “silvio lang e gabriel bonfim” (p. 57). Não se trata de plágio, mas de performance teórica: recusa-se o objeto (o texto originário) em favor da invenção de prática (o ato de transluciferar). A autoria se dissolve; o texto torna-se campo de reescrita. Assim se exemplifica como a identidade artística se constrói pela negociação com discursos preexistentes.

A transluciferação dialoga com a antropofagia modernista: deglutição crítica do outro para transformá-lo. Em ambos, a intertextualidade é inevitável. Como artista de cultura periférica, não se apaga a alteridade; devora-se e reconfigura-se. Atualiza-se, assim, a antropofagia não só em termos culturais, mas aplicando-a a textos, práticas e subjetividade. É o modelo operacional que integra as diversas apropriações do trabalho: teoria de Lang, história de Oiticica e Clark, cultura pop inscrita na pele, instruções do público nas performances. Nessa chave, “artista enquanto prática” constitui-se como nexo intertextual.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

3. O corpo-arquivo

Se a transluciferação é o método, o corpo é seu lugar primário de inscrição. Na tese, ele deixa de ser suporte para tornar-se a própria materialidade da prática: um corpo-arquivo (BONFIM, 2025, p. 11). Um arquivo vivo, dinâmico, agente de reescrita. A ideia se explicita em duas frentes: a pele como inventário de referências e o corpo como dispositivo de colaboração.

3.1 A pele como inventário de referências

No capítulo "'filho, eu não me lembro mais de como você era sem tatuagem' (e meu amigo jeff)" (BONFIM, 2025, p. 227–247), a tatuagem é apresentada como método arqueológico para dar contorno ao caos e gesto de autoarquivamento (p. 11, 229). Cada marca inscreve um texto: o corpo torna-se palimpsesto e inventário da subjetividade.

A palavra "vazio" tatuada na testa reapropria um bordado de José Leonilson, deslocando sua vulnerabilidade para o corpo do autor (p. 236). Ícones pop, como Britney Spears de cabeça raspada ou um retrato de Lady Gaga, são inscritos como signos válidos quanto à história da arte (p. 232). O arquivo, porém, só se finaliza no olhar do outro: o melhor amigo Jeff, que fotografa o inventário, e a frase da mãe, "filho, eu não me lembro mais de como você era sem tatuagem" (p. 230), operam a passagem do íntimo ao público. O afeto legitima as marcas como identidade.

Figura 3 – Tatuagem "vazio", apropriação do bordado *Cheio, vazio* (1993) de José Leonilson, originalmente bordado em voile e algodão, por Gabriel Bonfim, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Acervo do autor.

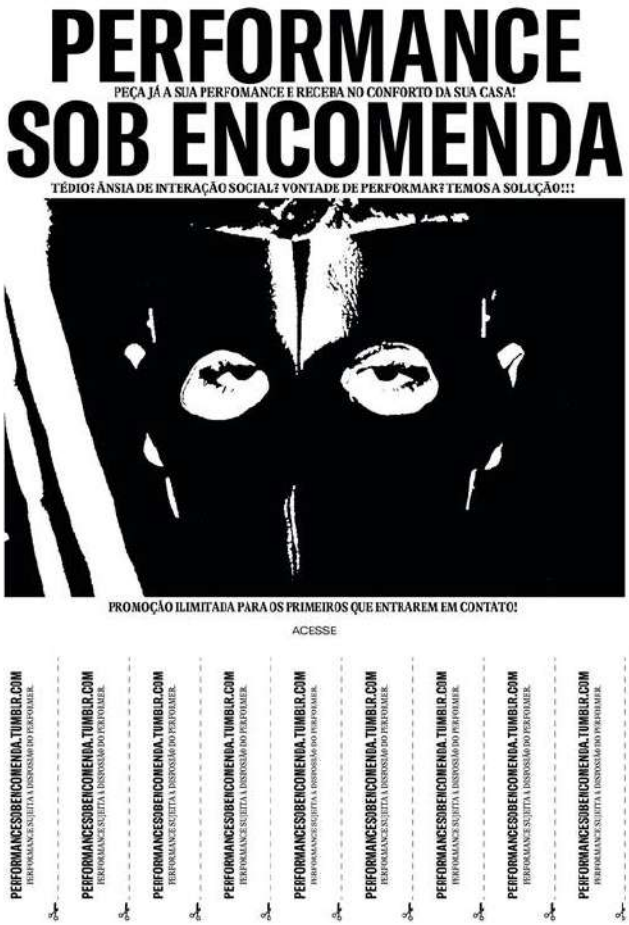
3.2 O corpo como dispositivo colaborativo

Enquanto a tatuagem inscreve o permanente, a "performance sob encomenda" (BONFIM, 2025, p. 105-127) explora o corpo-arquivo em sua dimensão efêmera. Neste projeto, meu corpo se torna um "dispositivo terceirizado para a colaboração radical" (BONFIM, 2025, p. 11), um meio para executar as instruções do público. Ao me submeter a essa lógica, a noção de autoria é deliberadamente dissolvida.

As instruções que recebi variam de poéticas, como "caminhe até o mar e se transforme em uma tainha", a íntimas, como "cuida de mim, eu não consigo mais cuidar de mim" (BONFIM, 2025, p. 112, 114). Ao executar esses pedidos, abdico do papel de criador para me tornar um mediador. A criação deixa de ser um ato individual para se revelar como um acontecimento colaborativo.

Figura 4 – Cartaz da proposição *performance sob encomenda*, de Gabriel Bonfim, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Fonte: Acervo do autor.

Essa prática se alinha à autoficção que atravessa a tese. Na autoficção, a vida do autor é a matéria-prima, mas a narrativa borra as fronteiras entre fato e ficção. De mesmo modo, em "performance sob encomenda", corpo e vida são o material, mas a forma final da ação é negociada com um texto externo: a instrução do público. O corpo-arquivo, nesse contexto, não é apenas um lugar de armazenamento, mas um processador ativo de textos.

Figura 5 – Proposição "cuida de mim? eu não consigo mais cuidar de mim e parece que ninguém tem tempo pra isso também, tô exausta. pode ser só por uma horinha, eu deito no seu colo e você me fala umas coisas boas, que tá tudo bem, que se eu precisar vai estar lá. mente pra mim.", de autor anônimo, fotoperformance de Gabriel Bonfim e Juliana Silva, 2020.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

Fonte: Acervo do autor.

4. Desmaterialização como prática de sobrevivência

Minha prática artística, centrada no corpo e na recusa do objeto, não surge no vácuo. Eu a inscrevo conscientemente em uma linhagem de resistência da arte brasileira, argumentando que a desmaterialização, especialmente a partir dos anos 1960, não foi uma escolha puramente estética, mas uma "estratégia de sobrevivência" e uma "tática de insubordinação" em resposta a contextos de precariedade e repressão (BONFIM, 2025, p. 94). O capítulo "artista enquanto prática" (p. 91-99) articula essa genealogia.

Os precursores dessa linhagem são Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em meio à ditadura militar (1964-1985), ambos deslocaram a arte do objeto para o corpo e a experiência. Os *Parangolés* de Oiticica (1964), capas que só se tornam arte quando vestidas, eram uma antiarte por excelência e uma crítica às instituições. Lygia Clark, ao se tornar uma "propositora" de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

experiências, afirmava que a arte residia no ato provocado no participante, não no objeto. Para ambos, criar espaços de encontro através da arte era uma ferramenta para a sobrevivência.

A obra tardia de José Leonilson representa outra inflexão. A partir de seu diagnóstico de HIV em 1991, sua produção volta-se para o bordado em tecidos frágeis. O ato de costurar torna-se sua principal prática, um gesto que inscreve a vulnerabilidade e a finitude no centro de seu trabalho. A prática artística se funde de maneira inseparável com seu modo de existir.

A tese se conecta a essa tradição não por emulação de estilo, mas por herdar e reativar suas táticas de insubordinação. A recusa do objeto, a centralidade do corpo-em-relação e a politização da vulnerabilidade como no texto "você não vai ficar triste?" (BONFIM, 2025, p. 175-183), que aborda meu próprio diagnóstico de HIV são estratégias que reconfiguro para enfrentar precariedades contemporâneas. Propõe-se, assim, outra chave para a história da arte brasileira: uma genealogia de práticas de sobrevivência.

5. Conclusão

Ao percorrer a espiral argumentativa da tese, emerge um modelo coeso e radical da identidade artística. A trajetória analítica deste artigo demonstrou como a metodologia da "transluciferação" serve de alicerce para a constituição de um "corpo-arquivo", uma subjetividade que se forma através da inscrição e da performance de múltiplos textos. Este corpo, por sua vez, encontra sua legitimidade ao se inscrever em uma linhagem de insubordinação, na qual a arte se revela como ferramenta de sobrevivência.

A conclusão fundamental do meu trabalho é que existir como artista, neste paradigma, é assumir-se como uma entidade intertextual em constante negociação com os discursos pessoais, políticos e artísticos que o constituem. A prática artística deixa de ser a fabricação de produtos e se torna o processo contínuo de costurar uma vida desejante no tecido do cotidiano. O (meu) corpo não apenas produz obra; o (meu) corpo *é* a obra.

Dessa forma, a tese oferece um modelo para repensar as interconexões nas artes. A relação entre artistas e suas referências se revela como uma prática de sobrevivência, uma partilha de táticas para construir a subjetividade em face de forças que buscam apagá-la. A arte, nesse sentido, não é um luxo, mas uma necessidade vital.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A reflexão final da tese, condensada no título do último capítulo, “depois de tudo, ainda existe a escola e a escola é o mundo” (BONFIM, 2025, p. 249), sintetiza essa postura. A prática artística se funde com a prática pedagógica e com a própria vida. É a coragem de continuar existindo e criando, “mesmo quando ninguém chama isso de arte” (BONFIM, 2025, p. 11), que define, em última instância, o artista enquanto prática.

6. Referências

BONFIM, Gabriel Augusto de Paula. **Artista enquanto prática**. 2025. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

HERKENHOFF, Paulo; BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa B. (Org.). **Manobras Radicais**: Artistas brasileiras (1886-2005). São Paulo: ARTVIVA, 2006.

LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. *In*: **Leonilson:** são tantas as verdade**s**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. Catálogo de exposição.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROLNIK, Suely. El arte cura? *In*: **Cartografía Sentimental:** transformaciones contemporáneas del deseo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

Uma questão de desenho: a gravura de interpretação hoje

Marina de Souza BOSCO (Unesp)[2]

Orientador: José Paiani Spaniol (Unesp)

marina.bosco@unesp.br

Há uma falta de interesse da história da arte pelas imagens impressas. O seguinte trabalho, busca apresentar a gravura de interpretação, e introduzi-la no debate acadêmico contemporâneo das artes, possibilitando reinterpretações e aprendizados desse período histórico. Quando falamos de gravura de interpretação, estamos falando sobre uma gravura feita a partir de uma outra linguagem das artes visuais, pintura, desenho e escultura. O desenho é uma prática estruturante de linguagens bidimensionais, por isso acompanha o pensamento de muitos estudantes. Essa pesquisa se interessa em trazer experimentações visuais de um desenho que pensa a gravura e uma gravura que pensa o desenho, e a partir desse diálogo, abre novos caminhos para a experiencias em ambas as práticas artísticas, tornando o ateliê de gravura um laboratório constante de imagens. Entender mais sobre a gravura, e olhar de forma analítica para o desenho, ajuda a entender quais meios traduzem um desenho para a gravura em metal, tornando um só o estudo histórico e prático-poético da gravura.

Palavras-chaves: Desenho, Gravura, Práticas Poéticas.

[2] Mestranda em Processos e Procedimentos Artísticos, orientador Prof. Dr. José Paiani Spanios.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. IMAGENS QUE SURGIRAM ISOLADAS

O real impacto dos anos de isolamento social, causados pela Covid-19, ainda não são claros. Não houve tempo suficiente para que a poeira pudesse abaixar e permitir que enxergássemos o que todo esse processo significou para a humanidade. Tendo noção que esse trabalho não vai dar conta de lidar com toda essa bagagem, as reflexões que levanto a seguir, focam na mudança da rotina durante o isolamento social e como isso impactou radicalmente as maneiras de produzir e de experimentar propostas poéticas. Esses impactos tiveram seu ponto de partida majoritariamente durante os meses de isolamento social, mas continuam se atualizando até os trabalhos mais recentemente desenvolvidos.

O primeiro ponto de impacto colossal, foi o afastamento do mundo natural. Morando em um apartamento, o vento, a chuva e o sol eram apenas vistos como em um vídeo na televisão, já que não havia tato e olfato para senti-los. O segundo, foi a impossibilidade de usar o ateliê de gravura, e apesar disso, ainda estava disposta a continuar desenvolvendo um pensamento imagético baseado na gravura. Nessa busca me deparei com um catálogo de uma exposição do xilogravador Oswaldo Goeldi, realizada em 2012 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No catálogo, além de exibir as obras em exposição, há um detalhamento completo de todas as propostas e abordagens educacionais que a mediação empregou para explorar as criações poéticas do artista.

Nesta parte propositiva, as páginas falavam sobre desenho de observação, com as instruções: “Pesquise o mundo” e ”Desenhe mais!”, mas também iam para propostas que pareciam uma espécie de poema, nada da sua descrição guiava para um lugar conhecido de referências de desenho que eu tinha na época. A proposta em questão chamava 'Desenho do vazio' ela foi detalhada da seguinte maneira:

> “Olhe a paisagem. Escolha um local onde você possa ver o céu. Procure não registrar as formas dos objetos, edifícios e árvores. Faça o contrário: registre a forma do céu. Observe o contraste entre os espaços cheios e os vazios, as figuras e os fundos. Se quiser, preencha com uma cor escura a forma do céu e veja o que esse preenchimento causa em seu desenho.” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2012, p,18)

Encontrei nesse desenho, as possibilidades imagéticas capaz de exercitar a mão e o olhar para a sensibilidade da gravura. Tenho certeza de que cada pessoa que se deparou com essa

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

proposta, a interpretou de uma movo diferente, o jeito que encontrei para o meu desenho do vazio era um desenho com nanquim à pincel, que preenchia a folha em branco, e criava espaços linhas a partir dos espaços em branco que não havia a ação do pincel.

Figura 1. BOSCO, Marina**. [Estudos para um Desenho do Vazio 8]**. 2021. Papel canson 180g e nanquim. 29,70 x 42,00 cm.

Na minha busca pelo pensamento da gravura, pelo desenho do vazio, acabei negligenciando a materialidade dos trabalhos. A imagem apresentada, apresenta um preto sólido, o nanquim foi escolhido na intenção de obter um aspecto gráfico como das gravuras, sem variações. No entanto, esse preto não existe, o aspecto sólido e gráfico do preto é um resultado dos contrastes mais acentuados e da compressão das imagens pela máquina de escaneamento. Na realidade, nesses desenhos existem manchas de sobreposição das pinceladas do nanquim.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 2. BOSCO, Marina**. [Detalhe de Estudos do Elemento Branco 2].** 2023. Papel canson 180g e nanquim. 29,70 x 42,00 cm.

Com a vacinação, e o afrouxamento do isolamento social, o afastamento do mundo natural já não era mais um impeditivo. Voltar para esse mundo, agora com uma outra maneira de enxergá-lo, de certa forma o mundo passou a ser mais cheio, depois que passei a considerar o vazio entre as coisas. Apesar disso, o tempo de experimentação no ateliê de gravura foi curto, principalmente porque o projeto de pesquisa da monografia teve que ser desenvolvido durante o período de isolamento, isso fez com que o trabalho tivesse os desenhos já feitos até aquele momento como produção principal.

Apesar disso, a variação técnica do nanquim no papel nunca deixou de me incomodar. Também não saiu do meu radar que meu objetivo principal sempre foi desenvolver um pensamento sobre gravura, apesar de gostar muito dos desenhos, sabia que eles não podiam ser o ponto final de exploração daquela linha negativa. Precisava reavaliar o meio e o suporte dessa imagem, precisava de um preto gráfico, esse só seria obtido através de processos gráficos[3], e no meu caso, esses processos gráficos teriam de ser gravuras. Esses desenhos foram feitos na

[3] São quatro os principais processos gráficos artísticos, xilogravura, calcogravura, litografia e serigrafia, o sufixo gravura determina que essa imagem foi feita através de sulcos, de buracos cavados na madeira (xilo) ou no cobre (calco), já a grafia possibilita a criação de imagem capazes de serem reproduzidas sem a necessidade de fazer buracos nas matrizes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

intenção de exercitar um pensamento que me ajudasse a entender a compor uma imagem gravada. Existem algumas gravuras, e dentro de cada uma delas há uma infinidade de processos e variantes, precisava então encontrar entre as possibilidades técnicas e poéticas das várias gravuras a que melhor traduzisse meu desenho.

2. UMA PEQUENA INTRODUÇÃO SOBRE A GRAVURA DE TRADUÇÃO

Traduzir uma linguagem artística para gravura não é uma coisa nova na história da arte. A ideia de uma "gravura de tradução" foi descrita pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan como sendo uma parte importante da construção do valor crítico do cidadão europeu ele diz:

> "Nos séculos XVII e XVIII, até a descoberta da fotografia, a cultura artística europeia desenvolveu-se em grande parte através das reproduções de obras de arte por meio da gravura em cobre." (ARGAN, Giulio Carlo, 2004, p,16)

Esse processo, segundo o historiador, não era uma mera cópia ou réplica da mídia que se desejava passar para a matriz, ela passava por um uma tradução. Assim como um texto traduzido, o tradutor precisa de uma liberdade e de criatividade para passar ideias, sons, afetações e percepções de uma cultura para outra, no caso da gravura, há de se traduzir uma figuração semelhante do original em um tamanho diferente, e sem cor.

Um bom exemplo do que estamos discorrendo, é o burilista[4] Marcantonio Raimondi. Depois de ter ganho fama fazendo ótimas, e ilegais cópias dos trabalhos de Albrech Dürer, Marcantonio é convidado para trabalhar no ateliê de Rafael Sanzio, e lá trabalha até o fim da vida. Ao longo de sua carreira fez cerca de 300 gravuras, reproduzidas em centenas, que fez a linguagem visual do alto renascimento se disseminar pela Europa, principalmente através das obras do Rafael Sanzio.

[4] Burilista vem de Buril, uma ferramenta de gravação em metal, feita para fazer incisões diretas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 3. SANZIO, Rafael. **[O Parnaso]**. 1511. Afresco, têmpera sobre gesso, 670 x 157 x 92 cm.

Figura 4. RAIMONDI, Marcantonio feito a partir de SANZIO, Rafael. **[Apolo sentado no Parnaso, rodeado pelas musas e por poetas famosos.]**. 1517-1520. Gravura em metal feita a buril, 35.6 x 46.9 cm.

Vemos então nas duas imagens anteriores a tradução do gravador Marcantonio de um mural de Rafael. São visíveis as diferenças, há notavelmente menos figuras humanas na gravura

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que no mural, a pose de Apolo é diferente, e ao invés das nuvens no céu azulado, temos anjinhos voando sob a cabeça das figuras da imagem. Todas essas mudanças foram consentidas por Rafael, mas fica claro as liberdades de tradução que foram tomadas pelo gravador.

Provavelmente, conseguir trazer todas as pessoas do mural para o mundo preto e branco da gravura, deixaria a composição de Rafael muito pesada e cheia, impressão que não temos ao olhar o original, já que as diferenças de cores e tons das túnicas torna a cena organizada e leve. Dessa forma uma escolha foi feita, a leveza e o equilíbrio eram mais importantes para a composição que a quantidade de pessoas pintadas originalmente por Rafael, essa mudança é de uma natureza composicional, possível de tentar delimitar possíveis causas. Porém, a mudança de pose de Apolo me parece mais difícil de encontrar uma justificativa técnica das características da gravura para entender essa mudança, essa por sua vez me parece uma mudança que pende mais para o lado criativo de Marcantonio.

Para reafirmar essa ideia de tradução, Argan (2004) traz no seu texto, impressões do historiador da época sobre a prática de Marcantonio, principalmente sobre sua empreitada com as produções do alemão Dürer, ele diz que Carlo Cesare Malvasia reconhece o mérito em Marcantonio por ter traduzido as obras de Dürer do alemão para o italiano, considerando esse paralelo entre o texto e a imagem, e que ambas não são uma simples cópia ou repetição.

Esse tipo de gravura foi por muito tempo o mais popular e mais lucrativo para gravadores e para pintores, já que estes queriam ter seu trabalho divulgado, podendo receber mais encomendas. Porém, com a mudança do clima cultural e histórico da Europa, impulsionada principalmente pela revolução francesa fez com que alguns gostos e procedimentos fossem mal-vistos, pois carregavam simbolicamente a linguagem do modelo de vida anterior, além de não expressarem o que as visões artísticas que o período demandava. Em seu outro livro, Arte moderna, Argan fala sobre essa mudança

> "Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia da arte como dualismo da teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimeses* segue-se a estrutura monista da *poíesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*)" (ARGAN, Giulio Carlo, 1992, p,11)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O gesto individual e criativo do indivíduo dado como artista passou a ser o ponto mais importante para aquela época, portanto as traduções gravadas perderam seu valor por não possuírem “a mão do artista” envolvida em todos os processos de produção da gravura. Nessa época, a cadeia de produção de uma gravura era composta de muitas pessoas, nela temos o artista, que fez uma pintura, ou um desenho que ele gostaria que fosse reproduzido, depois disso, esse desenho é gravado por um burilista experiente, que por sua vez entrega a placa gravada para um time de impressores, que fazem o último passo do processo produtivo.

Nada mais distante da concepção de artista poético, monista que o Argan argumenta que surgiu durante o período Romântico. Além disso, o buril passou a ser uma ferramenta considerada dura demais para o tipo de expressividade exigida no romantismo. Sendo uma ferramenta de gravação direta na placa de cobre, o buril exige um nível técnico alto de quem decide fazê-lo seu instrumento de trabalho, já que o metal impõe um nível de resistência grande, e para alcançar tonalidades e impressões de profundidade, havia alguns tratados técnicos de como chegar nesse resultado.

Essa tecnicidade deu origem à burilistas como Robert Nanteuil, um famoso retratista francês, que elevou as minúcias da manualidade e técnicas do buril à enésima potência. Sua artesania foi usada como forma de propaganda para o governo francês monárquico, essa delicadeza de detalhes fazia parte de toda a preocupação da corte francesa, junto de todos os outros exageros. Foi nesse período que os burilistas estavam em seu auge. Depois disso houve uma derrocada na utilização dessa ferramenta, pois demorava muito para treinar burilistas. Adaptada à uma nova época, a gravura passou a favorecer outras técnicas para certificar a qualidade e maior apelo.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 5. NANTEUIL, Robert. **[Retrato de Luís XIV]**. 1672. Gravura em metal feita a buril, 59 × 48.3 cm.

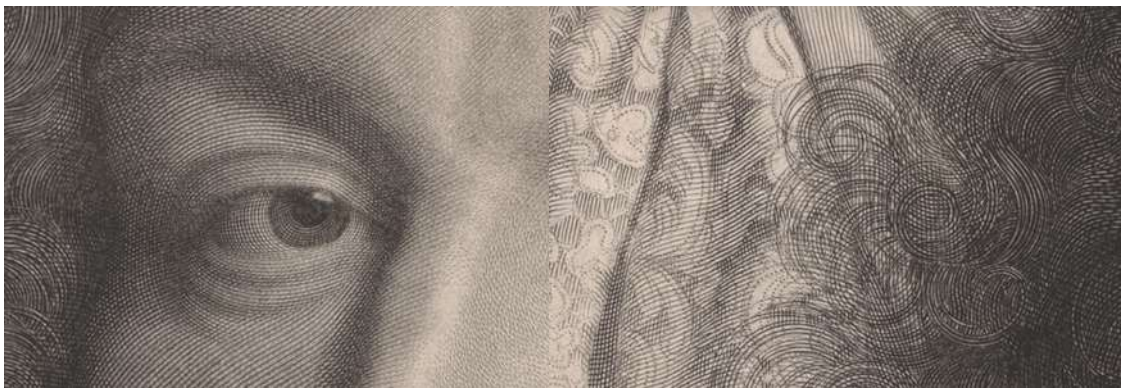


Figura 6. NANTEUIL, Robert. **[Detalhes do Retrato de Luís XIV]**. 1672. Gravura em metal feita a buril.

Essa mudança favoreceu uma maior relevância de técnicas indiretas de gravação como a água-forte. Na água-forte, o trabalho do sulco da linha é feito por um ácido que vai corroer a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

placa de metal nas áreas expostas por um verniz que protege o resto da placa da ação do ácido. Essa mudança técnica fez com que outros tipos de desenho passassem a ser valorizados.

Essa mudança de gosto, indo de um tipo tecnicidade para um lugar onde há mais expressividade, passou a ser a narrativa hegemônica da história da arte. A história desses gravadores de tradução, foi escanteada até mesmo da já esquecida história da gravura. Muitos historiadores e críticos falam somente das gravuras em metal a partir de Rembrandt e Goya.

Gostaria então de fazer um apelo sobre a importância do entendimento e conhecimento sobre os gravuristas de tradução, e como a maneira com que eles interpretavam essas imagens pode ajudar novos gravadores em formação. Essa proposta passa por reinterpretações históricas e atravessa minhas experimentações poéticas no ateliê, esse entendimento passa por lugares parecidos com o que a professora Luise Weiss (2021) disserta quando pensa o ateliê de gravura e sua atividade docente em um artigo recente "Falar de linguagem gráfica só é possível após inúmeros experimentos com gravura; após observar obras de artistas gráficos de ontem e de hoje."

3. O VALOR *ARTÍSTICO* DA GRAVURA DE TRADUÇÃO

Do mais técnico ao mais artístico, não é exagero falar que o desenho é uma prática muito comum no dia a dia. Isso está muito expresso no campo das artes, mas não só nela, todo trabalho onde é preciso primeiro planejar algo para depois executar, acaba passando por algum tipo de desenho. Há um entendimento, que esses desenhos corriqueiros não são exatamente desenhos, já que não se parecem nada com os de figuras como Leonardo Da Vinci. Por isso, quando alguém decide entrar em um curso de artes ou semelhantes, normalmente passa-se por um processo intenso de treinamento para alcançar esse "verdadeiro" desenho. Sendo assim, para esse trabalho gostaria de assumir um entendimento mais abrangente sobre o desenho. Como Edith Derdyk disserta:

> "De todo modo, o conjunto dos registros gráficos que existem por ai – seja uma anotação no canto do papel para fixar rapidamente uma informação, seja um desenho mais elaborado em razão de uma demanda funcional, seja um esboço de um projeto de instalação ou rabiscos aleatórios -, enfim, estes, entre tantos outros, são os sinais de uma linguagem que se evidencia em territórios distintos, gerando uma região espaçosa de possibilidades, arco extenso que vai da ciência à arte" (DERDYK, Edith, 1992, p,18)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

E por que falar de desenho? O desenho, sempre esteve atrelado à gravura. Toda matriz têm um desenho marcado com mais ou menos profundidade, mais ou menos intencionalidade, mas há sempre um elemento fundante que pode ser traçado de volta ao desenho. A maioria dos gravadores, possuem extensas produções de desenho, e como citado anteriormente, as comandas do catálogo de Oswaldo Goeldi instruíam as pessoas a desenharem mais. Muitas vezes o desenho foi estruturante da gravura, quando falamos sobre a gravura de tradução, essa estrutura é mais óbvia, há um desenho de outro artista que é preciso passar para a placa, a partir daí surge outro desenho, que é o do buril na placa, na verdade o impressor e até a própria prensa fazem seus desenhos para que a impressão final no papel aconteça. Mas por escolhas de prioridade desse trabalho, vamos focar somente nos primeiros dois agentes.

Sendo assim, quando a gravura passou a ser um trabalho de menos pessoas, quando o desenho e a gravação passaram a serem feitas por um único par de mãos, o desenho ainda era estruturante dessa prática. Gostaria que olhássemos com atenção aos desenhos e gravuras de Rembrandt e Goya:

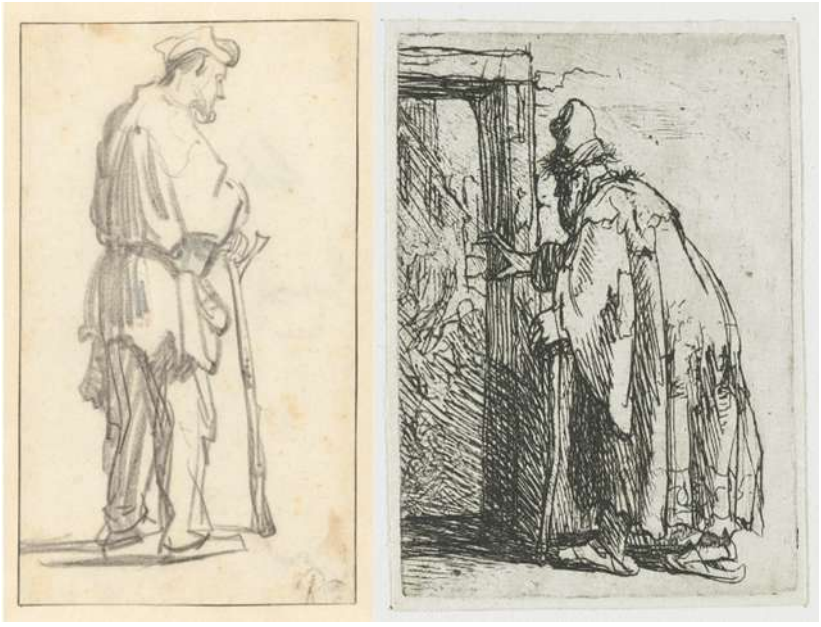


Figura 7. REMBRANDT, van Rijn. **[Homem em pé com uma vara, voltado para a direita]**. 1629-1630. Giz preto, com branco opaco; linha de enquadramento em tinta preta. 294 x 170 mm.
Figura 8. REMBRANDT, van Rijn. **[A Cegueira de Tobias: um Esboço]**. 1629. Gravura em água-forte. 79 x 55 mm.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Figura 9. REMBRANDT, van Rijn. **[Velho com os braços abertos]**. 1628-1629. Desenho. 25.4 x 19 cm.

Figura 10. REMBRANDT, van Rijn. **[Mendigo de chapéu alto, em pé e apoiado em uma bengala.]**. 1630. Gravura em água-forte. 15.5 × 11.8 cm

Figura 11. GOYA, Francisco de. **[Uma mulher oferecendo uma caneca a um homem idoso; fólio 93 do álbum "Imagens da Espanha" (F)]**. 1812. Pinceladas, aguadas e raspagens com tinta marrom, toques de giz preto. 20.6 × 14.3 cm

Figura 12. GOYA, Francisco de. **[Porque ela era suscetível Los Caprichos, prato 32]**. 1799. Gravura em água-tinta.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

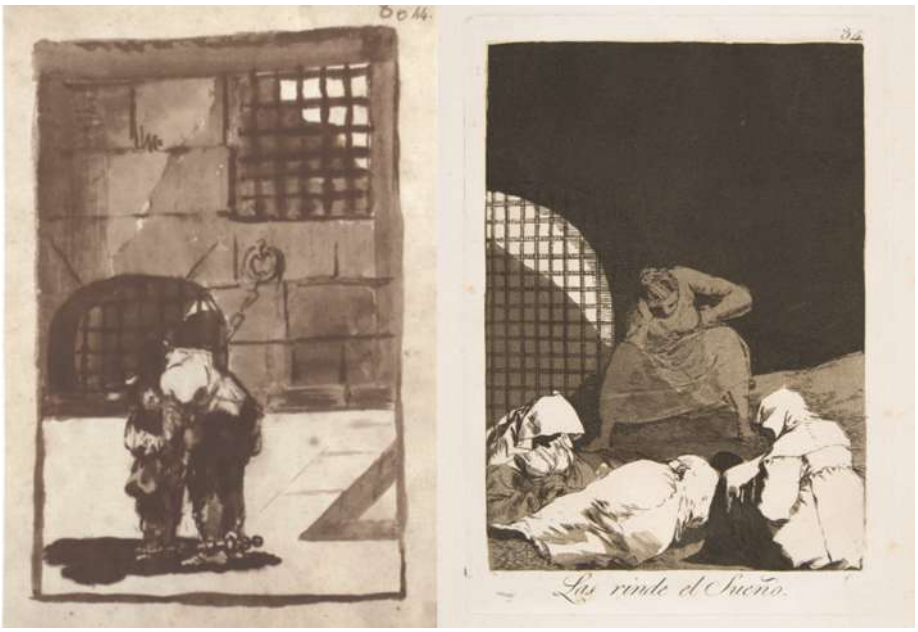


Figura 13. GOYA, Francisco de. **[Prisioneiros acorrentados; página 80 do álbum "Imagens da Espanha" (F)]**. 1812. Pinceladas, aguadas de tinta marrom, sobre um toque de giz preto. 20.7 × 14.3 cm

Figura 14. GOYA, Francisco de. **[Vencido pelo sono]**. 1799. Gravura em água-tinta. 215 x 152 mm

Com mais e mais possibilidades técnicas surgindo na gravura, o artista que decide experimentar com essa mídia precisa fazer escolhas de como melhor *traduzir* seu próprio desenho para a gravura. Olhar o desenho, entender o que dele pode ser perdido nessa troca de linguagem e o que é essencial e não pode se perder, são pensamentos muito parecidos com o do burilista dos séculos passados. Não é à toa que alguém busca explorar a gravura, não necessariamente porque o desenho não basta, mas porque há uma qualidade que só a gravura pode proporcionar, porém essa qualidade da gravura vai precisar que outras qualidades dos desenhos sejam deixadas no papel.

As linhas dos desenhos de Rembrandt são mais largas, mais claras e tem a textura deixada pelo lápis no papel, tudo isso fica para trás quando vemos a gravura, que por sua vez tem outra força, com linhas finas e mais escuras, mas o gesto, a expressividade da linha é a mesma. Assim como quando nos desenhos, Goya usa o pincel e uma tinta aguada, ele pode criar muitos tons, e possibilita uma transição suave de um tom para outro, coisa que a água-tinta[5]

[5] Esta técnica permite obter manchas com variações tonais, pois cria-se uma retícula após a aplicação de uma resina sobre a placa, a qual é posteriormente levada ao ácido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

tem algumas restrições, a quantidade de variações de tons que ela consegue chegar em cada banho em ácido é muito menor, e produz linhas mais duras e não possibilita transições suaves[6] de um tom para o outro, mas a potência do preto, a uniformidade e a fina textura granulada da água-tinta é só dela, porém a atmosfera criada pelo contraste da luz e da sombra está presente em ambos trabalhos.

Entender artistas como Marcantonio Raimondi, é poder compreender as nuances de uma mídia e fazer para passá-la à gravura. Algo que não seja uma cópia ou réplica, mas sim uma tradução, com seu próprio processo de criação é fundamental para compreender e situar uma das potências da gravura. Pois, assim como o professor e gravador Marco Buti explica

> "*a partir do momento em que associa a gravura a um projeto poético, o artista seleciona no arsenal técnico disponível apenas o necessário para produzir os signos correspondentes à manifestação integral do seu pensamento afetivo, incluindo dúvidas e desejos.*" (BUTI, Marco, 2015. p, 17)

Tempo para olhar para uma imagem, tempo para compreender seu projeto poético, tempo para conhecer as potências da gravura, tempo para experimentar, tempo para errar. Pode-se substituir a palavra gravura na frase anterior com qualquer outra mídia artística, precisa-se de tempo para que cada um possa tirar o máximo de potência das poéticas que persegue. Olhar a história de uma forma de se produzir imagens, é ir aos poucos complexificando uma ideia cristalizada de que a linha da história da arte é uma de progresso, que a próxima expressão, que a próxima mídia artística é necessariamente melhor que a última.

4. IMAGENS POVOADAS

Quatro anos se passaram desde que eu comecei a fazer os desenhos que caracterizam e estruturam meu projeto poético. Muita coisa mudou em mim e no mundo, comecei a dar aulas de arte, me formei, me mudei de cidade e ingressei na pós-graduação. Cada uma dessas mudanças foram impactando na mesma intensidade se não mais que os momentos de isolamento social. Apesar de um momento único, completamente estranho e que deu um ponta pé em minha produção poética, ele é mais um dos fatores, junto de todos os outros que nos

[6] É possível atingir essa transição de tons em água-tinta por um processo chamado *La Vie*, que é difícil de ser controlado, e para áreas pequenas como nessas gravuras mostradas no trabalho, seria muito arriscado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

encontram e nos afetam. A noção de encontro aqui alinha-se com a definição do filósofo Gilles Deleuze que em 1998 comenta:

> "Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcia (...) Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas estas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial" (DELEUZE, 1998, p. 14).

Esse conceito proporciona ao objeto poético uma mobilidade dinâmica, pois reconhece a diversidade de movimentos que a produção de imagens pode englobar. Possibilitando a maleabilidade perfeita para discutir de onde parte uma produção poética e quais os caminhos que ela faz. Foi através de relatos sobre os momentos de encontro e afetação, sobre os processos sensíveis com os materiais artísticos e uma escuta atenta ao trabalho que busco traçar os caminhos e demonstrar quanto trabalho e aprendizado o processo de criação exige, que nenhuma imagem surge do nada, ela sempre vem acompanhando um conjunto de recortes do mundo de todos que buscam participar dessa trilha.

As imagens que por um lado surgiram isoladas, com uma única referência histórica que foi Oswaldo Goeldi, com o tempo, passaram a ser povoadas de muitos outros agentes, que promoveram encontros tão potentes quanto, e que mudaram profundamente o mundo ao redor, e consequentemente as imagens. Povoar-se de imagens e personagens da história da arte da mídia que se trabalha, é importante para entender que onde estás caminhando, faz parte de um extenso caminho trilhado por outros, individualmente não somos capazes de saber de tudo, mas compreender alguns limites desse caminho é de suma importância não só para a atividade intelectual e artística individual, mas também para ajudar e orientar os trabalhos de outros que virão depois de você.

Foi nesse caminho que eu entendi que o desenho que eu procurava, poderia ser traduzido para gravura de algumas maneiras. A primeira sendo a gravação em madeira de topo com buril, ou pela gravação em placas de metal através de uma técnica chamada de *Lift Ground*. Essa técnica tem como meio de gravação a água-tinta, mas o jeito de fazer o desenho na placa é completamente diferente que na água-tinta comum. Quando pensamos no jeito tradicional de fazer água-tinta, temos a fina camada de breu fundida na placa, e agimos com um pincel e um

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

verniz para proteger as áreas que queremos conservar brancas. Caso eu agisse dessa maneira com o desenho que mais faz sentido para minhas escolhas poéticas, eu teria exatamente o inverso das imagens apresentadas no início desse trabalho, linhas pretas com uma placa majoritariamente branca.

O *Lift Ground* existe faz tempo, e existem muitas maneiras de fazê-la, não vou me demorar nesses pormenores, e focar em como ela funciona no geral. O desenho é feito na placa de metal, com uma substância que seja repelente ao verniz como por exemplo o sabão, açúcar ou guache, e assim, quando o verniz for aplicado e secar, essa área previamente desenhada ficará exposta depois de um banho de água, que pode ou não ser quente. Depois desse banho, a placa é coberta pela resina de breu e posta para gravar.

Nesse sentido o desenho que eu faço na placa, tem a mesma estrutura do feito no papel. As áreas escuras são as áreas onde houve ação, e a imagem passa a ser formada por limites que viram linhas.

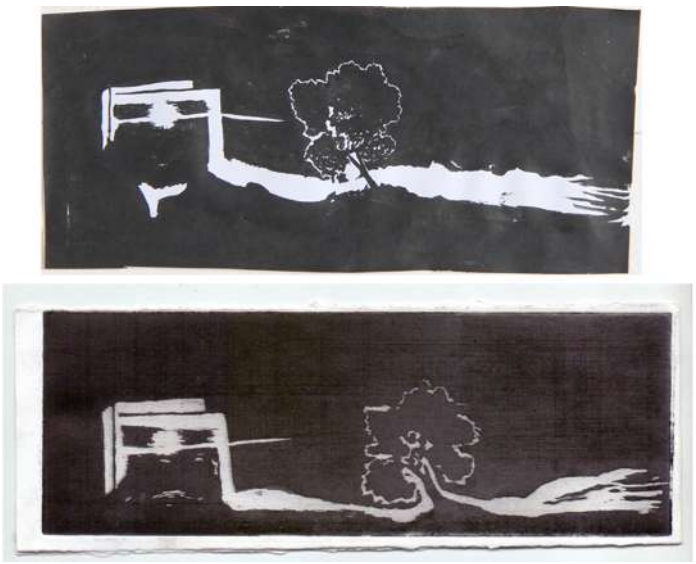


Figura 15. BOSCO, Marina. **[*Estudos para um Desenho do Vazio 13*]**. 2022. Papel canson 180g e nanquim. 24,00 x 11,00 cm.

Figura 16. BOSCO, Marina. **[Sem Título]**. 2025. Gravura em metal Lift Ground, água-tinta e ponta seca. 20 x 13 cm.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

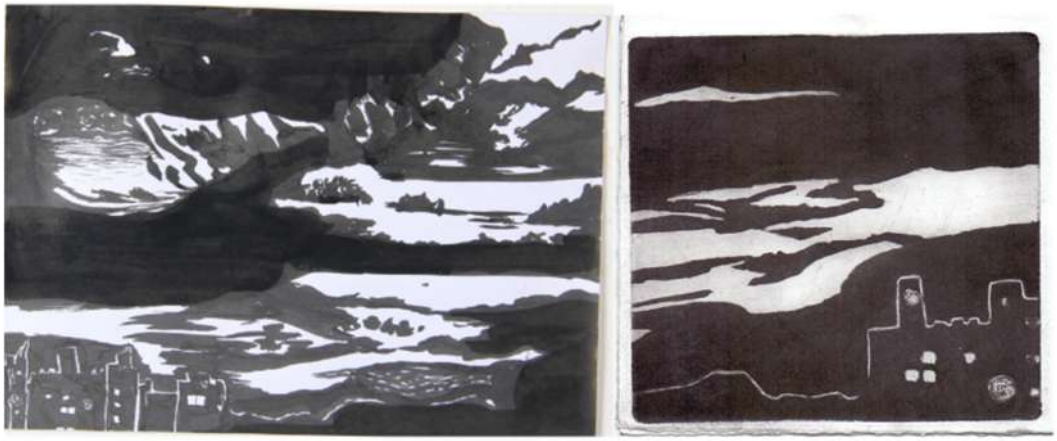


Figura 17. BOSCO, Marina. **[*Estudos para um Desenho do Vazio 7*]**. 2021. Papel canson 180g e nanquim. 29,7 x 21,0 cm.
Figura 18. BOSCO, Marina. **[Sem Título]**. 2025. Gravura em metal Lift Ground, água-tinta e ponta seca. 13 x 13 cm.

Figura 19. BOSCO, Marina. **[Sem Título]**. 2025. Monotipia. 20 x 17 cm.
Figura 20. BOSCO, Marina. **[Sem Título]**. 2025. Gravura em metal Lift Ground, La Vie em água-tinta. 20 x 13 cm.

Essas imagens agora povoadas, apesar de planejadas, gravadas e impressas com somente um par de mão, são fruto de um extenso trabalho coletivo. A história da gravura sempre foi construída em coletivo, desde quando o processo era dividido entre artista, gravador e impressor (em alguns casos também com a figura de um editor que encomendava esses desenhos para o artista), até hoje, mesmo quando o gravador passa a ser atingido pelas políticas individualistas do sistema econômico atual, e atomiza o processo todo em suas mãos, o início de sua jornada precisa ser necessariamente em um ateliê coletivo, aprendendo não só com os professores, mas com os professores desses professores e também com os alunos que ali já passaram.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A história da gravura no Brasil é composta de grandes mestres que, em sua grande maioria ensinavam. Há uma imensidão em cada professor, cada um deles fez sua pesquisa sobre a história da gravura, já que a gravura não é protagonista em manuais como o "A História da Arte" de Ernst Gombrich para podermos a partir daí focar em minúcias. Tendo contato com alguns professores de gravura percebo como cada um tem seu cânone, sua bibliografia e sua história da gravura, e com quem aprenderam a fazer gravura influência cada tendência.

Sendo assim, a gravura para que ela possa ganhar um potencial de vida de gerar encontros potentes, que sejam capazes de criar curiosidade e apreciação pelas imagens e processos, se beneficia de quanto mais pessoas estiverem envolvidas, seja no seu processo historiográfico e crítico, mas também no dia a dia do ateliê. Por isso que uma história da gravura pode ajudar nos trabalhos não só de alunos interessados pela gravura, mas de qualquer outra mídia artística.

Bibliografia:

ARGAN, G. C. O Valor Crítico da "Gravura de tradução". *In*: ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão***:* ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 16-32.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneo**s.** Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTI, Marco Francesco et al**. Gravura em metal**. EdUSP, 2002.

DELEUZE, G e PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DERDYK, Edith. **Disegno, desenho, desígnio**. Senac, 2007.

WEISS, L. Uma manhã no ateliê de gravura. **Pós-Limiar**, v.4, e215008, 2021. http://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a5008

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Pequena biblioteca de sentidos – uma investigação gráfica sobre o trabalho de Ana Paula Oliveira

Alana Gentil CARANI (UEL)

Isabella Maria Píccolo ESTEVÃO (UEL)

Orientador: Edson L. Silva Vieira (UEL)

E-mail: alanaggentil@gmail.com

O seguinte trabalho aborda o processo de curadoria e investigação gráfica desenvolvidos a partir do corpo de trabalho de Ana Paula Oliveira, artista brasileira contemporânea. Com base em sua produção, que explora as potencialidades relacionais e simbólicas da matéria, e na realização da exposição Mesmice de Rio, em maio de 2025 na Galeria do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, foi proposto um catálogo experimental do projeto. O trabalho desenvolvido considera a curadoria como uma inserção nos princípios de produção de um artista, desdobrando-se em experiências gráficas independentes. A curadoria, aqui, é entendida, portanto, como uma experimentação do pensamento do artista, tendo os curadores Hans-Ulrich Obrist e Nicolas Bourriaud como figuras de diálogo. O catálogo tem como arcabouço teórico uma entrevista com a artista e revisões bibliográficas sobre seu trabalho, além de um dossiê processual e de um caderno educativo. A pesquisa propõe uma metodologia transdisciplinar, construída na articulação entre o processo curatorial, a revisão bibliográfica e as criações gráficas.

Palavras-chaves: Arte contemporânea brasileira, curadoria, investigação gráfica.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fig. 1: Sem título (2003)

1. Como e quando começou o projeto

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O seguinte artigo apresenta o desenvolvimento do projeto Pequena biblioteca de sentidos realizado entre egressas do curso de Artes Visuais - Licenciatura da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Alana Gentil e Isabella Maria Píccolo, em parceria com a Vila Cultural Grafatório, representada pela pessoa do professor Mestre Edson Vieira e a artista Ana Paula Oliveira, artista mineira radicada em São Paulo. O projeto se inicia em 2024 em diálogo com a artista a fim de estabelecer trocas entre ela e a Universidade Estadual de Londrina, reconhecendo que o trabalho desenvolvido pela artista pode agregar conhecimento para a Universidade, para os alunos do curso de Artes e para a comunidade externa, assim como a Universidade pode oferecer conhecimentos e subsidiar a prática da artista.

Artista que participa dos circuitos artísticos contemporâneos no eixo Rio-São Paulo, Ana Paula Oliveira participou de exposições no MAM - RJ, Instituto Tomie Ohtake e Centro Cultural São Paulo, sendo indicada ao Prêmio Pipa online em 2010 e atualmente representada pela Galeria Marcelo Guarnieri SP. Situada em um contexto de produção diferente do contexto londrinense ao qual os alunos do curso de Artes Visuais estão inseridos, acreditamos que o cruzamento entre contextos de produção é fértil para a geração de conhecimentos. O diálogo começa, então, pela proposição à artista dos trânsitos e desdobramentos possíveis entre seu trabalho e o circuito cultural da nossa cidade. A proposição inicial era a elaboração de uma exposição na Galeria do Departamento de Artes Visuais da Universidade, o que derivou em mais duas ações: oferta de oficinas na cidade de Londrina e uma publicação gráfica de seu trabalho, a primeira de sua carreira. Nestes cruzamentos propostos entre percursos, o interesse é pensar quais os desdobramentos possíveis do pensamento poético de Ana Paula para outros processos e circuitos e como fazê-lo, considerando o suporte da publicação impressa, a Galeria da Universidade e os contextos significativos para desenvolvimento de oficinas.

O projeto de pesquisa da publicação já estava em andamento quando, no início de 2025, a exposição Mesmice de rio, arraiolo aconteceu na Galeria do Departamento de Artes Visuais. A exposição consistiu em uma instalação constituída por um tear edificado pela artista em parceria com a equipe de marcenaria da Universidade, um tapete que sua avó começou a costurar e que ficou como herança para Ana Paula e, do tapete, fios de cobre sobem até o teto e dali descem pássaros, que estiveram espalhados por toda a galeria. A partir da parceria com alunos do curso de Artes, os pássaros em argila foram construídos a partir de um molde criado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

pela artista e oferecidos aos alunos como uma espécie de partitura a ser seguida para sua elaboração.

Na exposição, alguns princípios do pensamento poético de Ana Paula ficam evidentes, como a criação de mecanismos que colocam os materiais em relação; a coabitação de elementos naturais, de um lado, e de elementos da cultura, de outro; o estranhamento instaurado na relação com o espaço, que deixa de ser neutro e pede aos participantes da instalação certa cautela, certa curiosidade, uma espécie de atenção ao entorno que, cotidianamente, paramos de nos atentar. Há, ainda, o elemento memorístico que se ressalta com a presença do tapete arraiolo, costurado pela avó da artista, uma técnica de bordado manual que remete à tradição portuguesa. É interessante a convivência desses elementos que, em si próprios, circunscrevem circuitos: o barro, dos pássaros, matéria em constante transformação de seus estados; o tear, um mecanismo artesanal e industrial para produção de tecidos; e a tradição da técnica.

Fig. 2: Exposição Mesmice de rio, Arraiolo (2025)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

2. Produção Ana Paula Oliveira

A produção poética de Ana Paula lida com estruturas, mecanismos, engrenagens e engenharias que invertem os modos habituais de funcionamento, criando relações a princípio impossíveis entre materiais distintos e interferindo na percepção dos espaços. Em Iminente, muito próximo então (2009), instalação realizada na residência artística Elefante branco, em São Paulo, a artista ocupa uma sala do espaço expositivo com uma estrutura formada por toras de madeira que sobem ao teto e sustentam uma grade que, por sua vez, sustenta uma grande quantidade de piche, uma substância preta, densa e pegajosa, derivada do petróleo e muito utilizada na construção civil. Abaixo de toda essa estrutura, centenas de mudas de palmeira imperial preenchem o chão.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fig. 3: Iminente, muito próximo então (2009)

A lógica instaurada por este trabalho é da ordem da tensão e da iminência. As toras de madeira, escoradas na parede, sustentam precariamente a grade e o piche, tudo pode, a qualquer momento, cair sobre as mudas imperiais. As mudas, no entanto, ameaçam, silenciosamente, de volta. É uma das maiores palmeiras do mundo, podendo chegar a 40 metros de altura. Há, na escolha das mudas, tanto intenções simbólicas, ligadas a episódios históricos da planta no Brasil, quanto intenções ligadas a seu sistema de funcionamento: caso efetivem seu potencial de crescimento, arrebentam o teto. Ana Paula nos coloca, com seu corpo de trabalho, em um

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

lugar de reconhecimento das tensões geradas ao nosso redor. Seu trabalho nos retira, corporalmente, da neutralidade.

Na instalação Pau de fitas (2003) o espaço é ocupado por arranjos entre madeiras, piche, placas de vidro, mármore, estribo e fita de borracha. Materiais que aparentemente não conviveriam em um mesmo arranjo devido suas características formais e matéricas, mas o trabalho da artista é justamente criar os mecanismos e ferramentas necessárias para que eles convivam, não sem resistência ou tensionamento. As relações entre as estruturas, em seus trabalhos, não se apaziguam. Uma das estruturas em madeira parece querer sustentar o teto, mas ela própria é formada por outras tantas madeiras menores, restos que se acumulam e são juntados por concreto e estribos. Tudo nela parece ruir, levando o teto ao chão. Os materiais estão em seus limites de contenção e extravasamento e as energias entre eles não cessam, tudo permanece em movimento.

Fig. 4: Pau de fitas (2003)

Como a artista sugere, nas conversas em ateliê, entre uma e outra montagem e na própria entrevista que acompanha a publicação, ela se interessa pela ocupação das coisas no espaço e é esta sua labuta, atuar no embate entre as coisas, no limite onde elas podem existir. Ela parece

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

andar pelo mundo atenta às suas estruturas e dali retirar a matéria bruta que faz sua obra. E, na verdade, parece mesmo trazer à vista esta estruturação, já que por estrutura pensa-se em algo interno, com uma superfície recobrindo, e no trabalho de Ana Paula as estruturas e seus funcionamentos aparecem expostas, como que em carne viva. Ao tornar evidente o embate que existe nas relações entre as coisas, a artista parece sugerir que a experiência do real é da ordem do embate e da tensão, da exposição ao que é iminente de acontecer. Nesse sentido, o trabalho da artista opera, por meio da matéria, uma suspensão de qualquer noção de apaziguamento diante do mundo. As substâncias que mobiliza instauram uma espécie de insegurança: revelam a instabilidade do modo como as coisas estão dispostas no mundo e rompem com expectativas de ordem, fixidez e equilíbrio. Os sistemas só existem no embate, embate interno entre seus próprios elementos, entre esses sistemas e nós, e entre nós e os outros. Nada está tão fixo que não esteja prestes a ruir. A obra expõe uma realidade bruta que não se oculta sob organização ou plasticidade; tudo está à mostra, e somos conduzidos ao limite dessa experiência.

Um dos trabalhos pertencentes à instalação anteriormente citada, Sem título (2003) (Figura 1), serve como estruturação dos pensamentos por trás da publicação gráfica do trabalho da artista. A produção da artista oferece a base conceitual para as investigações gráficas que orientam a publicação experimental. Parte-se do pressuposto de que a inserção em seu universo poético funciona como princípio produtivo capaz de gerar a própria publicação. Assim, é do conjunto de seu trabalho que o projeto editorial se origina. As relações formais e materiais presentes em sua prática, derivadas de contextos da construção civil, da vida urbana e de sistemas produtivos humanos e naturais, acabam por subsidiar o pensamento estrutural que organiza a publicação.

3. Curadoria

O gesto curatorial é entendido aqui como uma experimentação do pensamento da artista, um campo de possibilidades relacionais entre aspectos constitutivos do seu trabalho, como as engenharias inversas, as matérias diametralmente opostas justapostas no mesmo espaço ou os elementos de tensão perceptiva. Nicolas Bourriaud, curador e teórico, descreve em Estética Relacional (2009) que “uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos, um domínio de trocas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

particular" (BOURRIAUD, 2009, p. 24). Entendemos, portanto, que o trabalho de Ana Paula gera um terreno de códigos sobre o qual podemos nos debruçar, investigando seus instrumentos operativos, como as situações de expansão e contenção, as matérias carregadas de sentido e as arrematações, desdobrando seus princípios de produção em pesquisa gráfica.

O material é produzido sob uma estrutura de autoria participativa, uma tentativa de testar, discutir e deslocar o trabalho da artista, transpondo-o para diferentes suportes. É fundamental que o gesto curatorial seja um estudo, uma inserção na pesquisa de Ana Paula, em seu projeto de mundo contextual, em seu corpo de trabalho, entendendo que sua produção nos oferece instrumentos de inteligibilidade e percepção. Para nos ancorar neste processo, um dos primeiros textos organizados foi o do caderno de entrevista.

A entrevista é uma prática constitutiva no trabalho curatorial de Hans Ulrich Obrist que gravou nos últimos anos cerca de 1.400 horas de conversas e discussões com sujeitos que, multidisciplinarmente - entre músicos, filósofos, cineastas, cientistas - entende que contribuem para a formação do que hoje se entende por arte. A ideia é que, de modo semelhante às práticas de desmaterialização artística na metade do século XX, também o gesto curatorial percorresse por outros espaços, criando circuitos de produção do pensamento artístico paralelos às exposições. O formato entrevista pesa aqui por dar voz, simultaneamente, ao curador e ao artista - se torna um ponto de encontro, um espaço para elaboração conjunta que nos coloca em contato com a substância de pensamento do artista. Foi através da entrevista que descobrimos, por exemplo, que a primeira opção de Ana para a faculdade era engenharia ou arquitetura e que seu pai participara dos projetos de construção do metrô de São Paulo, o que nos levou a constatar e desdobrar um terreno ainda mais alargado para a questão da estrutura no seu trabalho.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

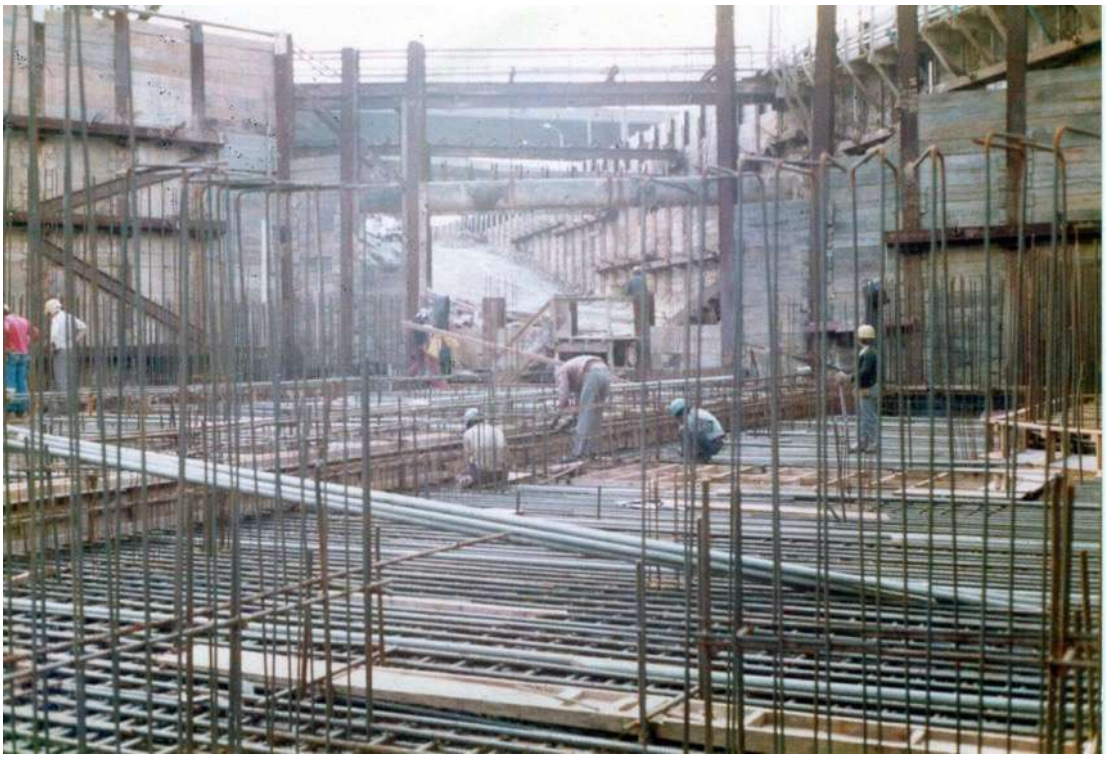


Fig. 5. Imagem cedida pela artista para livro de entrevista. Canteiro de obras que seu pai trabalhava enquanto engenheiro na construção da linha do metrô de Anhangabaú.

Retomamos aqui a imagem sugerida por Didi-Huberman quando propõe pensar a mesa como um campo de montagem. A mesa é figura contrária ao quadro que, quando posto na parede, se torna superfície conclusiva. A mesa é um espaço onde as imagens se encontram, se tocam, se contradizem e se transformam umas pelas outras. Quando questionado por Magali Joffret, na ocasião da exposição Soulèvements (Paris, 2016), sobre a aproximação entre seus livros e as exposições decorridas deles, Didi-Huberman responde:

> Sempre me fazem essa pergunta. Existe uma dialética entre os dois. Eu construo meus livros como exposições e minhas exposições não são ilustrações de uma tese. Nos dois casos, é montagem, isto é, uma experimentação de pensamento sensível. (CASA NOVA, 2016, p. 26.)

A curadoria foi pensada desta maneira, como uma experimentação do pensamento sensível, como uma montagem, como um campo operatório passível de reconfiguração contínua, como um espaço para pesquisar o domínio de trocas particular proposto por Ana. A publicação se tornou mesa: terreno de operação e de relação entre materiais, imagens e tempos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

4. Cadernos

Foi decidido, portanto, que seis publicações iriam compor o catálogo, um livro-objeto que busca dar conta da extensão do trabalho da artista, pesquisando diferentes aspectos de sua trajetória. Para ilustração, usaremos, neste artigo, “bonecos”, rascunhos que servem para evidenciar como irão ficar as publicações em seus formatos finais.

Fig. 6. Bonecos da publicação - 1. Pensamento curatorial. 2. Registro oficinas. 3. Material educativo 4. Zine com trabalhos anteriores. 5. Caderno de entrevista. 6. Dossiê

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fig. 7. Acabamento do livro-objeto montado com todos os cadernos e fixado com estribo de construção civil.

Os seis cadernos evidenciam seis aspectos diferentes do trabalho da artista, o primeiro explora o pensamento curatorial que atravessou o projeto por completo, o estudo sobre seu trabalho, a exposição Mesmice de Rio, arraiolo (2025) e os aspectos teóricos fundantes para pensar este projeto como um todo, da confecção da publicação às oficinas; o segundo vem como um registro das oficinas que foram/serão ofertadas pela artista para a cidade de Londrina, em três ocasiões diferentes: a primeira, já realizada, uma oficina de Cafofo para abelhas para as crianças da Ocupação Flores do Campo, pensando criticamente engenharias de habitação coletiva e construindo sistemas de casas artificiais para que as abelhas Jataí se aproximem da região. As duas outras oficinas, ainda a serem realizadas, acontecerão na Vila Cultural Grafatório e no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina. Respectivamente,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

uma oficina sobre cadernos de viagem e outra sobre hotéis para insetos. As três oficinas se baseiam em práticas operadas pela artista em todo seu corpo de trabalho, como suas experiências visuais com matérias da natureza e sua contínua pesquisa sobre os sistemas de funcionamento que encontramos no mundo. O terceiro livro, chamado de experiência mediativa, é um caderno educativo que se desdobrará da partitura dos pássaros feitos na exposição Mesmice de Rio, arraiolo pelos alunos do curso de Artes Visuais. O quarto livro serve como uma retrospectiva de seu trabalho, trazendo imagens de sua produção acompanhadas de textos críticos escritos durante sua carreira. O quinto caderno contém a entrevista realizada durante o período do projeto e o último é um dossiê que traz os originais dos experimentos gráficos realizados através da Pequena Biblioteca de Sentidos que está sendo construída durante todo o processo de produção do livro-objeto. O estribo, elemento final, vem para juntar as seis publicações, nos aproximando dos modos de fazer e do vocabulário matérico de Ana Paula.

5. Pequena biblioteca de sentidos

Fig. 8. Pequena biblioteca de sentidos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fig. 9. Detalhe pequena biblioteca de sentidos

A Pequena biblioteca de sentidos é, antes de tudo, um conjunto de matérias recolhidas do mundo: pedaços de madeira de obra, ferros de construção, pedras, restos de demolição, papéis e frotagens feitas no espaço urbano. Fragmentos de um entorno que, pela via do olhar e do toque, se tornam matéria de investigação. Esse acervo de elementos brutos é o ponto de partida para uma série de experimentações gráficas que buscam extrair, de cada superfície, um sentido poético, isto é, um gesto, uma textura, um sentido que nos aproxima do modo de fazer da artista Ana Paula Oliveira.

Ao reunir esses materiais, buscamos uma espécie de ateliê expandido: um espaço de escuta da matéria, em que o trabalho gráfico não se dá apenas sobre o papel, mas na relação direta com o mundo. Cada objeto/matéria dessa biblioteca é um vestígio, uma inscrição do tempo nas coisas. Assim como o artista alemão Joseph Beuys (BORER, 2001), percebemos os materiais como muito mais do que simples substâncias físicas: eles são portadores de energia simbólica, espiritual e biográfica. Beuys via o material como metáfora de processos vitais e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

espirituais: a gordura, maleável e instável, simboliza o potencial, a mudança e a liberação da energia criativa; o feltro, denso e isolante, expressa o recolhimento, a proteção e o isolamento humano. Sua poética dos materiais se baseava na transformação constante entre estados (sólido/líquido, orgânico/cristalino, individual/coletivo). Beuys acreditava que tudo podia se tornar arte, desde um pedaço de gordura até um pedaço de papel usado, porque o valor do material estava em sua força de mediação entre matéria e espírito, entre experiência pessoal e transformação coletiva, substâncias que carregavam a potência de mudar de estado e, assim, de transformar o mundo. Ana Paula e Beuys estabelecem um relacionamento com seus elementos matéricos que instauram uma reinvenção de cosmologias tradicionais para novos códigos dirigidos para seu próprio uso. Assim, no processo de coleta e investigação sobre estes objetos/matérias da biblioteca de sentidos, esperamos revelar instâncias ocultas. Ao imprimi-los, friccioná-los, transferi-los para o papel, instauramos um diálogo entre o que existe apenas em potencial para matéria carregada de sentido poético. Como escreve Jorge Larrosa (2002, p. 21), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. O gesto gráfico é, aqui, justamente essa passagem do toque ao traço, do contato ao sentido.

Neste viés, acontece o projeto gráfico poético dessa experiência: um livro de artista composto por seis cadernos, que formam juntos uma pequena coleção de modos de ver e pensar o trabalho de Ana Paula. Entre eles, o dossiê ocupa um lugar singular. Feito a partir das impressões e experimentações produzidas a partir da “biblioteca de sentidos”, ele será único em cada exemplar – uma edição de trinta livros com trinta dossiês diferentes, produzidos manualmente. Assim, o livro, ainda que múltiplo, abriga em seu interior uma instância do irrepetível. Cada dossiê é um corpo que carrega a marca de uma experiência distinta: a individualidade do gesto dentro de um sistema reprodutivo.

Essa singularidade sugere uma ideia de “tradução gráfica”, entendida não como reprodução, mas como transposição. Traduzir, nesse caso, é mover o pensamento poético da artista, que opera entre engenharias, tensões e matérias em transformação, para outro suporte: o da impressão, da edição, do livro.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fig. 10. Dossiê desmontado. Na imagem, impressões em offset, fio de cobre coletado, desenho da oficina para crianças no Flores do Campo entre outras experiências gráficas realizadas para a confecção do livro-objeto

> A imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).
>
> Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. [...] A imagem em contato com o real – uma fotografia, por exemplo – nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. [...] Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Assim, nossa "biblioteca de sentidos" também arde. As matérias coletadas: madeira, ferro, pedra, barro, carregam a fagulha de outros sentidos e a experimentação gráfica é o sopro que reaviva a brasa da potência poética em outro suporte. O gesto de imprimir torna-se, assim, um modo de pensar pelas cinzas – um exercício de arqueologia sensível que reinscreve o real como memória e sobrevivência.

Nesse processo, a edição deixa de ser etapa final e passa a integrar o próprio corpo do livro. O fazer editorial é criação. Como lembra Lorraine Wild (2009), o saber gráfico é também um saber artesanal, aquele que nasce do gesto, do tato, do tempo acumulado na prática. É um conhecimento tácito, adquirido pelo convívio com os materiais e pela repetição atenta do gesto.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

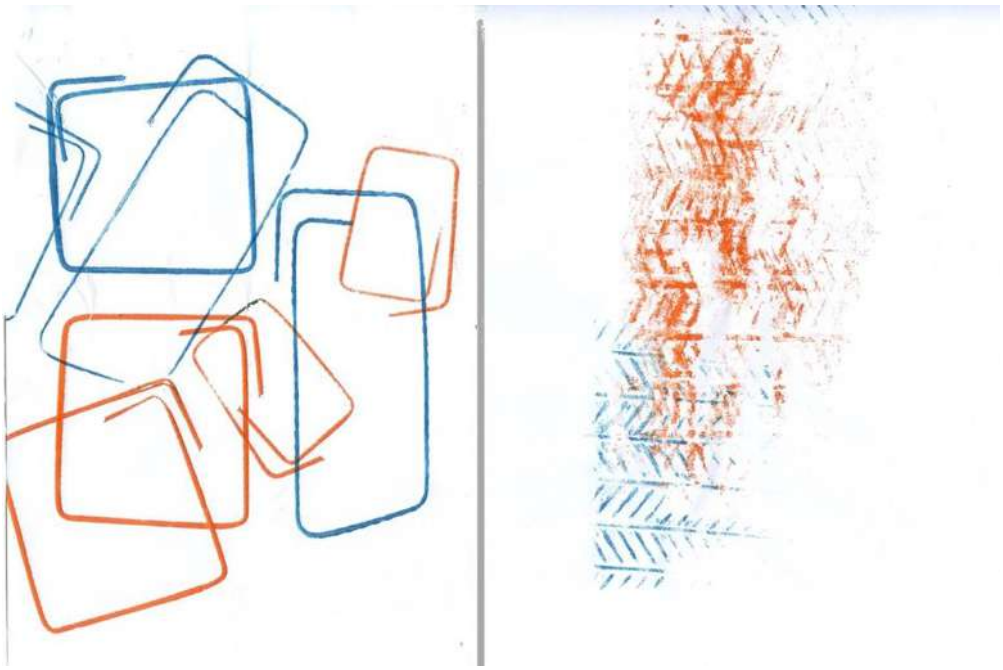


Fig. 11. Imagens produzidas a partir da experimentação gráfica com materiais da pequena biblioteca de sentidos

No Grafatório, onde a publicação está sendo produzida, essa dimensão do ofício se manifesta no ritmo manual da impressão, nas infinitas possibilidades que o ateliê possibilita. É desse território sensível que emerge a "investigação gráfica". Processo vivo e dinâmico, onde o acaso ganha relevância. Ronaldo Entler (1998) observa que não há criação verdadeira sem desvio e é justamente em erros e falhas que surgem soluções inventivas. Ana Gruszynski (2008) acrescenta que desconstrução não é destruição, mas acontecimento singular: cada ato de desfazer e refazer renova e ressignifica. Assim, a pesquisa experimental no Grafatório transforma acidentes técnicos em linguagem, improviso em estilo e ruído em matéria estética.

O ateliê é moldura habitável, laboratório e canteiro de obras para criação, espaço em que o artista cultiva sua subjetividade e realiza tanto experimentações técnicas quanto buscas estéticas. Não é mais um lugar de isolamento, mas de diálogo e encontro com o outro. Como afirma Tunga, o ateliê é um local de intensidade mental e é muito fácil criar densidade poética num espaço que seja seu (CESAR, 2002). Essa noção de ateliê como laboratório e canteiro restitui ao artista contemporâneo o vigor de sua prática.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

O livro, portanto, não é apenas resultado, mas processo em andamento, uma extensão da obra da artista Ana Paula Oliveira e uma tradução das suas potências para o campo da imagem impressa. Nele, a matéria volta a respirar: o barro vira textura, o ferro vira linha, a madeira vira matriz. A Biblioteca de sentidos é, assim, o início e o retorno de todo o percurso. O lugar onde a experiência se torna forma e onde a forma, em sua fragilidade e diferença, continua a produzir pensamento.

Referências

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ**., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 15 out. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASA NOVA, V. (2016). **Levantes**. ARS (São Paulo), 14(28), 19-27. https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123427

CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. **Arte E Ensaios**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, v. XV, n. 15, p. 16–29, 2002. Disponível em: https:// www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-9/. Acesso em: 14 ago. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. DOI: 10.35699/2238-2046.15454. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454. Acesso em: 15 out. 2025.

ENTLER, Ronaldo. F**otografia e Acaso**: A Expressão pelos Encontros e Acidentes in SAMAIN, Etienne(org.) O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

GRUSZYNSKI, Ana. **Design gráfico**: a desconstrução como acontecimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas** Vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. 200 p.

OLIVEIRA, Ana Paula. **Ana Paula Oliveira**. Disponível em: <https://anapaulaoliveira.art.br/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

WILD, Lorraine. The Macramé of Resistance. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Graphic Design Theory**: readings from the field. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009. p. 84-86.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Vita Barzan: semiose e concepção de uma narrativa fantástica ilustrada

Júlia Barão de CASTRO (UEL)

Orientador: Rogério Zanetti Gomes (UEL)

E-mail: juliabaraodesigner@gmail.com

E-mail: rogerioghomes@uel.br

Resumo: Este trabalho tem por objetivo o estudo do uso da ilustração como representação imagética dentro do contexto das narrativas do gênero literário fantástico, utilizando-se da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce como alicerce, e a fim de fundamentar o desenvolvimento de ilustrações para a narrativa fantástica Vita Barzan, de autoria própria da autora. Para tanto, foram utilizadas como diretrizes de projeto: os conhecimentos de técnicas e estilos de ilustração, discutidas nas obras de Linden e Zeegen; de livros ilustrados, como visto em Nikolajeva e Scott; e de literatura fantástica, pelo viés de Todorov. Como resultado, obteve-se uma série de ilustrações que comporão a narrativa, e, como subproduto destas, a análise semiótica completa de cada composição, aprofundando o estudo das relações entre texto e imagem.

Palavras-chaves: Semiótica, Ilustração, Narrativa fantástica.

1. Introdução

Um romance, conforme abordado por Erickson (2010, p. 117), é descrito como “uma narrativa longa na qual a(s) personagem(s) são mostradas em um processo de desenvolvimento que é o resultado dos eventos da trama”. Em síntese, trata-se de um gênero literário que discorre de uma narrativa em forma de prosa, caracterizada pela presença da trama, personagens e ambientação temporal e espacial. Neste artigo - desenvolvido inicialmente como trabalho de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

conclusão de curso - o objeto a ser debatido é um dos subgêneros dentro da categoria dos romances, denominado narrativa fantástica ou literatura fantástica.

Nesse contexto, existem, dentre as mais diversas obras do gênero, edições especiais ilustradas cujo apelo estético atua não somente para o deleitamento do público, mas também na construção destes universos no imaginário dos leitores. Muito se fala na utilização da imagem em livros infantis como instrumento de alfabetização para leitores em processo. No entanto, os estudos acerca das relações texto-imagem são limitados ao viés do público infanto-juvenil, enquanto obras ilustradas direcionadas ao público adulto são escassas e pouco exploradas. A relevância de tal estudo está explicitada em:

> Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna) (...). Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 32-33).

Assim sendo, este trabalho visa aprofundar-se na compreensão e capacidade interpretativa do público adulto acerca das imagens e ilustrações em obras literárias do gênero fantástico. Trata-se de uma pesquisa de caráter indutivo, pois parte de premissas particulares, provenientes dos princípios da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, que levam a um resultado universal. O objetivo é aplicar de forma prática a teoria da tradução intersemiótica, proposta por Julio Plaza, através da transposição de uma linguagem (verbal) a outra (visual), utilizando os conhecimentos de técnicas de ilustração e teoria básica do desenho e da representação.

Portanto, surge o questionamento: considerando a insuficiência de investigações a respeito do papel da imagem dentro do contexto das ilustrações em livros do gênero narrativo fantástico, de que forma é possível instruir o leitor a compreender a potencialidade da imagem como um elemento interpretativo dentro da narrativa Vita Barzan, escrita por Júlia Barão de Castro? Trata-se, portanto, de um estudo qualitativo, promovendo uma análise aprofundada de sensações, opiniões e sentimentos de um caso particular.

2. Fundamentação Teórica

2.1. Narrativa fantástica

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Todorov (2010), unindo reflexões de historiadores, pontua algumas características substanciais para o tipo de literatura fantástica. Tais aspectos envolvem as relações entre o leitor, o herói e as leis da natureza. A primeira característica principal do fantástico é a ambiguidade entre o real e o imaginário, uma incerteza entre a ilusão ou o imaginário por parte do herói ou protagonista da narrativa.

> O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2010, p. 31).

Esta percepção incerta do que é real ou imaginário é denominada hesitação, e é a primeira condição para que uma narrativa seja considerada fantástica. Além dela, outras duas são pontuadas: (1) o leitor deve acreditar no universo da narrativa como um mundo real e concreto, e hesitar entre as explicações naturais e sobrenaturais; (2) O leitor deve recusar a interpretação alegórica.

Desse modo, conclui-se que as características da narrativa fantástica fazem com que o gênero funcione como sistema, impactando diretamente na compreensão e nas sensações do leitor, o que lhe confere o caráter de narrativa subjetiva. Por conseguinte, os demais elementos que acompanham a narrativa têm o papel de igualmente instigar o leitor.

2.2. Semiótica

A semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) é descrita por Santaella (2007, p. 2) da seguinte maneira:

> A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.

Um dos objetos de estudo da semiótica é o signo. Santaella (2018, p. 8) afirma que "o signo é qualquer coisa (...) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial (...), que é chamado de interpretante do signo." Estes três conceitos - signo, objeto e interpretante - revelam a natureza triádica do signo: a de significação, objetivação e interpretação. Ele ainda pode ser classificado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

de acordo com a forma como significam, considerando as seguintes propriedades: sua qualidade (qualissigno), sua existência (sinsigno) e seu caráter de lei (legissigno).

Tendo isso em mente, Peirce afirma ainda que a semiótica se trata também da "teoria geral das representações", em que o conceito de "signo" é sinônimo à ideia de "representação", conforme explicitado por Santaella e Nöth (2012). Nesse aspecto, são distinguidos dois tipos de representações: (1) representações públicas, ou seja, externas ao intérprete, que serão definidas como signo ou veículo do signo; e (2) representações mentais, ou seja, internas ao intérprete, chamadas também de processos sígnicos intrassubjetivos.

Deste modo, compreendendo os domínios da imagem e suas qualidades representativas, é possível concebê-la como um signo de ampla atuação. A capacidade interpretativa da imagem varia de acordo com a forma com que será observada. Ao ser compreendida como signo icônico, a imagem é analisada pela similaridade com aquilo que representa, e ao ser compreendida como signo plástico, é vista em sua forma mais pura.

Uma vez compreendidas as diversas formas de significação da imagem, um questionamento essencial para o desenvolvimento deste trabalho vem à tona: o significado surge da potencialidade da imagem como signo visual, ou seria ele condicionado pela linguagem? Para que haja uma resposta, é necessário considerar o contexto ao qual texto e imagem estão inseridos.

As relações semióticas entre texto e imagem são categorizadas de acordo com três cenários propostos por Kalverkämper (1993, p. 207 apud SANTAELLA e NÖTH, 2012, p. 56):

- Redundância: em que a imagem é inferior ao texto e serve apenas como um complemento redundante;
- Complementaridade: em que imagem e texto tem o mesmo nível de importância, sendo ambas complementares uma à outra;
- Disjunção: onde não há ponto de convergência entre texto e imagem, podendo assumir a forma de narrações paralelas. Neste caso, a relação deixa em aberto as interpretações, sem necessariamente haver um sentido único e definido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Por fim, de forma a complementar o estudo de ambos os tipos de mensagem, a teoria da tradução intersemiótica, desvendada na obra de Julio Plaza (2008), é definida como uma forma de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais ou de um sistema de signo para outro" (JAKOBSON, 1970, apud PLAZA, 2008). Em outras palavras, a teoria da tradução intersemiótica trata-se de um estudo acerca das traduções ou trânsito de uma linguagem para outra, fundamentada na noção de semiose como um processo ininterrupto de transformação de signos em outros signos. Ligada à noção de progresso, continuidade e evolução, a tradução estabelece um paralelo entre passado, presente e futuro.

> A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2008).

Sendo a tradução uma forma de pensamento, e o pensamento um processo de semiose intrínseco ao ser humano, consequentemente é através da mediação do signo, ligando aquilo que é pensado àquilo que é externado, que a tradução ocorre.

Dessa forma, concluiu-se que o ilustrador de livros se trata também de um tradutor, cuja função principal é realizar a transposição de uma narrativa verbal para uma narrativa visual que seja, ao mesmo tempo, complementar à original e que possa estimular a interpretação do leitor.

2.3 Técnicas de ilustração

Segundo Zeegen (2009, p. 20) "boas ilustrações(...) incentivam o espectador a pensar, a tirar mais do texto do que da mensagem que salta à vista e alcançar um entendimento maior e mais profundo do assunto". Considerando o poder representativo da ilustração, fica evidente o trabalho do ilustrador em direcionar o entendimento do leitor/espectador pela narrativa.

> A aparente liberdade de escolha de meios de expressão aos quais o ilustrador tem acesso traz consigo a responsabilidade e compreensão do contexto ao qual essas técnicas devem ser aplicadas, assim como da natureza histórica ou cultural dos materiais, e de seu uso em manifestações anteriores (ZEEGEN, 2009, p. 55).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O ilustrador, de acordo com a concepção de Zeegen (2009), tem nas mãos o poder de ressignificar uma narrativa, desde que conhecendo bem as técnicas e contextos aos quais deverá aplicar o seu trabalho. Linden (2011) elenca algumas das principais técnicas de desenho e ilustração utilizadas nas histórias ilustradas.

De forma a integrar a narrativa fantástica em todas as suas características, chama-se a atenção para as seguintes técnicas: o estilo caricatural, desenhos cujos traçados são notáveis, irregulares e expressivos, magistrais; a estética expressionista, caracterizado por figuras deformadas e personagens caricaturados, além do contraste entre cores, criando jogos de luz e sombra; e, principalmente, o chamado surrealismo narrativo, que, diferentemente das demais técnicas, não tem preocupação com as técnicas ou materiais, mas sim com o efeito que a imagem causa no leitor (LINDEN, 2011, p. 40 - 43). É caracterizado pela presença da estranheza, efeito principal da narrativa fantástica.

3. Desenvolvimento

A partir da pesquisa bibliográfica e compreensão das normas que envolvem o gênero fantástico, assim como os conhecimentos acerca das relações entre texto e imagem, foi possível idealizar a construção de um livro ilustrado que pertencesse a este gênero em específico. Nessa perspectiva, para o desenvolvimento do projeto, sua metodologia se divide em quatro etapas: primeiramente, é realizada a contextualização e considerações importantes sobre a narrativa; em seguida a análise e escolha de capítulos para ilustração através da criação de mapas mentais; criação de painéis semânticos ou *moodboards* para estabelecer a atmosfera da narrativa e os estilos de ilustração empregados; e por fim a geração de alternativas, onde serão desenvolvidos os primeiros esboços de design de personagens e cenários.

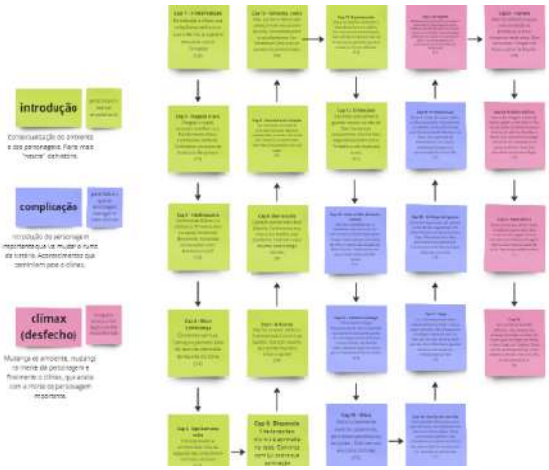
Vita Barzan é um projeto pessoal da autora, um romance fictício em andamento que se encaminha para o gênero fantástico. A narrativa conta a história de Vita, uma jovem miserável e sem perspectivas de futuro nascida na zona rural de um país autocrata chamado Novymontestral. Vita decide se mudar para a capital, onde deverá trabalhar para a Guarda do Estado, cujo objetivo era proteger o Líder Supremo. Durante a viagem, porém, Vita tem um encontro com uma criatura monstruosa, de corpo de homem e cabeça de lebre. Sem saber se

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

fora real ou não, Vita decide tratar a situação como um delírio. No entanto, o encontro com a criatura desencadeia em Vita a sensação de que está sendo perseguida. Tal sensação, unida à brusca mudança de hábitos, causa nela um estado de desconexão com a realidade. É neste momento - movida pela psicose - que Vita toma uma atitude terrível e acaba por, sem querer, instaurar um conflito entre duas nações.

Após a contextualização da narrativa, para a escolha de capítulos, foi utilizada uma estratégia de planejamento baseada em mapas mentais. O mapa mental, de acordo com Pazmino (2015, p. 192), se trata de "uma ferramenta para organização de ideias por meio de palavras-chave, cores, imagens, símbolos, figuras, em uma estrutura que se irradia a partir de uma ideia, um conceito, um conteúdo". Assim, de modo a otimizar a visualização da narrativa em sua totalidade, foi utilizada a plataforma digital Miro para segmentá-la e organizá-la em notas. Cada capítulo ocupou uma nota, e elas foram estruturadas de acordo com a ordem dos acontecimentos da história, partindo do capítulo 1. Em seguida, a narrativa foi fracionada em três momentos: (1) introdução, onde ocorre a contextualização do ambiente e apresentação da maior parte dos personagens; (2) complicação, onde os acontecimentos caminham para o clímax, desenvolvendo as relações entre os personagens; (3) e por fim o clímax, o momento em que a complicação finalmente atinge seu apogeu, resultando num acontecimento marcante e irreversível. Convém pontuar que o clímax está igualmente situado no desfecho da narrativa, que é bruscamente interrompida para então dar margem a uma continuação em andamento.

Figura 1 – Mapa mental 1



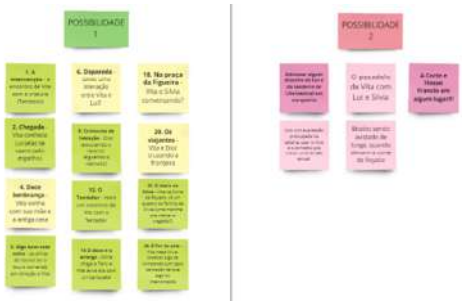
Fonte: a autora

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Estes três momentos foram separados por cores, o que permitiu uma visualização dos mesmos e sua duração na linha do tempo da narrativa. Cada momento representa uma mudança na história, seja na atmosfera, na ambientação ou na mente dos personagens, e por isso sugerem uma mudança em sua representação gráfica. Portanto, para cada qual, foi escolhido uma abordagem diferente na escolha de estilos e cores, de modo que acompanhem a atmosfera da narrativa.

Com base nessa divisão, os capítulos a serem ilustrados foram escolhidos e separados em dois segmentos, cada qual sugerindo possibilidades de ilustrações. As possibilidades foram pensadas seguindo a estratégia de brainstorming, conceito defendido por Zeegen (2009) como um método para reunir ideias e informações.

Figura 2 – Brainstorming



Fonte: a autora

Um painel semântico ou *moodboard* é "composto por imagens visuais que atuam como meios de comunicação capazes de construir códigos traduzidos em conceitos" (PAZMINO, 2015, p. 104). Nesse sentido, foram construídos alguns painéis de forma que comunicassem determinados aspectos da narrativa, utilizando como ferramenta a mesma plataforma digital da escolha de capítulos. A princípio, dois moodboards foram atribuídos à ambientação, traduzindo a descrição verbal dos cenários em forma de imagens. O primeiro foi direcionado ao cenário de zona rural do país onde se passa a narrativa, e o segundo à capital onde a maioria dos acontecimentos se sucedem. A escolha de imagens foi baseada nas descrições e informações do texto.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 3 – Moodboards 1 e 2

Fonte: a autora

Depois de determinada a ambientação, novos painéis semânticos foram elaborados, desta vez voltados essencialmente para o desenvolvimento do clima de mistério e fantasia da narrativa. Conforme a divisão realizada no mapa mental 1, no momento da escolha de capítulos, a narrativa é setorizada em três momentos: introdução, complicação e clímax/desfecho. Cada qual é voltado para acontecimentos que marcam mudanças consideráveis no enredo, seja devido à troca de cenário ou à mudança no estado psicológico dos personagens. Por isso, acompanhando estes momentos, foram criados três painéis semânticos que refletissem a atmosfera de cada um.

Figura 4 – Moodboards 3, 4 e 5

Fonte: a autora

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS

O primeiro moodboard, referente ao período de introdução, utiliza-se de uma estética caracterizada por imagens difusas de contornos imprecisos e paleta de cores neutras e escuras. Esta escolha se deu devido às características do período de introdução, em que os acontecimentos são menos impactantes e mais voltados para a contextualização do universo. No livro *Vita Barzan*, este é um momento melancólico e sombrio, onde a protagonista é apresentada à criatura monstruosa que passa a persegui-la. As imagens indistintas refletem a confusão da protagonista, que não sabe dizer se o que vê é real ou delírio.

Já o segundo moodboard é voltado para o período de complicação. Neste período, após a familiarização com o ambiente e personagens, o leitor é conduzido por uma nova fase, onde a protagonista, Vita, acostumada ao seu novo ambiente de trabalho, começa a criar vínculos com os demais personagens e, como consequência, já não vê mais a criatura monstruosa. Por se tratar de um período de ausência de contratempos e, ainda assim, repleto de acontecimentos marcantes, a estética escolhida para este moodboard utiliza-se de cores mais vívidas - representando os momentos de tranquilidade - e aqui, consequentemente, as imagens tornam-se mais nítidas, como um reflexo da mente da protagonista, que se reconecta com a realidade. Trata-se também de um momento de transição entre a introdução e o clímax, e, assim, as imagens agem como intermediárias de uma estética para a outra.

Por fim, o terceiro moodboard faz referência à última fase da narrativa, onde o clímax é atingido. Nesta fase, os acontecimentos apresentados na complicação tornam-se gradualmente mais extremos, causando na protagonista efeitos inesperados. Como uma resposta à sua nova vida e novos relacionamentos, Vita enlouquece e se vê novamente em contradição, misturando seus próprios sentimentos com os sentimentos que a criatura monstruosa lhe causava, enxergando em todas as pessoas possíveis ameaças, onde na verdade existiam relações de amizade. Nesta fase, desconexa da realidade, a protagonista já não é capaz de distinguir o real do imaginário, sofrendo com sentimentos de perseguição, culpa e medo. A fim de representar a instabilidade emocional de Vita, o moodboard faz uso de uma estética vibrante e expressiva. O uso de cores opostas e muito vívidas sobre o fundo escuro confere dramaticidade às cenas, assim como as pinceladas irregulares e formas grosseiras, que fazem jus ao estado emocional da protagonista.

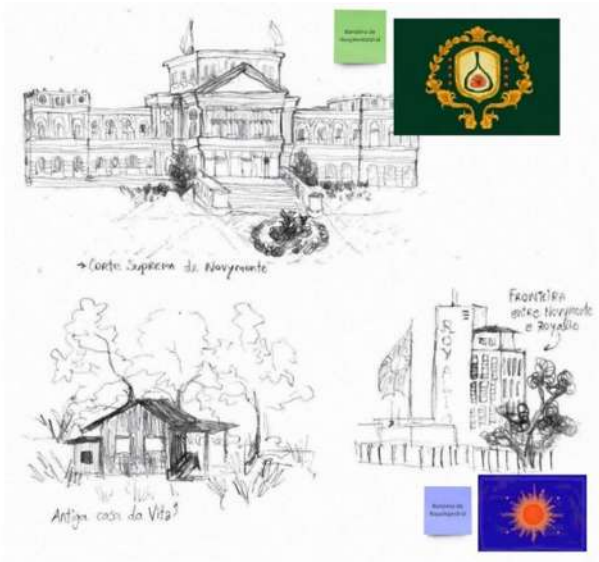
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

A escolha das técnicas para o desenvolvimento das ilustrações se deu também com base nas imagens selecionadas para os painéis semânticos apresentados previamente. A fim de proporcionar o efeito desejado, optou-se pelo uso da técnica mista, unindo ilustração tradicional com tinta aquarela e ilustração digital, com a ferramenta Adobe Photoshop. Segundo Zbukvic (2002, p. 11, tradução nossa), "com seus efeitos suaves e sutis, a aquarela é um meio perfeito para criar pinturas repletas de atmosfera e clima". Portanto, a aquarela revela-se uma ferramenta ideal para a construção da atmosfera, propiciando efeitos irregulares e difusos na pintura. Do mesmo modo, trata-se de uma técnica onde é possível estabelecer profundidade, utilizando-se da pigmentação da tinta e de diferentes valores tonais para alcançar determinados efeitos de distância (ZBUKVIC, 2002, tradução nossa), e, portanto, torna-se uma ferramenta ideal para a elaboração de cenários. Já a técnica de ilustração digital foi utilizada para o design de personagens, devido às inúmeras possibilidades de pincéis e ferramentas, o que confere nitidez e maior nível de detalhamento. Por fim, o Adobe Photoshop foi utilizado também para edição de imagens e refinamentos na arte-final.

Finalmente, o processo de geração de alternativas se deu com base nas descrições e informações retiradas do texto e de acordo com as intenções da autora, utilizando grafite sobre papel. A princípio, partindo de um panorama geral, foram desenvolvidas alternativas de cenários, tendo em mente os capítulos escolhidos previamente e seus respectivos ambientes. Em seguida, desenvolveram-se alternativas para os personagens de maior destaque na narrativa, iniciando pela protagonista, Vita, utilizando como referência a descrição realizada no início do texto. Após definidos os personagens e cenários, com base no brainstorming realizado durante a fase de escolha de capítulos, foram desenvolvidos rascunhos e possibilidades de ilustrações para compor a narrativa.

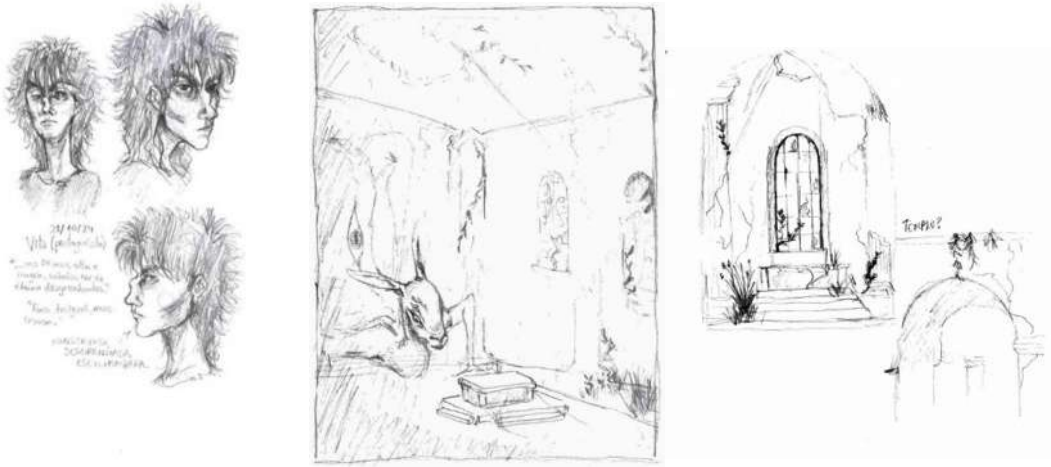
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 5 – Geração de alternativas de cenários



Fonte: a autora

Figura 6 – Gerações de alternativas



Fonte: a autora

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

4. Resultados

Como alternativa adotada, optou-se por realizar um memorial descritivo que elucide o conceito, a estrutura visual e as técnicas utilizadas na produção das ilustrações, o produto deste trabalho.

As ilustrações foram desenvolvidas por técnica mista, unindo a ilustração digital à pintura com aquarela. Esta união se deu de forma a combinar os efeitos difusos e irregulares da aquarela à precisão e detalhamento da ilustração digital, criando uma estética única que fosse condizente com a atmosfera da narrativa. As artes-finais apresentam o formato A4 (21 x 29,7 cm) e totalizam doze, a serem posicionadas nos seguintes capítulos: 1, 2, 4, 6, 9, 11, 12, 14, 18, 20, 22 e 24, conforme a escolha realizada previamente. São divididas em três períodos narrativos: introdução, complicação e clímax. Cada qual apresenta suas próprias particularidades, apesar de seguirem o mesmo estilo e terem sido elaboradas pelas mesmas técnicas. Isso foi feito de modo que as imagens acompanhassem a atmosfera do momento da narrativa ao qual fazem parte.

Figura 7 - Ilustrações da Introdução

Fonte: a autora

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Na Introdução, as ilustrações seguem um padrão de cores análogas pouco saturadas, atmosfera monocromática, sombras difusas e pouca vibratilidade. Tais características fazem deste um ambiente soturno e melancólico.

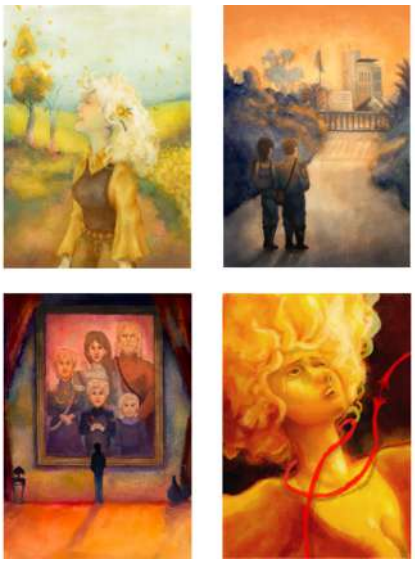
Figura 8 - Ilustrações da Complicação

Fonte: a autora

Já no período de Complicação, as imagens se tornam mais nítidas e há maior uso de cores de escalas diferentes. Esta fase, além de ser um período de transição entre Introdução e Clímax, é um momento em que os acontecimentos caminham lentamente ao seu apogeu, e por isso exige uma estética sóbria e, ao mesmo tempo, vivaz.

Figura 9 - Ilustrações do Clímax

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS



Fonte: a autora

Por fim, para o período de clímax, optou-se por uma estética caracterizada pelo uso de cores mais saturadas, maior contraste e uso expressivo da pigmentação da tinta. Isso ocorre de forma a sugerir momentos mais intensos e dramáticos.

Quando observadas de forma linear, é possível perceber com mais atenção a progressão das imagens. Tal mudança sugere não somente uma transformação visual, mas também uma transformação na narrativa verbal.

Figura 10 - Ilustrações organizadas linearmente

Fonte: a autora

De forma a representar visualmente as relações entre texto e imagem, foram elaborados protótipos da narrativa completa, simulando um livro com ilustrações.

Figura 11 - Mockup da ilustração 1

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fonte: a autora

Figura 12 - Mockup da ilustração 2

Fonte: a autora

Figura 13 - Mockup da ilustração 3

Fonte: a autora

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h VISUAL MEDIA PPG HS

Figura 14 - Mockup da ilustração 4

Fonte: a autora

Figura 15 - Mockup da ilustração 7

Fonte: a autora

Figura 16 - Mockup da ilustração 8

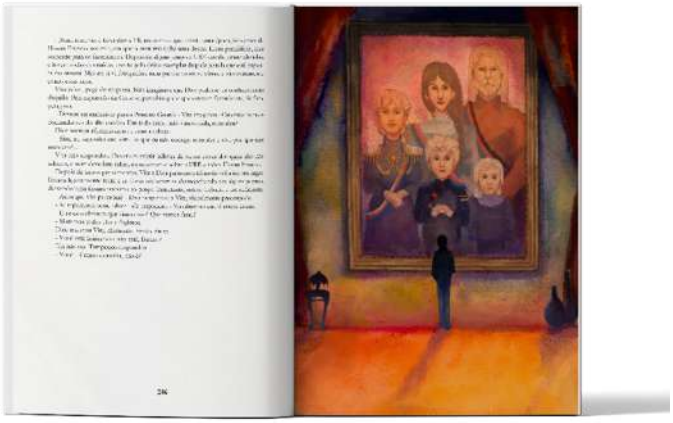
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: a autora

Figura 17 - Mockup da ilustração 9

Fonte: a autora

Figura 18 - Mockup da ilustração 11



REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: a autora

Figura 19 - Mockup da ilustração 12

Fonte: a autora

5. Conclusão

A partir do estudo da teoria semiótica de Peirce, e utilizando como ferramenta a teoria da tradução intersemiótica de Plaza, foi possível compreender o funcionamento dos signos e o potencial representativo da imagem, bem como realizar na prática a transposição de uma linguagem (verbal) para outra (visual). Da mesma forma, os conhecimentos acerca das relações texto-imagem foram essenciais para a construção de uma narrativa coerente e harmoniosa.

Ademais, as noções de diferentes técnicas e estilos de ilustração e dos principais elementos narrativos - ambientação, caracterização de personagens, perspectiva, tempo e movimento, mimese e modalidade - se revelaram de suma importância para a instauração de uma atmosfera que fizesse jus ao gênero literário fantástico.

Utilizando-se das diretrizes impostas por Todorov, compreende-se que as imagens, nesse contexto, complementam a narrativa através da implementação de uma estética que cause no leitor hesitação - o critério fundamental para que uma narrativa seja considerada fantástica. Além da estética, pode-se também obter esse efeito através de, por exemplo, uma relação texto-imagem de discrepância, o que exigirá do leitor uma interpretação mais profunda. Desse modo, associando este gênero narrativo a um sistema (legissigno) formado por signos (narrativas),

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

pode-se afirmar que o objeto desses signos, ou seja, aquilo que ele representa, é a história como um todo, enquanto seu interpretante - o efeito gerado no intérprete - é a hesitação.

Diante do exposto, conclui-se que as escolhas das técnicas, simbolismos e estilos fizeram com que as ilustrações atingissem seus objetivos, impondo ao leitor o sentimento de hesitação, o que contribui para que a narrativa Vita Barzan se enquadre no gênero literário fantástico. Além disso, espera-se que, apesar de apresentarem um conceito pré-estabelecido, as ilustrações provoquem variadas interpretações, não se tornando somente elementos redundantes à narrativa, mas sim trabalhando para que o leitor atue juntamente na construção do sentido.

Referências

ERICKSON, S. S. F. Georg Lukács. A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica. **Princípios: Revista de Filosofia** (UFRN), [S.l.], v. 8, n. 09, p. 114–121, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/652. Acesso em: 12 jul. 2024.

LINDEN, S. V. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 182 pag.

NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 368 pag.

PAZMINO, A. V. **Como se cria**: 40 métodos para design de produtos. São Paulo: Blucher, 2015.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. 84 pag.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. 2 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018. 240 pag.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. 232 pag.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 188 pag.

ZBUKVIC, J. Mastering atmosphere and mood in watercolor: the critical ingredients that turn paintings into art. **International Artist Publishing**, Nevada, 2002. Disponível em: www.internationalartist.com. Acesso em: 6 out. 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ZEEGEN, L. **Fundamentos de ilustração**: como gerar ideias, interpretar briefings e se promover, uma exploração dos aspectos práticos, filosóficos e profissionais do mundo da ilustração digital e analógica. Porto Alegre: Bookman, 2009. 176 pag.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Quem vem lá? É você, Melusina?

Raquel Figueiredo Pereira CARDOSO[7] (UDESC)

raquelfigueiredocardoso@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa a figura de Melusina nas iluminuras medievais, sarcófagos da Antiguidade e símbolos de marcas contemporâneas. A ênfase se dá na prosa de André Breton, com ênfase em Arcano 17, a partir da perspectiva surrealista da mitologia e da necessidade de elaboração de um mito moderno. Discute-se como a personagem encarna dimensões de revolta, poesia, cura e renascimento no contexto do pós-guerra, articulando símbolos da água, do feminino e do corpo monstruoso, especialmente em sua animalização. Dialogando com os conceitos de Georges Bataille, evidencia-se que Melusina transcende o imaginário medieval, tornando-se um emblema de reconciliação entre opostos — humano e animal, espiritual e material, passado e presente. Nesse sentido, a obra de Breton atualiza a lenda ao inseri-la em um horizonte simbólico capaz de expressar tanto experiências individuais quanto coletivas de dor, esperança e ressurreição, reafirmando a potência criadora da poesia e do mito como caminhos de reconstrução em meio à devastação histórica.

Palavras-chave: Melusina; André Breton; Surrealismo; Sobrevivência da Imagem.

1. Introdução

> Quem vem lá? É você, Nadja?
> É verdade que o *além*, todo o além esteja nessa vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo? (Breton, 2012, p. 134).

[7] Doutoranda no programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV), orientada pela professora Dra. Danielle Rocha Benício.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nas últimas linhas do romance *Nadja* (1928), André Breton lança uma interpelação àquela que se aproxima: “Quem vem lá?”. O narrador dirige à passante perguntas enigmáticas, na vã esperança de que sejam respondidas. Neste estudo intitulado “Quem vem lá? É você, Melusina?”, essa interrogação ecoa novamente, mas agora dirige-se à figura intrigante de Melusina (espírito aquático metamorfo, metade mulher e metade serpente) na esperança de que algumas respostas se revelem.

A tradição surrealista deflagrada por Breton debruçou-se ricamente sobre a figura de Melusina e conferiu a ela novos significados míticos. No entanto, sua origem é muito mais antiga: remonta à Idade Média, quando surge e se afirma como um dos mitos mais duradouros do imaginário europeu. Desde então, Melusina atravessa séculos e diversas linguagens, da literatura à heráldica, da pintura à cultura visual contemporânea, e renova suas formas e sentidos de acordo com cada contexto histórico.

O problema central que orienta esta pesquisa pode ser formulado nos seguintes termos: como a figura imagética de Melusina sobrevive, transforma-se e reconfigura sua representação imagética ao longo da história da arte, oscilando entre plenamente mulher, plenamente serpente ou dragão, híbrida entre mulher e serpente, e mulher com duas caudas. Como essas mudanças contribuem para situá-la em diferentes pólos de significação (o monstruoso e o redentor, o interdito e o criador), e o que essa oscilação revela sobre a própria dinâmica das imagens na cultura ocidental?

Embora amplamente estudada no campo literário, especialmente na tradição medievalista e no surrealismo, a Melusina ainda carece de uma análise sistemática em arte, com base nas suas representações visuais. Este artigo propõe, portanto, um deslocamento metodológico: estudar a Melusina a partir das imagens, e não apenas dos textos. Tal abordagem dialoga com transformações recentes na historiografia da arte, que passam a reconhecer a autonomia da imagem como campo de pensamento.

Desse modo, grande parte deste artigo visa mapear e catalogar as representações visuais da Melusina do século XIV à contemporaneidade, organizando-as cronológica e geograficamente. Essa investigação almeja, no futuro, consolidar-se em uma linha do tempo e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

em um atlas digital acessível ao público acadêmico e escolar[8]. A metodologia empregada nesta fase da pesquisa baseia-se na análise iconográfica e iconológica, segundo os princípios estabelecidos por Erwin Panofsky (1979), a fim de identificar formas, gestos e composições das figuras, a fim de significá-las dentro do contexto histórico e intelectual que as produziu.

Por fim, este estudo busca preencher uma lacuna no campo da teoria da arte e dos estudos do imaginário, ao propor uma leitura iconográfica e simbólica de Melusina — figura que, embora amplamente presente em brasões, iluminuras, pinturas e representações surrealistas, ainda carece de um mapeamento sistemático de sua iconografia e de uma reflexão teórica sobre sua permanência simbólica na cultura visual ocidental.

2. Lenda de Melusina

A tradição oral e escrita[9] conta que Melusina era filha do rei Elinas da Albânia (Escócia) e da fada Présina. Ao conspirar com suas irmãs contra o pai, aprisionando-o em uma caverna como forma de puni-lo, Melusina é amaldiçoada pela mãe: todos os sábados, deveria transformar-se em serpente alada. A maldição só poderia ser quebrada se ela se casasse com um homem mortal, mas sob a condição de que o marido jamais a visse nesse dia.

O destino de Melusina cruza-se então com o de Raimondin, um cavaleiro da família Lusignan. Durante uma caçada, Raimondin acidentalmente mata o próprio tio com uma flechada e, tomado pelo desespero, encontra Melusina junto a uma fonte. A fada consola o nobre, cura seu luto e o orienta a dizer que foi um acidente, encobrindo seu crime. A fada lhe promete prosperidade e poder, desde que ele aceite casar-se com ela e respeitar a proibição de jamais vê-la aos sábados. O pacto é selado, e a união entre ambos se revela frutífera: Raimondin conquista terras, funda cidades e a própria Melusina ergue castelos com o seu poder, entre eles

[8] O Atlas está em construção mas poderá ser consultado através do QRcode disponível ao final do artigo.

[9] *Le Roman de Mélusine* ou *L'Histoire de Lusignan* foi concluído por Jean d'Arras para seu patrono, o Duque de Berry, em 1393. Trata-se da primeira aparição literária e o texto escrito recorre à tradição oral.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

o de Lusignan. Melusina torna-se uma governante sábia e generosa, mãe de dez filhos que trazem fama à dinastia, embora muitos deles nasçam com deformidades físicas.

Entretanto, Raimondin, instigado pela suspeita de que Melusina escondia um amante aos sábados, decide espiá-la durante o banho. Ao abrir um buraco na porta de seus aposentos, descobre o segredo: da cintura para cima, ela mantém sua beleza intacta, mas da cintura para baixo ostenta uma longa cauda de serpente, que se agita na água. Horrorizado, Raimondin revela publicamente a natureza monstruosa da esposa, interpretando-a como sinal demoníaco que teria corrompido sua descendência.

Traída, Melusina assume sua forma bestial: transforma-se em uma criatura serpentina e alada e abandona os Lusignan, voando para longe. Nas noites seguintes ela retorna para amamentar os filhos mais jovens, anunciando sua presença com um grito de dor e lamento. Deste momento em diante se inicia a ruína da família: os castelos começam a ruir, a terra se torna infértil e a morte ronda seus descendentes.

3. Fontes Textuais sobre Melusina

A Melusina possui parentes (ou mesmo ancestrais), como se verá, nas sociedades antigas, mas é uma criação da Idade Média, com referências do folclore e, mais especificamente, do conto popular. Segundo Le Goff (1971), as principais fontes textuais sobre Melusina pertencem ao final da Idade Média: uma narrativa em prosa escrita por Jean d'Arras entre 1387 e 1394, e uma versão em versos composta pelo livreiro parisiense Couldrette entre 1401 e 1405. Nas duas versões medievais da lenda, a mulher-serpente recebe o nome de Melusina (com variações ortográficas[10]) e se une à família dos Lusignan.

A obra de Jean d'Arras é intitulada *O Romance de Melusina ou a Nobre história dos Lusignan* e seu segundo componente, *Nobre História*, indica uma narrativa centrada no domínio feudal de Lusignan, uma das mais proeminentes famílias da Europa medieval. Seus antepassados ilustres foram alguns dos mais destacados participantes das Cruzadas, que por muito tempo figuraram entre os principais atores do destino político do Oriente Próximo,

[10] Melusigne em Jean d'Arras, com as variantes Mesluzine, Messurine, Meslusigne; Mellusine ou Mellusigne em Couldrette (LE GOFF, 1971, p. 590).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

detendo títulos prestigiosos — como o império de Jerusalém (desde 1186) e o reino de Chipre (desde 1192).

Imagem 01: Mapa da europa em 1400 com destaque para os domínios da Casa de Lusignan.

A narrativa de Melusina insere também elementos das Cruzadas e de poder feudal, como fatores históricos incorporados ao mito. Alguns dos filhos de Melusina, por exemplo, foram guerreiros no Oriente: Urian, rei de Chipre; Guion, rei da Armênia; Renaud, rei da Boêmia. Jean d'Arras se detém nas façanhas desses filhos, especialmente em suas lutas contra os sarracenos e destaca como cada um traz uma marca física no rosto, lembrete de sua natureza parcialmente mágica.

Embora o contato com o Oriente Médio possa ter influenciado a formação da lenda oral de Melusina, Jean d'Arras menciona apenas fontes livrescas europeias, entre elas Gervais

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

de Tilbury (“Gervaise”), as “verdadeiras crônicas” fornecidas pelo duque de Berry e pelo conde de Salisbury, além de “vários livros que foram encontrados” (Le Goff[11], 1971, p. 591). O autor, contudo, afirma ter enriquecido essas crônicas com relatos que “ouviu dizer e contar de nossos antigos” e com o que “ouviu dizer que se viu no país de Poitou e em outros lugares”. Dessa forma, Jean d’Arras combina fontes eruditas e tradições orais transmitidas por velhos narradores, o que confere à sua obra um valor singular para a investigação das origens folclóricas do mito.

O castelo de Lusignan, localizado em Poitou, é o principal cenário da lenda de Melusina e a primeira construção erguida pela fada. Fontes locais[12] indicam que foi a primeira construção fortificada da região, erguida por volta de 950 sob Hugues II de Lusignan, em posição estratégica para controlar rotas regionais. O ramo mais antigo da família dos Lusignan se extinguiu em 1308, seus domínios passaram para a coroa e depois ao apanágio de Berry.

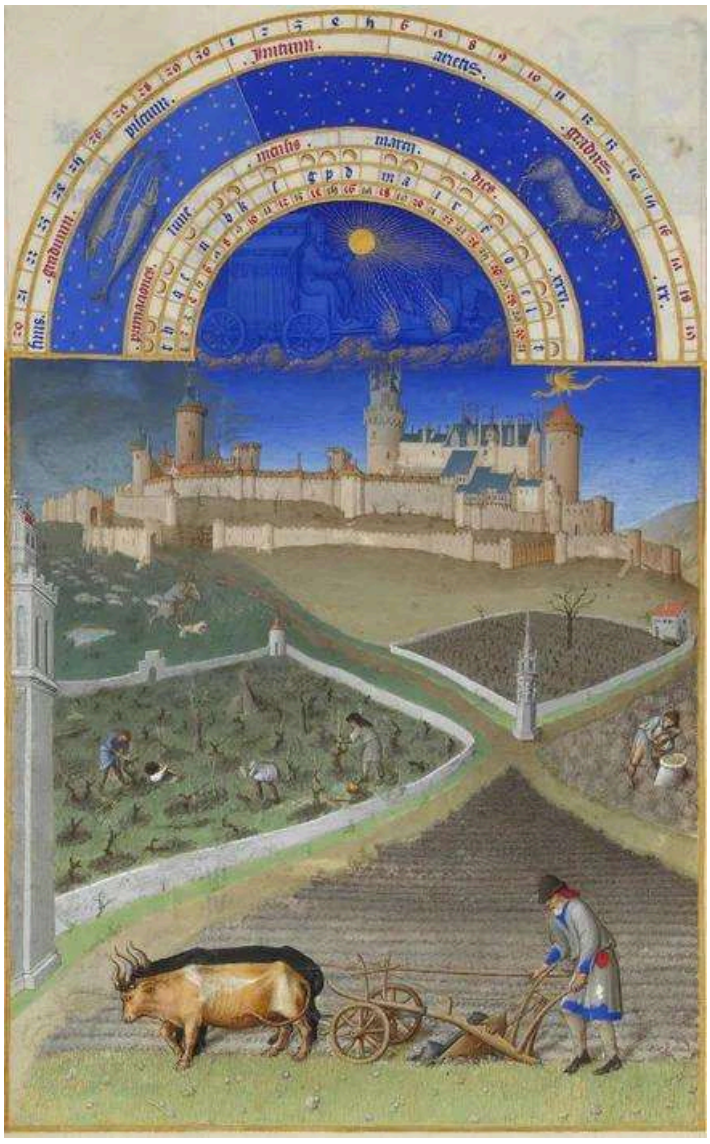
Pouco se sabe sobre Jean d’Arras, mas presume-se que tenha sido encadernador e bibliotecário a serviço do duque de Berry, filho do rei João II da França. Sua afirmação, no prólogo da obra, de que o duque foi o patrono que lhe encomendou a narrativa, o situa no centro da vida intelectual e artística da França do final do século XIV. Jean de Berry, conhecido por seu refinamento cultural, foi um dos grandes mecenas europeus, possuidor de uma vasta biblioteca e responsável pela encomenda de manuscritos luxuosos, como as célebres *Très Riches Heures du Duc de Berry*.

[11] Em seu importante ensaio “Mélusine, a mãe desbravadora”, Jacques Le Goff identifica como antecedentes à obra de Jean d’Arras três textos do século XIII — de Gautier Map, Gervais de Tilbury e Helinand de Froimont (transmitido por Vincent de Beauvais) — nos quais já se manifestam motivos folclóricos antigos, como a esposa sobrenatural, a metamorfose e o pacto. Nesses relatos, a figura da “mãe desbravadora” (mère/défricheuse) simboliza a ligação profunda entre o humano, a natureza, o território e a linhagem.

[12] Site oficial da Cidade de Lusignan: https://www.leslusignanetmelusine.fr/

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Imagem 02: Castelo de Lusignan, As Ricas Horas do Duc de Berry



Fonte: LIMBOURG, Herman; LIMBOURG, Paul; LIMBOURG, Jean; D'EYCK, Barthélemy. Les très riches heures du duc de Berry: fólio 3, verso – Março. Miniatura sobre velino, entre 1412 e 1416 e cerca de 1440. Altura: 22,5 cm; largura: 13,6 cm. Réunion des Musées Nationaux (RMN), Chantilly, Musée Condé. Disponível em https://www.chateaudechantilly.fr/en/collection/the-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/ Acesso em 15 de setembro de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Na iluminura do mês de março (imagem 02), observamos o castelo de Lusignan erguido sobre uma colina, com uma torre da qual emerge uma figura feminina alada e serpentina: trata-se de Melusina, a fada protetora da família dos Lusignan.

A narrativa de Jean d'Arras combina elementos do maravilhoso e do histórico, refletindo uma prática comum na tradição medieval: a de vincular genealogias nobres a mitos fundadores. Como observam Le Goff e Le Roy Ladurie (1971), o mito cumpre uma função de legitimação: ele combina o tempo mítico e o tempo histórico para validar a linhagem dos Lusignan e, no caso da versão de Jean d'Arras, para legitimar o patrono (Jean de Berry) como herdeiro ou continuador dessa tradição.

4. Iconografia Ocidental da Melusina

As primeiras fontes textuais sobre Melusina, como os manuscritos de Jean d'Arras e de Couldrette, não contêm representações visuais. Nessas obras, entretanto, o texto relata explicitamente a transformação de Melusina em serpente. De acordo com Jean d'Arras, Melusina salta de uma janela e "transforma-se em uma serpente grande, espessa e com quinze pés de comprimento" (D'ARRAS, 2012, p. 17). De maneira similar, Coudrette descreve que Melusina se eleva aos ares e "foi transformada em serpente / era verdadeiramente grande e longa" (ZELDENRUST, 2016, p. 04).

Nesse sentido, as primeiras iluminuras a representam como serpente ou dragão, como no manuscrito de Très Riches Heures (imagem 02) e no manuscrito Harley, de 1450 (imagem 03).

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

Imagem 03: Melusina em transformação. Manuscrito Harley

Fonte: ANÔNIMO. Le Roman de Mélusine, fol. 214v. Manuscrito Harley 4418, c. 1450. Londres: The British Library, General Reference Collection. Disponível em: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8616&CollID=8&NStart=4418. Acesso em: 15 out. 2025. © The British Library Board.

As primeiras imagens de Melusina nas quais ela tem características híbridas (metade mulher, metade serpente) foram feitas na Basileia, região noroeste da Suíça, na fronteira com França e Alemanha. Thüring von Ringoltingen, um patrício de Berna, concluiu em Janeiro de 1456 a versão em prosa de *Melusina*, baseada na versão em versos francesa de Coudrette. Em 1474 o texto é traduzido para o alemão e impresso por Bernhard Richel, acompanhado por 67 xilogravuras em tamanho de página inteira, produzidas por um mestre anônimo. As matrizes de xilogravura da edição de Richel foram reutilizadas por vários impressores, de modo que aparecem em não menos que seis edições, impressas em três idiomas diferentes: holandês, inglês e francês.

Curiosamente, em vez de representar o corpo completo como serpente ou dragão, como nas iluminuras, as xilogravuras de Richel mostram Melusina apenas com a cauda de serpente, enquanto a parte superior do corpo permanece humana (imagem 04).

Imagem 04: xilogravuras de Richel, 1473

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: ARTISTA DESCONHECIDO, Thuring von Ringoltingen, Melusine. Basileia: Bernhard Richel, 1476. Fol. 62v75. Xilogravura Disponível em https://www.researchgate.net/figure/Thuering-von-Ringoltingen-Melusine-Basel-Bernhard-Richel-1473-74-f-65v-C_fig3_284001455 Acesso em 09 de novembro de 2025.

De modo semelhante, na *editio princeps* francesa, a edição da Melusina de Jean d'Arras publicada por Adam Steinschaber em Genebra, em 1478, a xilogravura que retrata a cena da transformação apresenta Melusina não como uma serpente completa, mas como uma figura híbrida (figura 05).

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Imagem 05: Primeira edição de Genebra

Fonte: D'ARRAS, Jean. Histoire de la belle Mélusine. Genève: Adam Steinschaber, 1478. Bibliothèque Mazarine (Paris), disponível em: https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr. Acesso em: 10 nov. 2025.

O que é ainda mais interessante é que após o contato com as xilogravuras da basiléia, as iluminuras feitas em manuscritos alteram a sua representação iconográfica e passam a representar Melusina como meio humana quando ela deveria aparecer como um animal. Como é o caso do manuscrito BnF fr. 24383, uma versão de Coudrette e foi produzido na década de 1490 em um atelier flamengo e contém quatorze miniaturas de meia página (figura 06).

Imagem 06: O banho de Melusina em versão de Coudrette, manuscrito BnF fr. 24383 fol. 16

Fonte: ANÔNIMO. Mélusine en son bain, épiée par son époux Raimondin. In: manuscrito Français 24383, fol. 19. Paris: Bibliothèque nationale de France. Disponível em (PÉREZ-SIMON, 2021, p. 15)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

De fato, assim como todas as primeiras edições francesas de Melusina, nota-se aqui a cena da transformação na qual Melusina assume a forma híbrida, mesmo que se trate de uma iluminura em manuscrito e não uma xilogravura.

Cabe ainda ressaltar que Jean d'Arras descrevia Melusina penteando seus longos cabelos em seu banho. Esse detalhe cotidiano carrega conotações de grande sensualidade, a ponto de o motivo iconográfico "mulher penteando os cabelos" ter sido rapidamente associado à luxúria. Exemplos abundam, como as sereias nos bestiários medievais, nos quais cabelos soltos, pente e espelho são atributos de orgulho e luxúria. Coudrette já havia tomado a iniciativa de suprimir do texto a menção aos longos cabelos penteados no banho, retirando da cena parte de seu potencial subversivo. Assim, o iluminador do um manuscrito (imagem 06) optou por representar uma mulher explicitamente virtuosa: cabelos presos por um gorro, rosto e olhos modestamente voltados para o chão, mãos recuadas sobre o sexo e o peito.

Nesse caso, a mediação ideológica do texto pela imagem está claramente em ação. Segundo Pérez-Simon (2021, p. 18), o manuscrito em análise apresenta uma inovação na encenação: Melusina não ocupa o centro da imagem, sendo deslocada para a metade direita da miniatura, enquanto Raymondin, com seu gibão vermelho, é destacado como figura central. O irmão de Raymondin, que semeou a dúvida em sua mente, ocupa a metade esquerda, reforçando a culpa do protagonista. O enquadramento deslocado direciona o olhar do leitor para a responsabilidade de Raymondin, diminuindo a ênfase no caráter subversivo de Melusina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Imagem 07: O envolvimento de Mélusine e Mélusine amamentando seus filhos, BnF fr. 24383, fol. 30.

Fonte: ANÔNIMO. Mélusine en son bain, épiée par son époux Raimondin. In: manuscrito Français 24383, fol. 30. Paris: Bibliothèque nationale de France. Disponível em (PÉREZ-SIMON, 2021, p. 15

No folio 30 (imagem 07), a iluminura combina o voo de Melusina pela janela do castelo com seu retorno para amamentar os dois filhos mais novos na forma de dragão. A cena da esquerda (separação, grito e voo pela janela) realça o último confronto entre Raymondin e Melusina, que apresenta mãos apertadas de dor contra o peito. Na metade direita da imagem, há uma cena de interior e reencontro, pois Malusina retorna à noite para amamentar seus dois últimos filhos, sob o olhar preocupado das duas amas.

O iluminador poderia ter escolhido dar maior destaque à cena do voo, tornando-a o tema único da miniatura, como de costume. No entanto, ele optou por aproveitar o formato horizontal da miniatura para dividi-la em duas.Trata-se, sem dúvida, de uma estratégia de compensação, já que a forma híbrida e, portanto, monstruosa, da jovem é aqui equilibrada pelo cuidado materno que ela demonstra mesmo após sua partida.

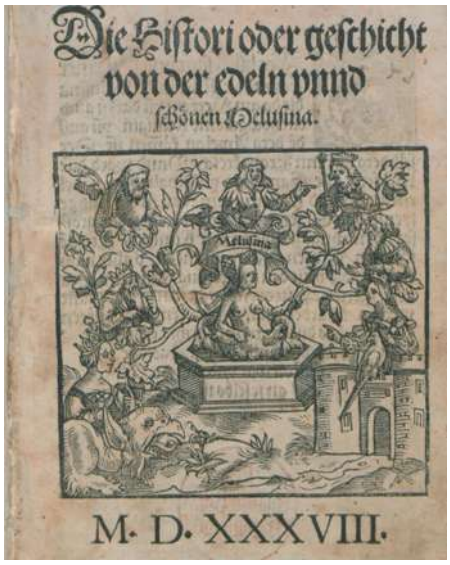
5. Análise iconológica da Melusina Bicaudata

A narrativa de Melusina manteve-se viva ao longo dos séculos, traduzida em diversas línguas e raramente alterada em seu conteúdo, o que demonstra seu apelo universal. As

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

principais transformações ocorreram nas representações visuais, especialmente no Renascimento, quando surgiu a imagem de *Mélusine bicaudata,* com duas caudas.

Imagem 08: Capa da edição de Heinrich Steiner, 1538



Fonte: ANÔNIMO. A história da nobre e bela Melusina. In: Augsburg: Heinrich Steiner, 1538, A1r. Berlim: Biblioteca Estatal de Berlim – Patrimônio Cultural Prussiano, Departamento de Manuscritos e Impressos Históricos, Yu 821: R. Disponível em (ZELDENRUST, 2023, p. 191-224).

Na edição impressa em Augsburg, Alemanha, em 1538 (imagem 08), Melusina está em um banheira externa, acompanhada de suas duas irmãs Melior e Palatyne, com uma árvore genealógica acima dela, representando seus vários filhos. A imagem enfatiza os elementos dinásticos da lenda, enquanto sua forma híbrida expressa o aspecto maravilhoso e ambíguo da personagem. No canto inferior direito da ilustração, ao lado da irmã de Melusina, aparece uma figura híbrida com corpo de urso, face de pássaro e orelhas de morcego funcionando como metáfora visual para perigo, medo ou ameaça que cerca a protagonista ou sua família.

O motivo da mulher de cauda dupla não é exclusivo de Melusina e remonta a tradições iconográficas muito anteriores. Sua origem pode ser rastreada nas representações de Cila (Scylla) na cultura etrusca e greco-romana, que exerceram grande influência sobre a arte medieval e renascentista europeia.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Na literatura, Homero descreve Cila como um monstro marinho aterrorizante, dotado de seis cabeças, doze pés e o latido agudo de um filhote de cachorro. Contudo, na arte etrusca, sua representação difere substancialmente da narrativa homérica, revelando um processo de estilização e adaptação formal. Cila é comumente figurada em postura frontal, com duas caudas de peixe abertas, dois ou três cães emergindo da cintura e, por vezes, um cinto de folhas de acanto (imagem 10).

Imagem 09: Urna Velsi De Chiusi

Fonte: URNA VELSI DE CHIUSI. Urna funerária etrusca de Cila Terracota, 22,2 x 40 x 39 cm, c. 310-300 a.C. Boston: Museum of Fine Arts. Disponível em https://collections.mfa.org/objects/151379/cinerary-urn-with-cover Acesso 06 de setembro de 2025.

Essa imagem híbrida, simultaneamente monstruosa e ornamental, tornou-se um dos principais arquétipos iconográficos da mulher de cauda dupla.

A ampla difusão dessas representações na arte etrusca explica por que a Toscana medieval se tornou particularmente rica em imagens de sereias de duas caudas. Um exemplo notável é o púlpito da igreja Pieve Romanica di San Pietro a Gropina (imagem 11).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Imagem 10: púlpito de Pieve Romanica di San Pietro a Gropina

Fonte: Disponível em https://koregos.org/en/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4689/ Acesso 09 novembro de 2025.

Essa igreja, célebre por seu simbolismo pré-cristão, conserva um púlpito lombardo do século IX, onde figuras híbridas e motivos arcaicos testemunham a persistência dos temas mitológicos pagãos reinterpretados no contexto cristão.

Durante o Renascimento, o motivo da sereia de cauda dupla foi amplamente retomado na escultura e na ornamentação arquitetônica. Sereias aparecem frequentemente com as duas caudas erguidas e abertas, às vezes segurando-as com as mãos, em praças, fontes e jardins — símbolo tanto da fertilidade quanto do fascínio pelo maravilhoso. Um exemplo emblemático é a colossal escultura de Echidna no Jardim de Bomarzo, na Itália (imagem 12).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Imagem 11: Echidna no Jardim de Bomarzo

Fonte: (MÜLLER, 2022, p. 97)

Apesar de nomeada Echidna, sua aparência é praticamente indistinguível das sereias renascentistas ou das antigas Cilas bicaudais, exceto por sua escala monumental.

Na mitologia grega, Hesíodo descreve Echidna como um monstro carnívoro, “metade ninfa de olhos cintilantes e bochechas claras, metade uma enorme serpente, grande e aterrorizante, com pele malhada”, que “não morre nem envelhece em todos os seus dias”. Vivendo em uma caverna e unida ao monstro Tifão, Echidna deu origem a uma linhagem de criaturas temíveis, como Órtro, Cérbero, a Hidra de Lerna, a Quimera, a Esfinge e o Leão de Neméia (MÜLLER, 2022, p. 37). Embora não tenham sobrevivido representações antigas dessa figura, as descrições literárias podem ter inspirado o simbolismo das Melusinas e sereias, aproximando as caudas de serpente das caudas de peixe na imaginação iconográfica posterior.

Entre as releituras renascentistas do tema, destaca-se a escultura em bronze do século XVI representando uma mulher nua com duas caudas de peixe (imagem 12). Seu autor é desconhecido, mas, pelo estilo, a obra foi provavelmente criada entre 1570 e 1590. A figura segura uma cauda em cada mão, retomando o gesto da Echidna de Bomarzo e das sereias

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

presentes nos relevos românicos (imagem 10). A coroa indica que a estátua funcionava como símbolo de status dinástico, associando o motivo da mulher híbrida ao poder e à nobreza.

Imagem 12: Sirena bicaudata

Fonte: Renaissance bronze sculpture of a double fish-tailed mermaid (Sirena bicaudata) from Rome, c.1571–1590; 81.6 × 113.7 × 34 cm. The sculptor is unknown. It resembles the Etruscan depiction of Scylla. (MÜLLER, 2022, p. 99)

Do mesmo período data uma gravura de uma sereia bicaudata coroada (imagem 13), acompanhada por inscrições em grego antigo, recurso típico das edições renascentistas de tratados mitológicos e cosmográficos, muitas vezes acompanhadas por traduções ou glosas em latim. A legenda, que pode ser transliterada como “Representação serena, em acordo com o divino”, reforça a leitura simbólica da criatura como uma síntese entre o terreno e o divino, o sensual e o espiritual — um tema recorrente na iconografia humanista do século XVI.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Imagem 13: sereia bicaudata coroada

Fonte: Émile Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages grecs imprimés de 1474 à 1821*, vol. 3.

Essa tradição visual encontra um eco curioso na contemporaneidade: a imagem da sereia bicaudata coroada apresenta notável semelhança com o símbolo original da Starbucks, criada em 1971 e inspirada em uma gravura nórdica do século XVI (imagem 14).

Imagem 14: Logo original da Starbucks

Fonte: https://www.twdesign.com.br/blog/o-legado-starbucks-coffee-company-e-o-seu-branding/ Acesso em 09 de novembro de 2025

Criado em 1971 pelo designer Terry Heckler, o logotipo mostrava uma sereia de duas caudas inspirada em uma gravura nórdica do século XVI, expressando ao mesmo tempo

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

sedução e mistério. Em 1987, com a expansão internacional da marca, o logotipo foi atualizado: os seios da sereia passaram a ser cobertos pelos cabelos, a cor predominante tornou-se verde, e a inscrição foi simplificada para “Starbucks Coffee”, consolidando a identidade visual global da empresa.

Embora seja comum encontrar na internet a afirmação de que o símbolo da Starbucks representa uma Melusina, não existem fontes oficiais que confirmem essa interpretação. A confusão, porém, é compreensível: as representações renascentistas de Melusina são muito próximas das sereias de duas caudas do mesmo período. Ambas são frequentemente coroadas e associadas à fertilidade, ao prestígio e ao poder dinástico, funcionando como emblemas visuais de linhagens e cidades. As imagens analisadas ao longo deste estudo demonstram essa continuidade simbólica entre o imaginário mitológico e sua reinterpretação moderna.

6. Conclusão

Retomar a pergunta “Quem vem lá? É você, Melusina?” significou, ao longo desta pesquisa, confrontar não apenas uma personagem lendária, mas também o próprio modo como as imagens produzem e transformam sentido ao longo da história. O percurso iconográfico aqui delineado revelou que a longevidade do mito de Melusina não se deve apenas à força narrativa de Jean d’Arras, mas sobretudo à sua potência visual. Em um mundo medieval majoritariamente analfabeto, as imagens foram o verdadeiro meio de perpetuação do mito, moldando a percepção coletiva da figura feminina híbrida e redimensionando o conteúdo simbólico do texto literário.

Constatou-se que a ideia corrente de Melusina como mulher-serpente híbrida deriva fundamentalmente das xilogravuras que acompanharam as primeiras edições impressas, e não do relato original, que a descreve como inteiramente serpentina ou dracônica. Nessa transposição do texto para a imagem, a mediação ideológica é evidente: as representações visuais suavizam o caráter monstruoso da personagem, compensando-o pela ênfase em seu papel maternal e redentor. Assim, o olhar do ilustrador, inserido em seu contexto histórico, redefine continuamente o sentido do mito.

Ao seguir o fio dessa metamorfose iconográfica, percebe-se que a tradição de Melusina entrelaça-se à de figuras arcaicas como Cila e Echidna, cujas formas bicaudatas reaparecem na

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

arte etrusca e renascentista. O motivo da mulher de duas caudas, herdado da Antiguidade, atravessa séculos, migra de contextos sagrados para profanos e mantém uma mesma tensão simbólica entre a sedução e o perigo, a fertilidade e o interdito. Essa continuidade atesta a persistência de um imaginário ocidental que insiste em representar o feminino por meio da ambiguidade e da metamorfose.

As imagens analisadas, portanto, não apenas ilustram o mito, mas o recriam — são lugares de pensamento, no sentido panofskiano, onde se condensam valores, crenças e estruturas mentais de cada época. Ao acompanhar Melusina do manuscrito medieval à cultura visual contemporânea, evidencia-se a capacidade das imagens de sobreviver, se adaptar e gerar novos discursos. A sereia bicaudata da arte renascentista, a logomarca moderna da Starbucks e as reinterpretações surrealistas compõem, em conjunto, uma mesma linhagem simbólica que reatualiza o mito para diferentes públicos e sensibilidades.

Assim, mais do que um estudo de iconografia, este trabalho propõe uma reflexão sobre a própria dinâmica das imagens na cultura ocidental: sua autonomia em relação ao texto, sua força de invenção simbólica e sua permanência como formas de pensamento. Melusina, em suas metamorfoses, torna-se alegoria dessa vitalidade, figura que, ao atravessar o tempo, continua a nos perguntar, à maneira de Breton: “Quem vem lá?”.

Referências

ARRAS, Jean d’. *Melusine; or, the noble history of Lusignan.* Translated and with an introduction by Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012.

BRETON, André. *Arcano 17.* Traducción de Edgardo Dobry. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

BRETON, André. *Nadja.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTAS, Marta. *A potência da água e do feminino: a atualização do mito de Melusina por André Breton.* Revista TOPUS, Uberaba-MG, v. 9, n. 2, jul./dez. 2023.

DANTAS, Marta. *Melusina: da lenda à criação do mito moderno por André Breton.* In: *Trinta anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.* Campinas/SP: Pontes Editores, 2024. p. 177-195.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

LE ROY LADURIE, Emmanuel; LE GOFF, Jacques. *Mélusine maternelle et défricheuse. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 26, n. 3-4, p. 587–622, 1971.

MÜLLER, Axel; HALLS, Christopher; WILLIAMSON, Ben. *Mermaids: art, symbolism and mythology.* Exeter: University of Exeter Press, 2022.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais.* Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates, v. 25).

PÉREZ-SIMON, Maud. *De l'image narrative à l'image narratrice. Ce que la théorie de Genette fait dire sur Mélusine. Perspectives médiévales* [online], n. 42, 2021. Disponível em: http://journals.openedition.org/peme/37379. Acesso em: 9 jul. 2025.

ZELDENRUST, Lydia. *Serpent or Half-Serpent? Bernhard Richel's Melusine and the Making of a Western European Icon. Neophilologus*, v. 100, 2016. DOI: 10.1007/s11061-015-9458-0.

ZELDENRUST, Lydia. *The greatest story ever sold? Marketing Melusine across Early Modern Western, Northern, and Central Europe.* Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. p. 191-224.

Atlas da Melusina (em construção):

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Corpo-território – perspectivas expandidas acerca da corporeidade e do desenho na Pesquisa em Poéticas Visuais

Isabella Maria Píccolo ESTEVÃO[13]

E-mail: i.piccoloestevao@gmail.com

Resumo: O seguinte trabalho trata da pesquisa poética cujos conceitos de corporeidade e paisagem são investigados através da linguagem do desenho no campo ampliado. Interessa pensar o corpo como um território intensivo e extensivo, de limites porosos que se desloca no mundo pela permeabilidade entre o dentro e o fora. A paisagem, aqui, é considerada enquanto um conceito e potência poética, como sugerem Danillo Villa e Ronaldo Alexandre, para se pensar as extensões possíveis do corpo. À tal perspectiva expandida acerca da paisagem, aliam-se o conceito de informe, proposto por Péter Paul Pelbart, e o pensamento de Tarcísio Almeida acerca do corpo como uma superfície de contato. O campo ampliado, discutido por Rosalind Krauss, faz-nos pensar a linguagem do desenho expandida para outros suportes e dimensões. A pesquisa é realizada a partir da metodologia de Pesquisa em Poéticas Visuais, proposta por Sandra Rey e, do percurso investigativo entre teoria e prática artística, apresenta-se os trabalhos *Cartografia míope: mapas sensórios* (2022), *corpo-paisagem* (2023), *Eu era ao longe* (2023) e *Topografia Corpórea* (2024).

Palavras-chaves: Corpo, desenho, Poéticas Visuais.

1. Introdução

A seguinte pesquisa deriva do percurso de investigação artística iniciada na graduação em Artes Visuais - Licenciatura (UEL) (2020-2024) acerca do desenho, do corpo e da matéria

[13] Isabella Maria Píccolo Estevão, i.piccoloestevao@gmail.com. Graduada em Artes Visuais –Licenciatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

de modo a refletir sobre o corpo na contemporaneidade. Naquele contexto, a pesquisa foi desenvolvida em projetos de iniciação científica realizados sob orientação da professora Drª Elke Coelho e se estendeu ao TCC apresentado em 2024, realizado sob orientação da mesma professora. Em 2021, pesquisando o desenho de observação, desenvolvi a pesquisa intitulada *Cadeiras: desenho, gesto e experiência* (2021), na qual observei e desenhei uma cadeira pertencente à minha herança de infância. Desde aquele momento, percebi o quanto o desenho me era ativador de uma experiência diante do objeto e o quanto meu corpo aparecia encarnado naqueles desenhos de um objeto da vida cotidiana. O corpo continuou presente em outros trabalhos como objeto de investigação do desenho, enquanto imagem representada, metaforizada e também como gestualidade. Desenhar era a possibilidade de alcançar algo de rasteiro da experiência cotidiana que nos reposiciona em relação ao mundo. Entendi, então, que a linguagem do desenho era uma questão primordial para mim e que o corpo, irremediavelmente, se fazia presente. Desde então, corpo e desenho tornaram-se engrenagens conceituais e operacionais para meu trabalho de pesquisa poética e teórica, desenvolvendo trabalhos que vão do bidimensional ao objeto tridimensional e cuja experimentação com a materialidade se faz muito importante.

Dando sequência às pesquisas anteriormente desenvolvidas, busca-se, neste artigo, discutir os conceitos de corporeidade, território e paisagem através da perspectiva expandida acerca do desenho a partir do recorte dos trabalhos poéticos desenvolvidos na graduação e traçando diálogos entre autores e artistas que ajudam a entrelaçar tais conceitos operatórios, conceitos que movimentam a pesquisa. Trata-se, portanto, de uma pesquisa poética e tem como base metodológica a Pesquisa em Poéticas Visuais proposta por Sandra Rey (2002), cujo parâmetro é o processo de criação da obra de arte, considerando as questões técnicas, poéticas e teóricas abertas no percurso de instauração do trabalho. O objeto de estudo do artista-pesquisador é justamente a construção do trabalho artístico e leva em conta o pressuposto de que "toda obra possui em si mesma sua dimensão teórica" (Rey, 2002, p. 127), entendendo, portanto, o processo de criação como espaço de pesquisa sistemática que se dá a partir do movimento entre teoria e prática no qual não há hierarquias e que ambas se influenciam mutuamente, evidenciando a dimensão teórica do trabalho artístico.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Do percurso investigativo entre teoria e prática artística, estabelece-se diálogo entre Michel Foucault (2013) e Merleau-Ponty (2014) para refletir acerca do corpo perceptivo aliados ao conceito de informe, proposto por Péter Paul Pelbart, e o pensamento de Tarcísio Almeida acerca do corpo como uma superfície de contato. Apresenta-se, ainda, os trabalhos *Cartografia míope: mapas sensórios* (2022), *corpo-paisagem* (2023), *Eu era ao longe* (2023) e *Topografia Corpórea* (2024).

2. Vontade de matéria

Cartografia míope: mapas sensórios (2022) nasce do desejo pela matéria. O trabalho é composto por 14 partes de tamanhos variáveis feitas com terra e carvão resultante de uma investigação dos materiais enquanto matéria pictórica e gráfica. A partir da coleta da terra no quintal de casa e pela cidade de Londrina e do uso constante do carvão, aqui e em outros trabalhos, percebi, neste trabalho, o quanto o pensamento pela matéria é estruturante de processos investigativos e de elaborações discursivas acerca do corpo. Mergulhada na matéria, pintava e desenhava cara a cara com a terra, de corpo imerso no carvão e errante sobre a superfície. Parece haver na lida com as materialidades orgânicas uma relação intrínseca com nosso corpo em seu estado primeiro, também ele matéria orgânica, finita e fluída. O retorno constante ao uso do carvão em meus trabalhos se dá pelo meu interesse a algumas características particulares a ele, como sua força impregnante, sua crueza e vida própria – não permite que se volte atrás depois de um risco traçado. De forma semelhante, percebo a terra. Matéria orgânica que se ressalta pela intensidade da cor, pela granulação e crueza. Entendi, ao longo dos processos, que a matéria me faz tocar no corpo, em uma espécie de aridez material que envolve aderência e contato, que nos toca arrastando-nos consigo.

Figura 1 - Isabella Maria Píccolo, *Cartografia míope: mapas sensórios*, 2022. Carvão e terra sobre papel. Dimensões variáveis. Foto: Fabio Alcover.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Tocar no corpo para deslocá-lo da figuração e experimentá-lo em outras conformações, dissoluções e entradas. Interessa-me o corpo matéria finita, orgânica, crua e desejante que se relaciona com o mundo a partir da experiência matérica e sensória. Sensorialidade de um corpo que se desloca no mundo atualizando-se através dos sentidos e que, no percurso, constitui uma cartografia tátil das superfícies – "mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências" (FOCILLON, 2012, p. 30). Em *Cartografia míope* há um desejo de compartilhamento de uma experiência que passa fortemente pelo sentido tátil, que passa pela visão e se desloca para outros sentidos. Restaurar a aspereza das coisas, as microtexturas, o informe, a materialidade é também um desejo de percebermos em nós e ao nosso redor essa carnatura impregnante e impregnada de corpo, de matéria. Em uma sociedade que vive "à luz da razão higiênica" (HAN, 2018, p. 19), na qual o alisamento impera sobre toda e qualquer aspereza e informidade resultando em corpos cujos sentidos são anestesiados e a percepçãosedada, vejo nas materialidades orgânicas possibilidades de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

recuperar nossa potência primeira enquanto corporeidade no mundo, enquanto também matéria orgânica. Uso o carvão e a terra para tocar no corpo, no movimento, na gestualidade, na organicidade. Volto-me ao aspecto mais cru da matéria e primeiro do corpo.

Esse corpo, sensível, sensório e errante, faz-se entranhado no mundo, como aponta Maurice Merleau-Ponty:

> Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 14).

Interessa considerar esse estar entre as coisas do mundo para pensar, aqui, o corpo. O texto do autor nos faz retomar justamente aquilo que se dizia anteriormente sobre a intenção de recuperar o corpo como uma materialidade orgânica, formada da mesma carne do mundo. Visível e móvel, o sujeito desloca se pelo mundo colocando-se em contato com ele e com outros sujeitos pela percepção centrada em seu corpo e é desta, da percepção do corpo, que nasce a consciência acerca do mundo que o cerca. Contrariamente às teorias cartesianas que separam corpo e percepção, sujeito e corpo, racionalidade e sensibilidade, a teoria de Merleau-Ponty recupera e assenta o sujeito em sua irremediável condição corpórea, afirmando que a existência é corporal. Através de nosso corpo percebemos o mundo e existimos como parte dele, aquilo que percebemos nos marca e se adere em nossa carne.

Michel Foucault, em seu texto *O corpo utópico* (2013), diz do corpo como um lugar implacável ao qual estamos como que condenados, ou irremediavelmente conectados. “Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 7). É contrário às utopias, pois elas se constituem como lugares idealizados, ausentes – do grego, “topos” designa “lugar” e “a”, “ausência” – e o corpo, é um lugar estrito, concreto e irremediável. Sendo um lugar, o corpo é formado e atravessado por diversos caminhos discursivos encruzilhados em sua formação e constituição. O corpo e, portanto, o sujeito, está circunscrito em um espaço-tempo histórico que emite certos discursos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

sociais, culturais, políticos e econômicos que, mais ou menos, modelam sua subjetivação no mundo. Esse território espaço-temporal sob o qual vivemos por vezes pode apagar nossa possibilidade de ser, em plenitude, sujeito, cerceando nossos movimentos e controlando nossos acessos.

Superfícies e planos, tangentes, retas horizontais e verticais, fundam um espaço social, epistêmico e corpóreo – o espaço estriado de Deleuze (*apud* BRAGA, 2020, p. 20) – que delimita a circulação dos fluxos e das intensidades a partir de um conjunto de regras. O pensamento ocidental, estruturado sob uma lógica racionalizada, derivada do pensamento cartesiano, modela não só territórios fixos e (praticamente) impenetráveis, como também percepções e epistemologias – também fixas e (praticamente) impenetráveis – que correspondem a um conjunto de acordos e regras sociais sobre as possibilidades de ser e estar no mundo. Os corpos cessam ao organizarem-se segundo o modelo do organismo racional, funcional e produtivo, dentro desse grande organismo societário ocidental, capitalista e liberal, um espaço formado por grades e que admite apenas "movimentos pré-definidos" (BRAGA, 2020, p. 20) para que *a* vida humanizada, domesticada, como enuncia G.H, personagem de Clarice Lispector *em A Paixão Segundo G.H (1977)*, se movimente seguindo determinados passos em uma cartografia rigidamente definida.

> A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (FOUCAULT, 2013, p.8).

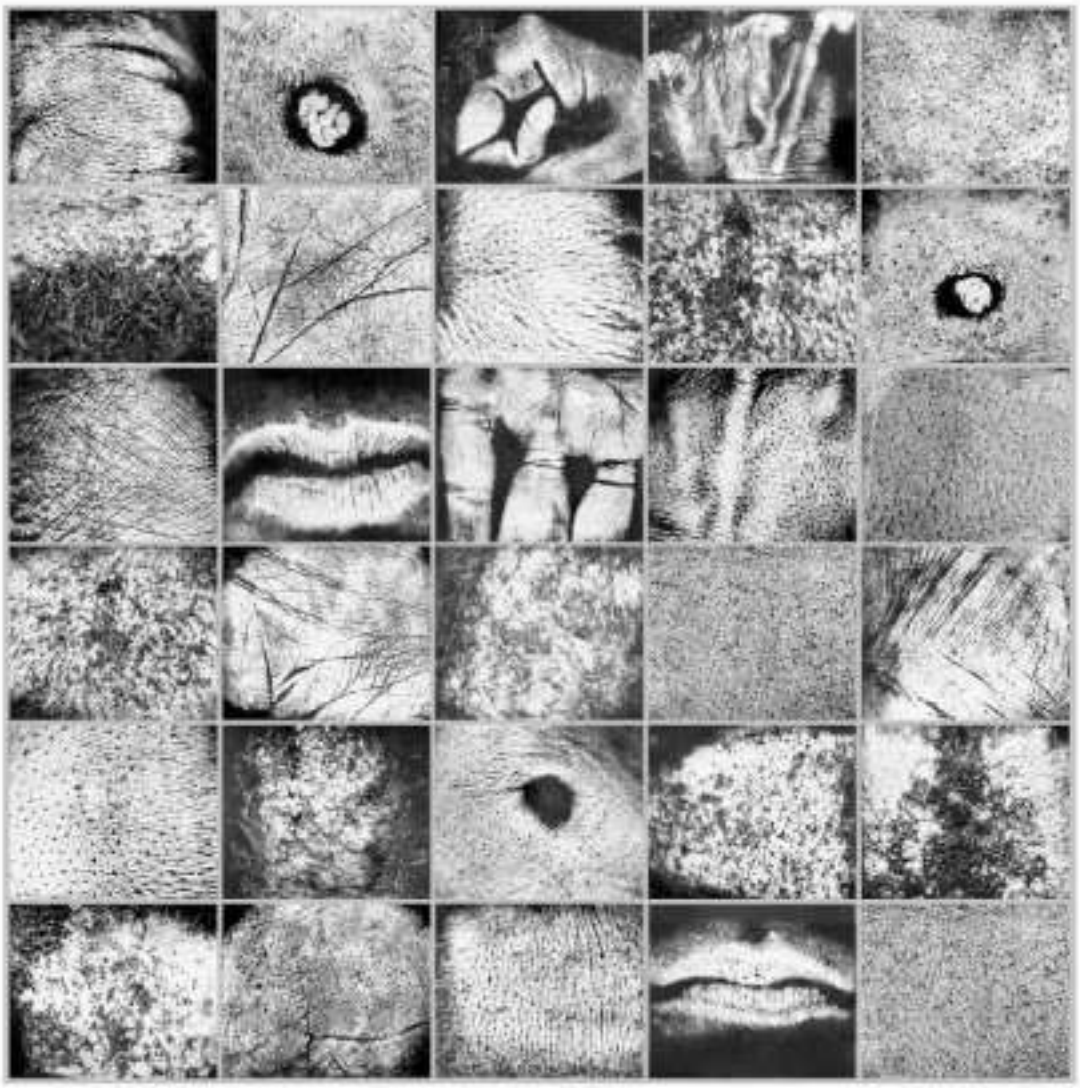
O espaço estriado do qual fala Paula Braga (2020) a partir de Gilles Deleuze, encontra-se entremeado naquilo que Foucault delineará sobre as utopias, este lugar fora de fotos os lugares, que atua pela idealização do corpo; um lugar inalcançável ao qual somos submetidos e tentados a chegar, que nos apaga enquanto corpo, subjetividade e diferença. *Cartografia míope: mapas sensórios* (2022) apresenta a possibilidade de criar para si e a partir de nosso próprio corpo cartografias segundo nossos desejos íntimos, não delimitadas pelas retas sistêmicas; que sejam criadas pelo nosso movimento autônomo no mundo que instaura a diferença à revelia das normatizações.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Em diálogo com a percepção de Foucault sobre o corpo como um lugar, podemos aproximar o trabalho *Epidermic scapes* (1977-2013), de Vera Chaves Barcellos, para quem a epiderme constitui uma topografia. Topografia, esta, formada por relevos e concavidades, entradas, linhas, dobras, sombras. A artista entinta peles com tinta preta e cria monotipias sobre papel vegetal que são, em seguida, ampliados em processo fotográfico gerando fotografias. "É um trabalho de superfície, ao nível da epiderme" (SOULAGES, 2009 *apud* SILVEIRA, 2022), diz a artista, na intenção de escapar dos subjetivismos e projeções interiores; sendo assim, o que ela deseja é de fato fazer com que pensemos nos infinitos grafismos que nos inscrevem no mundo, uma espécie de documentação da diferença sempre renovável dos corpos. A pele se transforma, assim, em um vasto relevo, como uma vista aérea tomada de cima, assume uma qualidade topográfica remetendo às vistas por satélites da terra. Essa aproximação entre pele e ambiente torna tão interessante o trabalho proposto da artista, ao passo que retorna nosso corpo para este lugar de origem, compondo junto com o mundo, sendo extensão dessa territorialidade que nos circunda. Uma vez mais, com Barcellos, voltamos a ser a carne do mundo, que o envolve e por onde trocamos fluxos entre o dentro e o fora.

Figura 2: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Scapes*, 1977–1982. Pigmento mineral sobre papel enhanced matte. Políptico de 25 × 30 cm cada.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Fonte: Galeria Superfície.

O trabalho da artista aproximado do texto de Michel Foucault nos faz pensar justamente nas diversas variações topográficas que derivam da relação entre sujeito e ambiente, uma vez que percebemos, pelas imagens, a diferença que nos constituem e que tornam a experiência tão singular e própria a cada um. Nós somos, cada um a seu modo, um território marcado pelos diferentes modos com os quais experienciamos o mundo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A epiderme é camada porosa e sensível. A partir dela, sensações são absorvidas, trocamos informações com o ambiente; há algo que entra pelos poros da pele e algo que sai por eles também – este algo é tanto factual quanto metafórico. Parece que essa nossa superfície de contato é tão instável quanto estável; é tão porosa quanto opaca; é árida e úmida, a depender do clima, das afetações. É ela, afinal, que nos põe em contato: "toda pele é uma superfície de contato escultórico e volumétrico [...]" (ALMEIDA, 2021, p. 101). Sua volumetria e características físicas permitem adesão a outras superfícies, sejam quais forem. É justamente pela topografia acidentada dessa superfície da qual somos feitos que entramos em contato através do toque e da fricção com o mundo e com os sujeitos.

> Como uma pele pode se tornar propícia para ofertar-se a um certo sacrifício de si e transpor-se em um novo meio, em um novo volume, cuja relação, longe de ser uma reprodução perfeita de si, se dá pelas imperfeições, sinuosidades e ruídos que ela possui? Qual a política envolvida nessa relação entre peles onde se pode perpetuar um tipo de experiência invisível (e muitas vezes indizível) das partes que a compuseram? (ALMEIDA, 2021, p. 101)

Tarcísio Almeida, em *Políticas do Toque* (2021), retoma a técnica da frottagem não apenas como procedimento técnico da produção artística, mas, antes, como o contato entre duas superfícies que, friccionadas, trocam informações – sensações, afetações. Entendo, junto ao autor, que a sinuosidade, as imperfeições e os ruídos são aspectos materiais que nos tornam corpo pulsante e vivo, pois é essa rugosidade corpórea que permite que o mundo encoste e se segure em nós. Sem ruído e sinuosidade tornamo-nos plasticidade, transparência e completude. Parece-me que é contra as fricções que o sistema vocifera, em favor daquele corpo incorpóreo que dizia Foucault, incorpóreo e individualizado, que não se abre às transformações que o contato com o Outro possibilita. O inacabamento, isto é, o pressuposto de que somos sujeitos em devir, em movimento na existência, é necessário "para dar passagem a outras forças que o corpo 'blindado' não permitiria. Ou, como diria Deleuze, para não espantar os devires" (PÉLBART, 2010, p. 64). Se um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, como coloca o autor, podemos entender que encontros podem ser estabelecidos com corpos humanos ou não, e que estes encontros precisam de um corpo informe para ser atravessado, deixando rastros. Entendo a deformidade como uma abertura e disponibilidade. Um corpo excessivamente musculoso é um corpo que se torna, em certa medida, acabado, que não deixa

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

espaço para outros novos encontros e afetos. Uma informidade e um inacabamento, como coloca Péter Paul Pélbart, permitem que os encontros e acontecimentos aconteçam – "para reencontrar as forças do corpo" (PÉLBART, 2010, p. 66).

Tomar o corpo como topografia me faz pensar em sua superfície e, ainda, a pensá-lo como território extensivo qualidades íntimas. Meu corpo-território em contato com outro corpo-território, as sinuosidades e ruídos em fricção, atrito, tensão e troca, afinal, "vida é um estado de contato" (LISPECTOR, 1977, p. 205)

e, portanto, de relação. Por isso, na série de trabalhos nomeada *Topografia corpórea* (2024) invisto na figuração de corpos em contato, mas a noção nítida entre um e outro corpo se perde nesse território extensivo, intensivo e múltiplo que se torna a pele em fricção compartilhada entre dois ou mais sujeitos – ou, ainda, entre o sujeito e o mundo. Aqui, os corpos estão como continuidade e permanência uns dos outros.

Figura 3: Isabella Maria Píccolo Estevão, *Topografia corpórea* (2024). Carvão, grafite e óleo de linhaça sobre papel. Foto: Fabio Alcover.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As tentativas sistêmicas de apagamento de nossos corpos, assepsia de nossos sentidos, um individualismo capitalístico e liberal, alheamento de nossas subjetividades e desejos, opomos um corpo prenhe de sentidos e desejante pelo contato, aberto às afetações e aos movimentos de ampliação de si a partir do contato com o Outro. Criamos, desse modo, resistências às utopias que negam nossos corpos. As práticas artísticas constituem-se enquanto maneiras de fazer que intervêm nas maneiras de fazer e nas maneiras de ser empreendidas socialmente, como aponta Jacques Rancière (2009). Ou seja, as práticas artísticas forjam e propõem outros modos de habitar esse mundo, interferindo nos modos normativos e desiguais aos quais somos submetidos. Os artistas interferem no mundo com seus trabalhos, tensionando e desestabilizando as certezas vigentes acerca do corpo, contrapondo-se às idealizações e repropondo o mundo.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Jamile Cazumbá é uma atriz e artista visual brasileira que pesquisa o corpo e a palavra. Não raras vezes, a memória e o modo como ela performa em seu corpo são inquietações que provocam seus processos. Em *Um ritual-recital performático* (2022), alia dança, desenho e palavra de modo a engendrar ações de um corpo preto pêndulo, que oscila entre a possibilidade de existencia e a impossibilidade. No centro da sala, a artista desenha gráficos que representam a vida e a morte da população negra brasileira sobre um grande papel branco sobre o quai se movimenta em uma espécie de profanação daqueles gráficos e salvação de si e de seus semelhantes. Seu corpo-gráfico, sua língua-gráfica, seu gesto-gráfico convertem os gráficos de morte em gráficos de vida. Seu corpo, em luta, debate-se com as estruturas de um sistema racista. Tarcísio Almeida (2021, p. 106) nos deixa uma pergunta que podemos nos questionar com o trabalho de Cazumbá: "como a linguagem pode ser um operador que desestabiliza a repetição dos sistemas de violência?" Jamile Cazumbá performa e subverte não só códigos representacionais ao lançar mão de uma gestualidade que lhe é própria, que lhe está encrustada na pele, nos ossos; ela, ainda, subverte a tradição ao trazer para junto linguagens distintas que considera a convergência entre performance e desenho; e, por fim, ela subverte, a partir da linguagem de seu corpo, todo um sistema simbólico de violência.

Figura 3: Jamile Cazumbá, *Um ritual-recital-performático III*, 2022. Performance, 60'. Galeria Vermelho, 2022.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Galeria Vermelho.

Ao aliar desenho e performance, Cazumbá ativa percepções expandidas acerca da linguagem do desenho que, na contemporaneidade, passa a ser experimentado por diversos artistas a partir da relação performativa do corpo que desenha. O desenho passa a ser considerado como ação sobre uma superfície, que não necessariamente é a superfície do papel, mas acontece como rastro de um corpo no mundo. Edith Derdyk, em *Desenho ao vivo* (2007), fala desse desenho que é vivo e, assim sendo, expande-se. A autora acentua essa qualidade expansiva do desenho enquanto linguagem extensiva do pensamento, dos desejos e do estar no mundo – ele é transitoriedade e sabedoria, ao mesmo tempo. Ela compreende que na arte contemporânea ele deixa de ser coisa de lápis e papel e passa a ser atitude. É uma marca, um rastro, um estar no mundo; é a materialização do corpo do sujeito que desenha e de sua subjetividade; também é discurso, fala, potência e ação. O desenho, sendo gesto e ação, pode

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

ser entendido a partir de sua relação intrínseca com o corpo de quem desenha. Sobre o traço, Roland Barthes diz "[...] o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça" (BARTHES, 1980, p. 154), ou seja, o traço diz sobre o sujeito do desejo e não necessariamente está a serviço da representação naturalista e técnica sobre o mundo. Caminhamos com o desenho em direção ao corpo que deseja.

Carla Chaim, artista paulistana que trabalha na relação entre o corpo e o desenho, cria um *Projeto para curvar o corpo* (2016), trabalho no qual caminha pela linha imaginária que separa a água da areia. A paisagem é o horizonte para onde a artista lança seu corpo em direção a curvá-lo, a desmobilizar a posição ereta segundo a qual nos posicionamos diante do mundo. Ereta e verticalmente, posicionamo-nos dentro de uma hierarquia e de um modo operativo que não permite dobras, desvios, horizontalidades. Seu projeto parece ser um desejo de incorporar em seu corpo as curvaturas da paisagem. De modo semelhante, lanço meu corpo ao chão e ao embate entre as grades que nos circundam e o horizonte amplo que nos aguarda.

Figura 4: Carla Chaim, *Projeto para curvar o corpo* (2016). Vídeo, cor, mudo, TV vertical, 1'04''.

Fonte: Site da artista.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Pelos caminhos diários, me colocava a observar o chão em busca de pedras para desenhar. Buscava sempre aquelas pedras mais informes, às vezes pontiagudas e que, a cada lado, dava-me outras formas. Pequenas amostragens de paisagens. Corpos-paisagens. Debruçada, esticada e estendida – desenhava aquelas pedras. Envolta na escrita seca de Nuno Ramos, noto como seu olhar caminha por dentro do mundo, assentando-se na matéria, como quando em *Cujo* (1993) a personagem começa a descascar a pele das coisas, para ver o que habita debaixo; ou quando, no conto *O velho em questão* (2017), um personagem deseja tornar-se pedra. Penso, com isso: o que há debaixo da pele do mundo? De qual matéria se constitui um corpo? Quando um corpo é pedra? Quando uma pedra é corpo?

O interesse pelas pedras é encontrá-las no chão, ter que desajustar-me pelo espaço para alcançá-las; sua forma sem forma, com rugosidades, pontiagudos e asperezas – materialidades que também me levam a explorar a materialidade do desenho. Também, sua possibilidade de ser uma amostragem da paisagem. A possibilidade metafórica de se pensar num corpo-pedra interessa; impregnar nosso corpo encarnado dessa outra matéria mineral da qual são feitas as pedras, acessar uma ancestralidade mineral, milenar, talvez, que dê sustentação para esse nosso corpo rochoso. Acessar uma coisa interna do corpo – desenhar pedras para interiorizar (ou exteriorizar) o informe. Ação repetitiva e ritualística de desajustar a lisura impregnada no corpo.

Figura 5: Isabella Maria Píccolo, série *corpo-paisagem*, 2023. Carvão, grafite e óleo de linhaça sobre papeis de dimensões variadas.18 desenhos.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em outro trabalho, *Eu era ao longe* (2023), retorno à paisagem "enquanto conceito e potência poética" (VILLA, OLIVEIRA, 2019, p. 117) para pensar o corpo como horizonte perceptivo e experiencial que se prolonga por uma extensão não limitada, aberta e impregnante; uma paisagem que horizontalmente move-se por todas as direções. Inquieta com as palavras de Clarice Lispector (1977), coloquei-me em dança pela paisagem, em um movimento de procura e expansão de si. "[...] Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe".

Figura 6: Isabella Maria Píccolo, *Eu era ao longe* (2023). Vídeo, 11'.

Fonte: Link de acesso: https://youtu.be/0qYqBKrynDI.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Aos poucos, em meus trabalhos, o desenho vai tomando um corpo performativo, que expande as concepções desta linguagem para além dos limites do papel, derivando para o espaço, assim como visto nas artistas citadas. O desenho torna-se, para mim e a partir da lida com as materialidades, "a distância necessária entre mim e as outras coisas vivas, caracteriza o meu espaço de atuação e não me protege simplesmente, mantém-me em contato e em transformação" (VILLA, 2003. p. 21). Percebo como caminho em direção ao mundo através do desenho, modo como estabeleço e mantenho contato com as coisas, desenhando, agindo sobre o real.

Acerca do desenho, proponho, com meus trabalhos, pensarmos o desenho enquanto esse movimento pelo espaço, traçando linhas incertas e porosas, que não querem ser aprisionadas ou cerceadas; um movimento que nos coloca em contato com o mundo e possibilita-nos agir sobre ele. Quanto ao corpo, e considerando os múltiplos caminhos discursivos que se entrecruzam sobre ele, intenciono sermos paisagens de horizontes abertos, experimentando aquilo que a personagem de Clarice Lispector, G.H., sente ao encontrar-se tão crua e profundamente com o ínfimo da vida, que é o desarranjo do projeto de indivíduo e de humanidade que o sistema ocidental criou para nossos corpos; uma humanidade que é tão infértil quanto excludente, tão organizada que impossibilita a passagem dos *devires* da experiência. O corpo-paisagem é um território intensivo e extensivo, de limites porosos que se desloca no mundo pela permeabilidade entre o dentro e o fora testando potências e extensões possíveis para ser corpo no mundo. O desenho é, assim, um recurso possível no sentido de colocar-se em relação, presença e em estado de experimentação de si. Quando desenho, me estico rumo ao Outro; cartografo longitudes e latitudes relacionais, nômades e errantes; redimensiono meus horizontes; mexo nas estruturas e as modifico.

Referências

ALMEIDA, Tarcisio. Políticas do toque. DATJournal, São Paulo, 6(2), 2021, p. 95-110. Disponível em: https://doi.org/10.29147/dat.v6i2.392. Acesso em: 28 ago 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non multa sed multam. *In*: BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.

DERDYK, Edith. Desenho ao vivo. In: DERDYK, Edith (Org.). Disegno.Desenho.Desígnio. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 15 - 24.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Tradução de Samuel Titan J..São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Título original: Éloge de la main.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HAN, Byung-Chul. O liso. *In*: HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Tradução Lucas Machado. Rio de Janeiro: Vozes, 2018. p. 19.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H***.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. *In*: GREINER, Christiane; AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do corpo*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010. p. 59-68.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993. 88 p.

RAMOS, Nuno. O velho em questão. *In*: *O pão do corvo*. São Paulo: Coleção Nova Prosa, 2001. p. 17-27.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais: *In*: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O meio como ponto zero*: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

SCHÖPKE, Regina, 2004 *apud* BRAGA, Paula. O meu eu mesmo faço. *In*: Braga, Paula. *Arte contemporânea*: modos de usar. São Paulo: Elefante, 2020. p. 20.

SOULAGES, François. Vera Chaves Barcellos: obras incompletas. *In*: SILVEIRA, Guilherme Lima Bruno E. *Espaço rompido*: uma investigação poética dos processos de abstração nos quadrinhos ou por uma poética da opacidade, 2022. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

Villa, Danillo. *Caçando Opalas*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

VILLA, Danillo; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos. *Revista Croma*, Estudos Artísticos, v. 7, n. 13, p. 116-128, jan. 2019. ISSN 2182-8547. e-ISSN 2182-8717.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A montagem e a apropriação em “Corpo-máquina”: uma pesquisa poética

Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA (IFPR-LONDRINA)

E-mail: silveiraglb@gmail.com

A arte contemporânea se mostra cada vez mais aberta e impertinente, fato que a um só tempo se impõe como eco de uma sociedade fragmentada e veloz, e também como reação a esse mesmo fato. Isso porque, como afirma Benjamin, o pensamento por montagem é capaz de construir por retalhos e observar outras potências sociais, que não apenas as narradas pela história teleológica. Explorar a presença e a potência da montagem na produção artística, dentro do campo das poéticas visuais, é o objetivo dessa pesquisa, que se utiliza da metodologia de Pesquisa em Arte, cuja proposta é de pelo fazer, levantar a dimensão teórica da obra e assim, voltar a obra, em um processo dialógico entre teoria e prática, costurando processos e referências, pensando o fazer e seus atravessamentos na/pela sociedade. No recorte desse trabalho, a história em quadrinhos “Corpo-Máquina”, a apropriação e a montagem se misturam ao pensar com o nanquim e a sujeira e fragmentação formais do desenho e dos quadrinhos em conjunção com a crítica à imposição de uma forma de viver pragmática e servil, em que coaching, empresa e igreja se tornam um só lugar na financeirização da vida.

Palavras-chaves: processos criativos, fragmentação, quadrinhos, sociedade da transparência, montagem.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Mãos para Antônio: o ritual de dedicatória como ação poética

Autor(es) – Nathalia FANTE (UNESP – Instituto de Artes)[1]

E-mail: nathalia.fonte@unesp.br

Resumo: Neste artigo, apresento reflexões sobre o processo de fatura e composição da série *Para Antônio Francisco Lisboa*, composto por mãos feitas em cerâmica, intercalado com um debate sobre a imagem construída academicamente em torno do escultor barroco Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho. As operações que faço nessa série de trabalhos vêm da intenção de deslocar a figura do escultor do lugar de objeto de pesquisa acadêmica, historicamente sujeito a violências raciais e capacitistas a partir de um discurso supostamente "neutro", para o lugar de *ancestral*, para o qual dedico uma série de esculturas/instalações como uma oferenda artística. A partir dessa ação contínua, na intersecção entre arte e ritual, trabalho com a noção de encantamento e reencantamento do mundo a partir dos autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino.

Palavras-chaves: arte contemporânea, encantamento, escultura, processos de criação.

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Bolsista CAPES. Orientada por Prof. Dra. Priscila Leonel de Medeiros Pereira, docente na UNESP.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução

Como parte de minha pesquisa de mestrado, venho fazendo muitas mãos de cerâmica, dentro de uma proposta de trabalho seriado. A série, intitulada *Para Antônio Francisco Lisboa*, consiste em experimentações com escultura, ocupação do espaço e proposições envolvendo essas mãos – todas dedicadas ao escultor mineiro.

Neste artigo, apresento reflexões sobre o processo de fatura e composição da série, que partiu de dois lugares: o primeiro deles é o fazer manual, que me levou a pensar sobre as mãos que construíram o Brasil. O segundo, um debate sobre a imagem construída historicamente em discursos acadêmicos a partir do escultor barroco Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, ao longo dos últimos dois séculos.

Esta imagem em si – "O Aleijadinho", construída, desconstruída e criticada pela historiografia branca, não é o que me interessa, e sim Antônio Francisco enquanto ancestral. O gesto de fazer mãos e dedicá-las a ele, nesse sentido, transpassa tanto a ideia de ritual quanto de ação poética ou ação artística, atuando no mundo pela via do encantamento; através da matéria, do toque e da ancestralidade.

O objetivo central deste trabalho é enfrentar a violência racial. Neste caso, a violência que se apresenta como uma manifestação do racismo dentro do discurso acadêmico que se diz neutro, por meio do encantamento na arte. Utilizo a dedicatória e a transformação de Antônio em meu ancestral como um ritual simbólico e político: um gesto que desloca o corpo negro do lugar de objeto analisado para o de sujeito catalisador da criação de novos mundos. A dedicatória, nesse sentido, torna-se ação poética e tática de resistência, capaz de instaurar outras formas de conhecimento sensível.

Entendo a pesquisa em artes primariamente a partir do viés da pesquisa poética, que estuda o processo da obra de fazer-se obra e na qual "[...] a forma, a plasticidade e a visualidade é o suporte visível do pensamento e conceitos veiculados pela obra." (REY, 1996, p. 84).", acontecendo na encruzilhada entre a ideia, os processos e a matéria (REY, 2002).

Com frequência, as regras e premissas que definem o universo de uma pesquisa poética são definidas pelo próprio processo (REY, 1996). A metodologia, assim, se torna uma espécie de criação em si. Neste caso, parto de saberes corporais e ancestrais que não são em si acadêmicos,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e que Rufino (2019) nomeia como *sabedorias de fresta*. A dimensão ritual – da repetição de gestos com carga simbólica, tanto dentro do processo de ateliê quanto na maneira de apresentar meu trabalho ao mundo – faz parte das delimitações de meu trabalho enquanto artista.

Ao longo deste texto, apresento algumas das dimensões processuais e conceituais que perpassam a minha pesquisa com escultura e instalação, borrando os limites entre o que se entende como *arte* e questões que perpassam a dimensão do sagrado, pela via do encantamento.

2. **Sobre Antônio Francisco e o imaginário construído em seu entorno**

Vou pedir licença poética aqui e chamá-lo de Antônio. Justificando brevemente: quando penso em Aleijadinho, penso em um Aleijadinho cercado de misticismos. Não se sabe se o escultor que chamamos de Aleijadinho foi Antônio Francisco Lisboa, nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, no ano de 1730 ou 1738 – já que existem divergências (ALVES, 2014).

Ou se essa pessoa cuja narrativa de vida foi construída por todo um imaginário popular e por historiadores – brancos, em sua maioria – existiu de verdade[2] .

Mas sobre Antônio não existem dúvidas: existiu como homem preto (referido constantemente em textos como "mulato") e existiu como escultor. E essa é uma das descrições da literatura existente sobre como sua imagem foi construída:

> Monstruoso, genial e genuíno, nascido em terras brasileiras, e sem laços que, supostamente, o unissem à Europa, a figura do Aleijadinho, assim composta, é também resposta, para a crítica modernista ideologicamente comprometida, do colonizado contra o colonizador. (BAGOLIN, 2009, p. 355).

É curioso esse incômodo todo com a construção de uma figura supostamente "genial" da arte barroca brasileira, a ponto de se travarem tantos debates teóricos sobre sua existência e sobre as obras que lhe são atribuídas (BAGOLIN, 2009; CAVALCANTI, 2023). Essa atitude coletiva me faz questionar sobre a visão acadêmica sobre "artistas geniais" e sobre como o

[2] Existe vasta literatura debatendo o assunto. Ver Grammont (2008), e Sala (1996), que dedicaram suas teses de doutorado a analisar a construção histórica e social da imagem do artista.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

incômodo existe, mas não parece tão grande quando se trata de artistas europeus que fazem parte do cânone da arte ocidental.

O projeto modernista de Mário de Andrade, ao enaltecer a genialidade da mestiçagem brasileira (CAVALCANTI, 2023), realmente traz muitos problemas a serem debatidos. Mas nesse sentido existe uma descontextualização em torno do discurso: Mário de Andrade era um homem negro, assim como Antônio, vivendo em um cenário artístico e cultural composto majoritariamente por pessoas brancas. Esse detalhe provoca uma nuance importantíssima que se ausenta dos textos acadêmicos vigentes.

Além disso, o uso repetido da palavra "mulato"[3] , a ênfase em sua deficiência física tanto no nome quanto no discurso sobre ele, colaboram para a reiteração e atualização de uma violência racial e capacitista dentro do âmbito acadêmico que tem acontecido, usando seu trabalho como pretexto, há cerca de dois séculos[4] . Nesse sentido, relembro a importância do lugar e dos sujeitos que possuem um discurso na história oficial sobre corpos negros:

> Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. (KILOMBA, 2019, p. 58).

Embora isso indique a importância de que pessoas negras falem sobre o trabalho dele, aqui não tenho a intenção de usar a imagem desse artista em meu trabalho como um objeto.

Não importa aqui se toda a mitologia criada ao seu redor é real ou não, ou se a narrativa criada sobre ele foi para a construção de um ícone que dialogava com a ideia modernista de "herói nacional": temos um escultor brasileiro, talvez o mais famoso, que foi homem preto. Descendente de africanos escravizados, como eu e muita gente. Diante do encontro com tantas

[3] Termo utilizado para se referir a pessoas negras racialmente mistas, geralmente utilizado na objetificação de corpos negros ou em elogio à inexistente "democracia racial". Uma das hipóteses etimológicas da palavra é a derivação do termo *mula*, do híbrido entre asnos e cavalos.

[4] A construção de um imaginário acadêmico oficial sobre o artista se iniciou com Rodrigo Bretas, em meados do século XIX (BAGOLIN, 2009).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

violências do discurso em minhas leituras, busco em meu trabalho uma outra postura – partindo da ação.

Prefiro agir pela perspectiva do encantamento, como propõem Simas e Rufino (2020): afirmação da vida a partir da criação de novos sentidos, e de Oliveira (2012, p.43), através de "[...] uma experiência de ancestralidade que nos mobiliza para a conquista, manutenção e ampliação da liberdade de todos e de cada um. Assim, é uma ética. Uma atitude que se faz sentido se confrontada com o legado dos antepassados."

Por isso, evoco Antônio em meu trabalho como um ancestral, não um objeto de pesquisa exótico e misterioso para elocubrações intelectuais. Um ancestral porque descendente de escravizados, como eu, e um ancestral porque escultor brasileiro, como eu. No meio de meu processo de modelagem, e de retorno a leituras e reflexões sobre Antônio Francisco, decidi dedicar a ele meu primeiro trabalho com as mãos de cerâmica.

Retomo Simas e Rufino para indicar o sentido da ancestralidade trabalhada aqui:

> Quando falamos de ancestralidade, não estamos reverenciando a morte, mas fortalecendo conexões entre os mortos e os vivos; coisa que preserva perfeitamente viva a história da comunidade. O morto representa uma realidade física e espiritual, presente tanto no passado quanto no agora, entre os vivos. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 14).

De onde eu venho, se pede bênção aos mais velhos, aos mais experientes e aos ancestrais - tanto os encarnados quanto os desencarnados. Antônio Francisco Lisboa já não está mais aqui em terra, a não ser no legado que deixou com seu trabalho. Ao fazer mãos e dedicá-las a ele, opero em duas esferas do gesto: a oferenda, como um presente, e um pedido de bênção – um pedido de encantamento dentro de meu próprio trabalho como artista.

Faço isso de artista para artista, de corpo negro para corpo negro, retomando a potência desse ancestral e trazendo-a para o presente em um "*poder-ser*" que "[...] na ancestralidade é poder ser na sacralidade de tudo que nos envolve". (MARTINS, 2021, p. 63). É por isso que, para Antônio, agora ancestral e não objeto, comecei a fazer mãos.

1. Sobre o processo de modelar mãos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

Existe certa visão generalizada sobre a arte popular brasileira, em torno da falta de habilidades artísticas ou falta de referências formais da arte acadêmica europeia. Embora o trabalho de Antônio Francisco Lisboa tenha sido estudado durante séculos, encaixando-se dentro da escola que chamamos de Barroco brasileiro – derivado, porém distinto do Barroco europeu – essa mesma visão se estende sobre o trabalho dele. Não era, no fim das contas, um artista acadêmico. Em alguns casos é descrito como artífice (BAGOLIN, 2009).

Uma das pessoas que me iniciou no estudo da escultura foi uma artesã, Lindóia. Ela própria falava que "não fazia essa arte que eu faço", diminuindo o valor de sua produção por se tratar de artesanato. Injusto com seu trabalho: ela tem um domínio incrível da matéria e uma devoção inspiradora de vida inteira, conhece coisas que só são possíveis de se conhecer através do próprio fazer. Mas, ao mesmo tempo, existe um sentido cultural dentro dessa diminuição do artesanato como algo "menor" ou de "menos valor" que é, em suma, respaldado em uma visão europeia de arte e de manualidade (RODRIGUES, 2012) que, de certa forma, já foi internalizada no imaginário coletivo.

Lembro até hoje de algo que ela falou, sobre tentar modelar mãos não a partir da visão de uma mão, mas sentindo os volumes da minha própria mão com o toque.

Foi assim que aprendi a modelar mãos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fig. 1: Mãos em cerâmica. **Fonte:** Acervo pessoal.

Os elementos de meu trabalho – e as mãos, aqui, estão inclusas – têm construído um vocabulário próprio. Penso que estou criando, com as peças que venho produzindo em ateliê, elementos estruturais de uma linguagem corpórea[5] : elementos a serem combinados na tessitura de um novo conjunto cujo sentido se constrói a partir da inter-relação entre eles.

Já tenho uma quantidade razoável de mãos, feitas em argila terracota e argila preta. Elas não são mãos naturalistas, não faz sentido que sejam: são mãos de cerâmica, não mão humanas. Ouvi de algumas pessoas que se parecem com as minhas – o que faz sentido, já que modelo-as a partir de minhas próprias. Mas também vejo algo de galhos em seus dedos.

Elas estão todas petrificadas no meio de um gesto. Não estão no mesmo movimento: cada uma tem suas particularidades. Estão, entretanto, se configurando como um coletivo.

A cor delas é tão importante quanto a forma. Argila terracota e preta: cores que lembram a cor de pele dos povos escravizados – de origem deste mesmo território, que hoje chamamos de Brasil, e de territórios de África – que foram escravizados e formam grande parte da base ancestral da população brasileira. Mais que isso: a cor da pele das pessoas que construíram esse país com suas mãos, seu suor, seus corpos.

Aprendi esse ano, durante a disciplina *Contar Histórias e Caminhar com Ancestrais*[6] sobre a desvalorização da argila terracota na cerâmica brasileira – considerada menos própria para a fatura de cerâmicas utilitárias, porque no geral (porém nem sempre) não alcançam temperaturas mais altas – e da hipervalorização da argila branca. Sendo que as argilas terracotas, de solos que contém o elemento ferro (Fe) em sua composição, estão dentre as mais abundantes no Brasil.

Associo aqui a cor da argila e a cor da pele. Engraçado como a branquitude se manifesta como uma espécie de "superioridade" até mesmo em materiais não-humanos. A minha escolha por materiais pigmentados, então, e por não trabalhar, com queimas de esmalte, que

[5] Digo corpórea e não visual, pois os elementos de meu trabalho não se relacionam apenas com a dimensão do olhar.

[6] Do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na UNESP, ministrada pela Prof. Dra. Dona Cilá (Priscila Leonel de Medeiros Pereira).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

impermeabilizariam as peças com um vidrado, foi deliberada: A beleza da própria argila, sua cor e suas texturas é um dos motivos para tal.

Outra é a permeabilidade da matéria – tenho feito queimas únicas, de baixa temperatura, o que significa que a matéria cerâmica, mesmo após a transformação fisico-química que acontece na queima, continua permeável. Mantém, dessa forma, uma das propriedades da matéria que lhe deu origem: a capacidade de absorção.

Essa porosidade me interessa justamente por ir na contramão da lógica da impermeabilização e do acabamento perfeito que tentam proteger a obra da ação do tempo e do mundo. Minhas peças continuam abertas. Sem a estrutura vítrea continuam podendo absorver o toque, a umidade, o cheiro do lugar onde estão e das mãos que as tocarem. É uma escolha pelo risco, mas também pela troca: ao manter essa abertura na matéria, mantenho também as possibilidades de encontro.

1. **Sobre as mãos modeladas: uma oferenda**

Em 2019 fiz meu primeiro trabalho artístico como oferenda: a instalação *corpos brotantes*[7] . Não imaginava que fosse se tornar uma ação contínua e, na época, não tinha vocabulário para dizer precisamente o que estava fazendo ali. Em *corpos brotantes*, o trabalho foi devolvido ao estado de barro e oferecido como um presente tanto à Nanã, Orixá do Barro, quanto à Universidade em que fiz minha graduação – para que esse barro pudesse se transformar em outras coisas novamente.

No caso de *Para Antônio Francisco Lisboa,* escolhi um ancestral humano. Que talvez não seja meu ancestral de sangue, mas é meu ancestral de profissão. E, de certa forma, representa também meus ancestrais de sangue: parte de minha família, de descendência negra e indígena, migrou de Minas Gerais para o Paraná durante a primeira metade do século XX. Então as mãos são para Antônio, mas não apenas: são também para meus avós, bisavós e tataravós; são para Sílvia e Maria e Sebastiana e João e Ana e Benedito, e tantos outros cujos nomes eu não sei. Para aquelas pessoas que construíram o Brasil com suas mãos. Muitos que nem mesmo podiam usar essas mãos para assinar seus nomes. Muitos que perderam seus nomes,

[7] Exposição coletiva *Coleção de afetos e desassossegos*, na Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

ou tiveram que escondê-los. Antônio é um, mas um pode ser mil. Como disse Mário de Andrade (1955, p. 221): “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”.

Elas são uma forma de avivar o axé (energia vital), de agradecer e pedir que continuem tendo uma presença tão grande e tão transformadora em minha vida. Meu próprio axé está nelas, também, e ofereço-as à Antônio e meus ancestrais na mesma medida em que as ofereço ao mundo: como tática de reencantamento.

Luiz Rufino (2019) criou o conceito de *ebó epistemológico*, para se referir ao trabalho que faz com palavras dentro de Pedagogia das Encruzilhadas. Embora ebó, em si, seja muito mais que um conceito: é uma prática complexa dentro das religiões de matriz africana e afro-brasileira que é central dentro das dinâmicas de terreiro. A palavra é de origem Yorubá, e no contexto religioso afro-brasileiro significa – entre tantas coisas – oferenda e sacrifício. É uma troca na ritualística de avivar o axé, no processo de comunicação entre o que está nesse mundo físico e o que está no mundo espiritual; uma ponte entre o mundo humano e o mundo dos Orixás ou dos Eguns (ancestrais). Uma tecnologia ancestral de reencantamento do mundo que é feita para diversos fins, incluindo rituais de limpezas, descarrego, obrigações, agradecimentos entre outros (TESSEROLI, 2009).

Utilizo aqui o termo oferenda e não ebó, embora tratem de uma mesma dinâmica. E não trabalho dentro do campo da epistemologia, sim da arte. Arte-oferenda, obra-oferenda: presente, agradecimento, prece, pedido de bênção. Trago também um outro termo aqui, dentro do trabalho artístico: arte como bruxaria.

Há alguns anos me deparei com a noção de *desenho como bruxaria*, como pensado por Diego Rayck. Para ele, “[...]desenhar como bruxaria não acontece simplesmente para que o desenho obtenha algo, para que realize milagres: o próprio desenho é a bruxaria e seu resultado.” (RAYCK, 2011 p. 203).

Entro em um sentido embutido nos tão estigmatizados termos bruxaria, magia, feitiço e macumba: transformação. Se quisermos um termo mais polido, alquimia. Concordo com Rayck: o próprio processo (escultura aqui, e não desenho) é tanto bruxaria quanto seu resultado. Mas me permito divergir de seu pensamento – não é por milagres que faço arte como bruxaria, mas por necessidade de ações transformadoras dentro de um contexto sociopolítico e cultural complexo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Volto então ao encantamento. Ainda um pouco revoltada com o que eu encontrei, ao me deparar com os olhares sobre a figura de Antônio, tentando sair dessa lógica e procurando "[...] a reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado." (RUFINO, 2019, p. 15).

Então, segue o ritual: modelar mãos e transformá-las em cerâmica – no mínimo 167, uma para cada ano desde a publicação do primeiro texto sobre Antônio Francisco; oferecê-las ao mundo de diferentes maneiras, e dedicá-las todas a Antônio.

2. Sobre o incômodo do objeto como imagem

A primeira obra composta por essas mãos que expus oficialmente teve o título *Para Antônio Francisco Lisboa,* que participou da exposição Territorialidades dentro do II Simpósio Amò - Ancestralidade, Cerâmica, Corporeidades, Arte educação e Decolonialidade[8] .

Vê-la exposta me causou uma experiência mista, que me fez questionar o que é que realmente quero com essas mãos – e, num modo geral, com o meu trabalho. Apesar de todo cuidado e dedicação da equipe curatorial e expográfica, o fato de que esse trabalho foi exposto apenas para o olhar – sem a possibilidade do toque – me causou extremo incômodo.

Faz parte de um incômodo antigo que carrego com o trabalho tridimensional. O toque, no fazer, contém a dimensão principal do encanto corporal dos fazeres escultóricos: modela-se e esculpe-se com o corpo – em especial, com as mãos. Quando se trata da modelagem em argila, o toque se expande do fazer em ateliê para uma percepção de mundo – nos fazendo aprender uma nova forma de nos relacionarmos com o mundo (PIORSKI, 2016).

Considero que uma das coisas mais importantes dentro de meu fazer é o que encontro dentro de meus processos artísticos – como meu mundo se transforma a partir deles. Ao longo dos anos, desenvolvi uma compreensão de escultura baseada em um princípio que nomeei de tatilidade: o toque como medida de reciprocidade com o mundo.

Extrapolo o sentido literal do tato aqui: contato entre dois corpos, sejam eles vivos no sentido biológico ou não. Como trabalho a partir da dimensão do humano e de meu próprio

[8] Realizado em maio de 2025, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, na UNESP de Bauru.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

corpo, falo a princípio do meu contato com a matéria (argila, nesse caso). Ao tocar a matéria, você permite que ela te toque de volta. Trava-se uma relação entre *eu* e *não-eu* que é da natureza da troca, da transformação: ao modelar a massa cerâmica, eu transformo o material metamorfo que é a mistura de argila e água[9] .

Durante esse processo, também, a matéria me transforma e transforma meu posicionamento perante o mundo. A partir do campo abstrato, sim, mas sempre através do corpo. Sobre a reciprocidade em um exercício de aproximação entre matéria e imaginação, Bachelard (2019, p. 28) diz:

> Essa aproximação nos colocará no âmago da reciprocidade em que as imagens se tornam "pulsionais" e em que os impulsos podem *aumentar* a sua satisfação mediante as imagens. O ato e sua imagem, eis um mais-que-ser, uma existência dinâmica que recalca a existência estática tão nitidamente que a passividade não é mais que um nada. Definitivamente, a imagem nos estimula, nos aumenta; nos dá o devir do aumento de si.

Prefiro falar em corpos, embora o sentido da palavra *imagem* para Bachelard esteja exatamente nesse entremeio da extrapolação para o mundo imaginário das experiências com a matéria. O ato e seus corpos: *eis um mais-que-ser.* Pois é ser em conjunto. O que me incomoda ao apresentá-las como corpos a serem apenas observados é que a potência do corpo-escultura, que se apresenta para mim de uma forma somática durante meu processo de criação, se torna imagem a ser percebido apenas com os olhos.

Existe uma hierarquia e unilateralidade no sentido da visão: olha-se algo, não necessariamente esse algo também te vê. Enquanto isso, no toque, a horizontalidade e a reciprocidade estão inscritas no gesto. Não quero repetir esse modo de existência centrado na visão.

Algo que Lygia Clark se questionou, ao refletir sobre a proposta de seu trabalho *Caminhando* (1965) [10] , me faz pensar sobre o que quero com meu próprio trabalho: "Na

[9] Prefiro utilizar a palavra "metamorfismo" que "amorfismo" ao tratar das matérias-barro, embora o comum seja o uso do segundo termo: amorfo indicaria que o barro não sustenta forma própria, o que não é o caso: a forma existe, porém, é mutável.
[10] Proposição da artista envolvendo o recorte de uma fita de Moebius, que continua em uma ação cíclica.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

primeira vez que cortei o ‘Caminhando’, vivi um ritual muito significativo em si mesmo. E desejei que essa mesma ação fosse vivida com a maior intensidade possível pelos futuros participantes.” (CLARK, 2024, p. 33).

Percebi minha vontade de oferecer essa mesma intensidade do toque. Não apenas com a argila maleável, entretanto: existe algo fascinante em oferecer ao toque um material tão frágil quanto a cerâmica – que requer que seu trato seja cuidadoso, pois pode quebrar. Tem uma posição de desprendimento de minha parte, que tem sido aprendida aos poucos na jornada com a cerâmica. Assumir o risco do encontro.

Fig. 2 e 3: Possibilidades de composição. Fonte: Acervo pessoal.

As possibilidades que surgiram a partir de minha frustração com a ausência do toque, por enquanto, ainda estão abertas. Mas percebi algo, em minhas brincadeiras de composição: conforme vou variando as posições e quantidades de mão dentro de um conjunto, o trabalho se transforma significativamente. Então o gesto de dar essa mesma liberdade para outras pessoas, para que construam seus próprios sentidos e não necessariamente se contentem com os meus, passou a fazer muito mais sentido do que exibir as mãos em uma composição fechada.

Foi esse meu próximo passo: na exposição coletiva *Amor, essa água rouca*[11] , expus um novo trabalho, com o título *As mãos são para tocar* – ainda com a dedicatória para Antônio

[11] Exposição coletiva coordenada por Deyson Gilbert e Prof. Dra. Renata Pedrosa Na Galeria Alcindo Moreira Filho, em agosto de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Francisco Lisboa. O título, nesse caso, ultrapassa estritamente sua função poética e se torna uma proposta literal.

Fig. 4: Mãos em articulação com os trabalhos de Laila Terra e lele, na exposição *Amor, essa água rouca.* Fonte: Ráyssa Libanio

A minha escolha expográfica foi por um cartão com uma proposição, na parede da galeria, e um conjunto de mãos de cerâmica, espalhadas pelo espaço – não mais enclausuradas dentro de um pedestal, não mais com uma posição fixa e voltada apenas para os olhos. A partir do texto, dei a liberdade para que os espectadores/participantes da exposição pudessem ter contato com as mãos, transitassem com elas pela galeria e montassem suas próprias composições.

Dentro dessa dinâmica, a vida do trabalho passou a depender de sua relação com o espaço e com outros corpos. Tornou-se um trabalho que se acomoda no espaço e se transforma em conjunto com outros corpos.

A qualquer momento, qualquer uma das obras dentro da galeria poderia estar em articulação com uma ou mais mãos. Percebi que as mãos não deixam os outros trabalhos em paz e a sós. Nesse sentido, é um trabalho inconveniente – Mesmo sendo mãos pequenas, com

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

menos de quinze centímetros de comprimento cada uma, elas marcam sua presença, habitam o espaço e ocupam espaços que não foram, a princípio, destinados a elas.

Fig. 4: Mãos em articulação com trabalho de Amanda Amaral, na exposição *Amor, essa água rouca.* **Fonte:** Ráyssa Libanio

Vejo aqui algo do que Simas e Rufino (2020) disseram sobre encantamento – que nos cabe compreender o encantamento também como transgressão ou desobediência. Argumentaria que a inconveniência dessas mãos – mãos pretas e vermelhas que simplesmente se recusam a ser meros objetos em um pedestal, como uma certa rebeldia.

Considerações Finais

Encerrar esse texto é uma operação no mínimo complicada. Sinto que ainda há muito em aberto sobre o que dei início a partir desse trabalho, tanto do ponto de vista prático quanto do teórico. Acho que esse é apenas um dos dilemas constantes de uma pesquisa que se dá e se pensa a partir de seus processos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ao longo deste artigo, apresentei uma reflexão sobre o processo de criação do trabalho *Para Antônio Francisco Lisboa*, construído a partir da modelagem de mãos em cerâmica. Ao fazê-lo, articulei o gesto escultórico com a noção de ancestralidade, o debate em torno da figura histórica de Antônio Francisco Lisboa e uma crítica às formas hegemônicas de legitimação da arte, delimitando meu posicionamento como artista nos limiares entre arte e não-arte: arte e bruxaria, arte e transformação, arte e proposição.

A proposta central esteve em deslocar a imagem de Antônio Francisco Lisboa como objeto exótico de estudo, reclamando-o como ancestral – não apenas no sentido espiritual, mas como presença ativa e política dentro do meu próprio fazer artístico. Nesse sentido, a prática escultórica aqui apresentada é compreendida como uma prática de encantamento, feita em um território no qual matéria, gesto e corpo operam conjuntamente na produção de novos sentidos.

Venho já reivindicando saberes ancestrais dentro do meu trabalho há um tempo. A escolha pelo uso da cerâmica não esmaltada, de baixa temperatura, de cores mais escuras, e a repetição insistente da forma-mão compõem uma poética que reivindica, também, o corpo como fonte legítima de conhecimento e de produção de saberes sensíveis, a partir dos rituais de repetição e dedicatória em seus diversos desdobramentos.

Ao discutir o incômodo com a transformação da escultura em objeto-imagem intocável, proponho uma valorização da tatilidade e como condição para uma experiência estética e política no mundo que seja baseada na reciprocidade. Em uma esfera mais particular, proponho a mim mesma uma atitude não apenas expositiva, mas propositiva para o meu trabalho. Nesse sentido, reflexões tecidas aqui buscam não só registrar processos que já aconteceram, mas também delimitar possibilidades futuras de experimentação poética dentro de minha pesquisa.

Uma das questões que o processo de escrita desse texto me trouxe e que escolho deixar aqui como provocação é a importância da pesquisa – tanto acadêmica quanto poética/artística – feita por corpos dissidentes. A violência sistêmica historicamente apresentada no discurso acadêmico sobre Antônio Francisco Lisboa é questionada aqui por mim com tanta veemência porque somos fruto de um mesmo sistema de opressão, que tem reproduzido esses mecanismos de dominação e marginalização a partir do discurso oficial até os dias de hoje.

A minha estratégia como artista-pesquisadora se dá a partir da reivindicação de minha ancestralidade no fazer poético, atuando pela via oposta à agressividade perpetuada pelos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sistemas de dominação e colonialismo que ainda nos definem enquanto sociedade: o encantamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, C.M. Em torno do nascimento de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. **Boletim do Ceib**, v. 18, n. 58, p. 01-06, 2014. Disponível em: < https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/77>. Acesso em: 3 jun. 2025.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

BAGOLIN, L.A. " O Aleijadinho": monstro herói. **estudos avançados**, v. 23, p. 353-358, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/J8ks7F6GbfbtnSLs6btnHdd/?lang=pt> Acesso em: 3 jun. 2025.

CLARK, L. 1965 – A propósito da magia do objeto. In: SMALL, I.V *et al*. **Lygia Clark:** projeto para um planeta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p.33-34.

CAVALCANTI, J.D. O Aleijadinho de Mário de Andrade: a problemática do artista como expressão do gênio nacional. In: **Cuadernos de educacíon y desarrollo**, v.15, n.3, p. 2222-2238, Portugal, set. 2023. Disponível em: < https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/1167>. Acesso em: 4 Jun. 2025

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

PIORSKI, G. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2016.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE***: Revista De Artes Visuais*, *7*(13), 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713> . Acesso em: 30 out. 2025.

REY, S. Por uma abordagem metodológica de pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, B; TESSLER, E..(org). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. Capítulo 9, p.123-140.

RODRIGUES, W. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. In: **Cultura Visual**, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 85-95. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/5977>. Acesso em: 4 jun. 2025.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019

SIMAS, L.A; RUFINO, L. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2020.

SILVA, L.R. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos em linguística aplicada**, v. 57, n. 1, p. 71-88, 2018.. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/tla/a/JZjt3cFmJfPws34Yxx84HHQ/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2025.

Vestígios do efêmero: Pigmentos da memória em antotipia

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

Luciany Alves GAMA[25] (UEL)

Orientador: Edson Luiz da Silva Vieira[26] (UEL)

E-mail: luciany.alves.gama@uel.br

Resumo: Esta pesquisa investiga a antotipia enquanto recurso poético para explorar a efemeridade da memória. Processo fotográfico alternativo que utiliza pigmentos naturais extraídos de plantas e flores, é uma técnica que possibilita a criação de imagens frágeis, marcadas por um desvanecimento constante. Essa característica essencialmente transitória aproxima as impressões resultantes das próprias instabilidades da recordação. Por meio de uma produção fotográfica experimental, foram realizadas impressões em antotipia que dialogam com fragmentos de fotografias analógicas, estabelecendo relações simbólicas entre memória, corpo e matéria. O estudo propõe, assim, uma reflexão sobre a natureza impermanente das imagens que nos constituem, compreendendo-as como vestígios de experiências que se transformam no tempo. Desse modo, a pesquisa busca ampliar a compreensão da fotografia, não como registro fixo e definitivo, mas como metáfora da transitoriedade e da fragilidade da lembrança, abrindo espaço para novas leituras estéticas e poéticas no campo das artes visuais.

Palavras-chaves: Antotipia, Memória, Efemeridade, Fotografia Analógica, Poética Visual

1. Introdução

A relação entre arte e memória constitui um campo amplamente investigado nas pesquisas em artes visuais e nas produções poéticas contemporâneas. Nelas, o ato de recordar não se manifesta apenas no conteúdo, mas também no próprio processo de criação, em que se entrelaçam lembrança, esquecimento e reinvenção. Assim, a memória deixa de ser mero

[25] Estudante no curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL);
[26] Professor Mestre do Departamento de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

depósito de experiências vividas para tornar-se matéria viva: um espaço fluido, sujeito à transformação e à reconfiguração a cada novo olhar lançado sobre o passado.

Entre as muitas formas de pensar essa dimensão da lembrança nas artes, escolhi a antotipia como campo poético. Trata-se de um processo fotográfico alternativo de impressão que utiliza pigmentos naturais extraídos de flores, frutos e folhas como material fotossensível, possibilitando a criação de imagens frágeis, marcadas por um desvanecimento constante devido a decomposição do pigmento. Essa instabilidade pictórica e material transforma-se em metáfora da própria fragilidade da memória, sempre sujeita à ação do tempo, ao apagamento e à mutabilidade.

A escolha da antotipia como procedimento artístico e conceitual nesta pesquisa nasceu do desejo de explorar a efemeridade como linguagem. Por sua natureza artesanal e metamórfica, a técnica oferece um terreno fértil para refletir sobre a transitoriedade das lembranças e sobre a relação íntima entre matéria, cor e corpo. Nela, a ação do tempo inscreve-se como um gesto poético sobre as imagens. Ao lidar com pigmentos perecíveis, suportes frágeis e o risco constante do apagamento, o processo aproxima-se das próprias instabilidades do ato de lembrar.

As impressões que compõem esta pesquisa constituem-se como um processo em elaboração. Neste momento, o trabalho se volta à construção de composições imagéticas oriundas de fotografias pessoais – imagens que são recortadas, desenhadas, realçadas, sobrepostas e reorganizadas, incorporando elementos como costuras e rasgos, como forma de reescrever a memória e tensionar seus limites entre o visível e o ausente. Essa etapa antecede a realização das impressões em antotipia. As composições, portanto, funcionam como um ensaio preparatório, no qual o gesto de manipular, refazer e rememorar já anuncia o desejo de fixar – ainda que o próprio percurso da técnica conduza inevitavelmente ao apagamento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

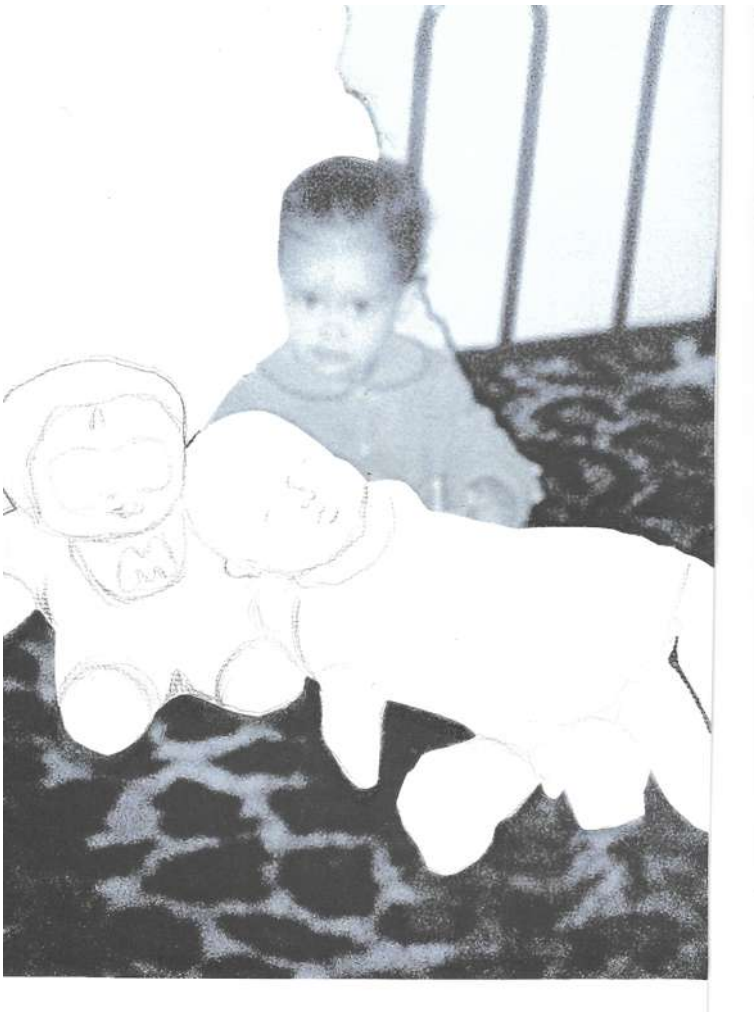


Fig. 1 – Sem título - esboço desenho com grafite com fotografia com recorte de figuras, 21,0 x 29,7 cm. Fonte: acervo pessoal, 2025

O processo configura-se como uma tentativa de dar forma à memória: relembrando, e por vezes inventando, aquilo que já aconteceu, individualmente e coletivamente, nas brechas e falhas do lembrar, no desejo de preencher lacunas. Lida-se, então, com a memória enquanto matéria em transformação, uma substância viva, sujeita ao tempo, ao esquecimento e à constante reconfiguração.

A prática poética proposta aqui se realiza, portanto, como um exercício de escuta da matéria e da memória. O antótipo, nesse contexto, não é compreendido como uma fatia fixa do passado ou como documento, mas como metáfora da impermanência, um corpo de luz que incide sobre a cor, gerando imagens em constante metamorfose, destinadas ao desvanecimento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Assim como as lembranças, essas imagens nascem sob o signo do tempo: modificam-se, desbotam e se apagam, deixando vestígios sutis ou nenhum de sua passagem.

Esta pesquisa propõe, portanto, pensar a antotipia não apenas como técnica, mas como dispositivo poético de rememoração. Ao integrar matéria orgânica, imagem e tempo, busca-se tensionar os limites entre presença e ausência, visibilidade e apagamento, permanência e esquecimento. O gesto artístico torna-se, assim, uma forma de resistência da memória, uma tentativa de transformar o efêmero em linguagem e de reinscrever, na superfície da imagem, os vestígios do que já não se pode tocar.

2. Memória como matéria poética

Lembrar é um gesto de criação. Quando atravessa o campo das artes visuais, a memória deixa de ser apenas um arquivo ou registro do vivido para se revelar como um corpo pulsante, em constante movimento. Ela não se limita a conservar o que foi, mas se refaz a cada evocação, moldada pelas experiências e percepções do presente. As lembranças, nesse sentido, não são imagens fixas, mas organismos em mutação, que se transformam conforme o tempo e o olhar que sobre elas repousa. Cada recordação carrega, assim, o traço das transformações do próprio sujeito, um reflexo sensível de tudo aquilo que fomos, somos e ainda podemos ser.

No campo da arte, a memória atua como matéria poética justamente por seu caráter instável e fragmentário. O artista, ao trabalhar com ela, não busca reconstruir o passado tal como foi, mas reinventá-lo a partir de vestígios, lacunas e resíduos. Criar é, de certo modo, escavar o tempo: fazer emergir do esquecimento aquilo que ainda pulsa, mesmo que em estado de desbotamento. Nesse processo, a lembrança se converte em gesto plástico, e o esquecimento em espaço de criação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Para Georges Didi-Huberman (1998, p. 176), “a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de presente reminiscente”. Assim, a imagem se apresenta como um fragmento de tempo e de memória aquilo que resiste ao desaparecimento, revelando a incompletude que habita tanto a imagem quanto o olhar que sobre ela se lança.

De modo complementar, Susan Sontag observa que toda fotografia é uma forma de lembrar, mas também de esquecer. Ao capturar um instante, a imagem preserva um fragmento da experiência, mas o separa do fluxo do tempo. A fotografia, portanto, não é um espelho fiel do passado, e sim uma metáfora da perda, um registro que se desgasta e se transforma junto ao olhar de quem o revisita. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada; significa colocar-se em determinada relação com o mundo”, escreve Sontag (2004 p.14) , sugerindo que, ao capturar um instante, a imagem estabelece uma relação paradoxal de presença e distância: preserva o real, mas o isola de sua continuidade vital. Assim, cada fotografia é também um ato de interpretação, uma tentativa de deter o tempo e, ao mesmo tempo, uma confissão de que ele escapa. A imagem fotográfica não apenas retém o passado, mas o reorganiza, tornando-o um território de projeção, esquecimento e reinvenção.

Compreender a memória como matéria poética, portanto, é reconhecer sua condição metamórfica. Ela se move entre o lembrar e o esquecer, entre o que se mostra e o que se oculta, produzindo um campo fértil para a criação. O artista, ao lidar com essa matéria, atua como um arqueólogo do tempo, escavando as camadas sensíveis do passado e dando forma ao que sobrevive como vestígio. Nesse gesto, a arte não busca fixar a lembrança, mas permitir que ela respire, que se desfaça, se refaça e se reinscreva no presente sob novas imagens, sensibilidades e percepções.

Na prática da antotipia, essa correlação entre memória e criação ganha materialidade. A imagem, ao surgir dos pigmentos naturais e da ação da luz, revela sua natureza efêmera: o desbotamento do antótipo é tão vulnerável quanto as lembranças que o tempo desbota. Cada impressão carrega a marca do instante e do acaso, e o acaso, aqui, não é falha, mas força poética. Na antotipia, o imprevisível torna-se parte essencial da obra: a intensidade da luz, a variação dos pigmentos, a umidade do ar e o tempo de exposição interferem de modo sutil e irrepetível

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

na formação da imagem. Cada trabalho carrega, portanto, o traço de um momento singular, um encontro entre matéria, tempo e gesto.

Essa dimensão do acaso faz da antotipia um campo de escuta, em que a artista se torna cúmplice das transformações que a natureza impõe. Assim como a memória, a imagem não se fixa: ela respira, se modifica e se apaga, revelando aquilo que só existe por um instante. Nesse espaço entre o desvanecer e o permanecer, a antotipia se afirma como um território poético onde memória e matéria se encontram e, ao se dissolverem uma na outra, se tornam imagem.

3. A antotipia como gesto poético e exercício de escuta da matéria

A antotipia, técnica fotográfica do século XIX criada por John Herschel, que utiliza pigmentos vegetais sensíveis à luz, ressurge aqui como um campo de experimentação poética. Ao propor uma imagem que se forma lentamente e que inevitavelmente se apaga, esse processo desloca a fotografia do domínio da fixidez e a aproxima da ideia de memória enquanto fluxo e transformação. Assim, a prática artística torna-se também um modo de pensar e sentir o tempo, não mais como linha contínua, mas como tecido de presenças e ausências que se sobrepõem.

Nesta pesquisa, o pigmento não atua apenas como elemento fotossensível, mas como camada de memória e significado. Nenhum pigmento é escolhido ao acaso, cada um estabelece um diálogo entre a imagem representada e as lembranças afetivas que ela convoca. Penso, por exemplo, na acerola, que evoca minha avó, lembrança dos sucos que ela preparava para os netos; ou no café, que remete a minha mãe, com quem compartilho cafés da manhã e tardes de sábado, transformando gestos cotidianos em matéria de recordação sensível.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fig. 2 – Avó, estudos de composição, colagem de fotografia digital sobre fotografia analógica com *Pinhole*, 29 x 15,5 cm
Fonte: acervo pessoal, 2025

Em outra experiência, o sangue se apresenta como pigmento e como memória líquida, matéria do corpo e intensidade da experiência afetiva. Ele não apenas imprime cor, mas inscreve história, trazendo à superfície o entrelaçamento entre presença e ausência, vínculo e ruptura. A imagem nasce do rompimento de uma relação paterna, e o sangue torna-se simultaneamente elo e obstáculo na imagem: une e recorda, mas também separa, mantendo visível a tensão entre o que foi e o que permanece. Cada traço de sangue é testemunho de uma memória viva, condensando dor, afeto e desejo de aproximação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fig. 3 – Sem título, antotipia com sangue sobre papel, 10,5 x 9,5 cm
Fonte: acervo pessoal, 2024.

Nesse gesto artístico, o corpo transforma-se em pigmento, e a imagem em território sensível, onde o passado pulsa no presente e a efemeridade da vida se torna visível, tangível e inevitável. Assim, a antotipia se revela como um exercício de escuta, a matéria, da luz e das lembranças, um espaço em que o desvanecer se torna linguagem e onde a memória se reinventa a cada apagamento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

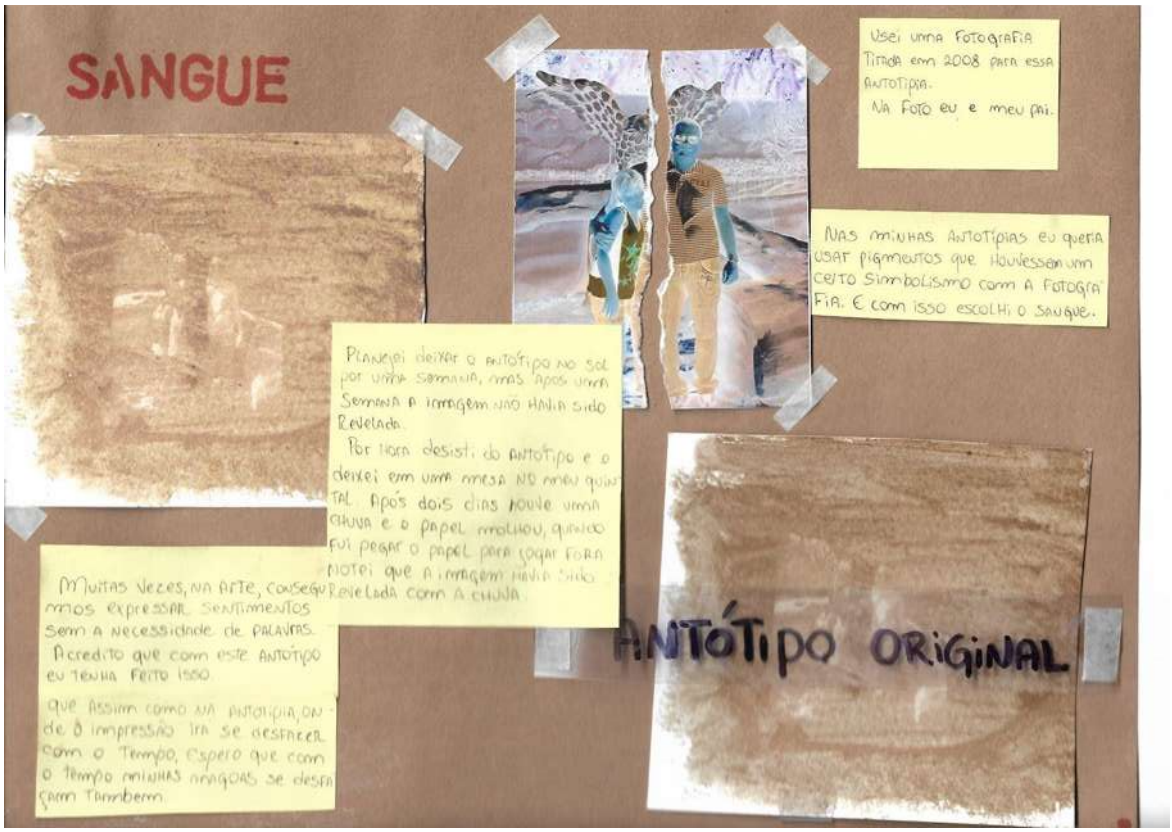


Figura 4 – Portfólio, Página do portfólio da matéria de fotografia I, 10,5 x 9,5 cm
Fonte: acervo pessoal, 2024

4. Conclusão

Esta pesquisa buscou compreender a antotipia como um campo de experimentação poética em que a imagem se faz e se desfaz no tempo, revelando a fragilidade das lembranças e a potência do gesto artístico como modo de recordação. Ao longo do processo, tornou-se evidente que a memória, quando atravessada pela arte, deixa de ser um simples depósito de imagens passadas e passa a constituir-se como matéria viva, um corpo em constante transformação.

A prática com pigmentos naturais, o contato com o sol, o desbotamento e as marcas do tempo mostraram-se mais do que aspectos técnicos: revelaram-se como metáforas do próprio ato de lembrar. Assim como a antotipia exige espera e aceitação do acaso, a memória também

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

se constrói entre o controle e o imprevisto, entre o que desejamos preservar e o que inevitavelmente se apaga.

Ao retomar imagens pessoais, como o retrato de minha avó, compreendi que cada gesto de criação é também um gesto de escuta: escuta da matéria, da imagem e de si mesma. O processo artístico se configurou, então, como um modo de diálogo com o passado, não para fixá-lo, mas para permitir que ele reapareça sob novas formas e novos sentidos.

O percurso desta pesquisa aponta que a arte pode acolher o esquecimento não como perda, mas como parte do ciclo poético da memória, onde o que se apaga também deixa vestígios de luz. Dessa forma, o trabalho se abre à continuidade, a novas experimentações, outras imagens e outros modos de lembrar. A antotipia, nesse contexto, permanece como gesto de resistência ao esquecimento e celebração da impermanência, da inconstância, uma poética que revela que nada é estável, mas tudo pode florescer novamente sob nova forma, quando tocado pela luz e pelo tempo.

Referências

SONTAG, Susan. Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Espelho espiado[27]: inverter para olhar, reverter para ver e converter para enxergar

Claudio Luiz GARCIA[28] (UEL)

E-mail: claudiluizgarcia@uel.br

Resumo: Fazer gravura em metal, hoje, como produção de conhecimento dá prazer visível, sensível, intelectual e audível? Geralmente se grava sons e imagens em movimento, mas gravar imagens estáticas e silenciosas parece um anacronismo na contemporaneidade do cinema. Será que estou indo pelo inatismos ou pelas reminiscências? Não, mas pela pesquisa e criação do fazer gravura. Estou no caminho da pesquisa poética de artista na contemporaneidade, pelo ser professor justificando a sua inserção na universidade. Assim, tracei um horizonte de sentido de tempo pela inversão da imagem gravada quando impressa, pela reversão dos sulcos gravados em pequenos relevos impressos, pela conversão da gravura emoldurada em caderno de gravura. Um horizonte no "espaço de tempo muito curto através de tempos de espaço muito curtos."[29]. Nas minúcias do fazer gravura compreendidas na multiplicidade das leituras de Ser e Tempo, de Martin Heidegger e Diferença e Repetição, de Gilles Deleuze, encontrei o problema cercado pelas questões prazerosas ou não, na multiplicidade da poética do fazer gravura.

Palavras-chaves: gravura em metal, livros artesanais de gravuras, caligrafia e escritos labirínticos.

1. Introdução

[27] Jogo de espelho, in Arte e Técnica em Heidegger de Irene Borges-Duarte, de uma nota de roda pé, 2014, p. 69)
[28] Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina.
[29] JAMES, Joyce, Ulysses. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

> De certa maneira, o absurdo que pretende exprimir o homem em sua solidão faz com que ele viva diante de um espelho. O dilaceramento inicial corre, então, o risco de se tornar confortável. A ferida que se coça com tanta solicitude acaba dando prazer. (CAMUS, 2025, p.20)

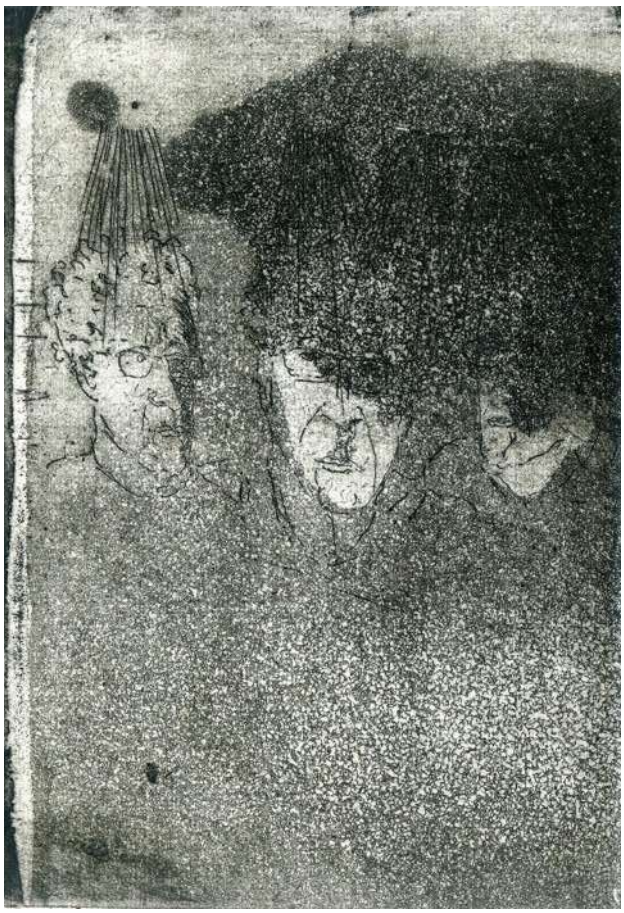


Figura 1. Sem título, Claudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025. Fonte: Acervo Pessoa

Este artigo é curto de palavras e comprido de imagens, ou seja, o texto foi escrito com poucas palavras porque foram criadas muitas imagens. Caso o leitor se concentre nas frases, vai sentir falta de alguma coisa, vai ter a impressão de que não há conteúdo. Entretanto, quem olhar para as imagens com "olhos-de-ver" vai sentir que o artigo proveio de um tempo longo de trabalho. Entretanto, se olhar as imagens como figurinhas digitais, também não vai entender a dimensão do tempo de produção da gravura em metal. Portanto, cabe salientar, neste caso,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

que as imagens digitalizadas não mostram a dimensão visual exata do real, a saber, das texturas das imagens e do papel, das manchas, das linhas e pontos com relevos microscópicos de diferentes alturas, das bordas esgarçadas do papel, entre outras particularidades. Todas essas características são estímulos sensoriais para se obter a compreensão da experiência e assinalar o prazer tátil como produção de conhecimento provindo da criação artística de um professor de gravura, em formação continuada.

A criação das gravuras foi um trabalho exaustivo, porque o caminho foi balizado por duas vertentes que demarcaram uma trilha aberta por problemas de pesquisa de professor de gravura que investiga o modo como avalia. Entrei na universidade como um professor de gravura em metal que encadernava as provas de estado[30] de suas gravuras e escrevia sobre o seu processo de criação para não esquecer de alguns pormenores, de algumas brechas (possibilidades de conceituar) observadas ao longo dessa empreitada, com perdão da metáfora, coletadas na trilha aberta de um gravador e professor para escrever este artigo.

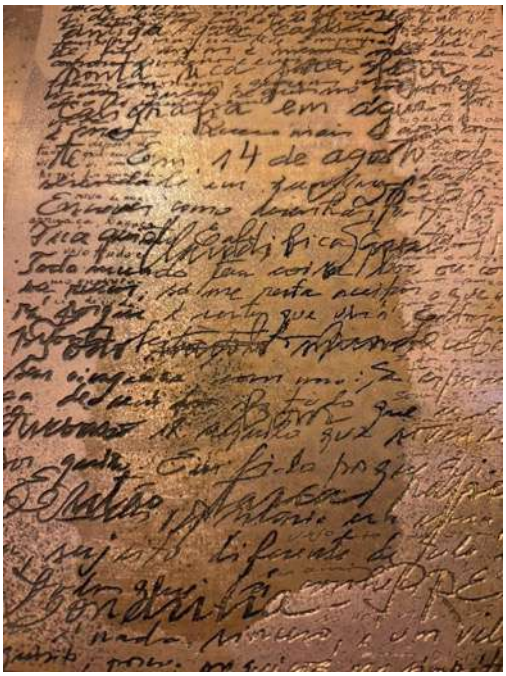


Figura 2. Matriz de cobre, Claudio Luiz Garcia, Fotografia digital, 2025. Fonte: Acervo Pessoal

[30] Logo no começo do artigo, apresento um esclarecimento pormenorizado do sentido desses estados.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O princípio da caminhada se deu em uma loja de metais. Comprei a chapa de cobre, mandei cortar segundo as medidas de cada página e diagramei o espaço das matrizes segundo o tamanho do caderno, de modo que coubesse confortavelmente nas mãos do leitor/espectador. Deste detalhe prático, espera-se que, ao folhear as páginas, o leitor/espectador tateie a superfície áspera das mesmas para sentir que o texto "fala" e as imagens mostram.

A reflexão intelectual foi absorvida em leituras de livros longos e densos ou, de uma outra maneira, em livros que precisam ser lidos e relidos lenta e repetidamente durante anos.

Os prazos de entrega, porém, tanto para a apresentação oral no evento quanto para a parte escrita, foram curtos, e, ao se acrescentar o tempo necessário para a criação das gravuras, tornaram-se curtíssimos. Assim, a citação de Ulysses, de James Joyce, traduzida por Caetano W. Galindo e citada apenas no resumo, indica um caminhar de passos longos e curtos, tanto no espaço quanto no horizonte de sentido de tempo. Um horizonte no "espaço de tempo muito curto através de tempos de espaço muito curtos."[31] Para compreender melhor a expressão invertida de "espaço de tempo" para "tempos de espaço" precisei sair do meu senso-comum, que é vulgar, e entrar na pesquisa de um professor de gravura em metal que seja "extraordinário". Sem desqualificar ou valorar as minhas faculdades, afirmo que os passos dados na trilha foram em curtos tempos de espaço de um professor "vulgar" que visa ao "extraordinário". O espaço é o das gravuras, o tempo é o da reflexão sobre o sentido de fazer gravura e criar conhecimento com prazer sensível, audível e intelectual.

[31] JAMES, Joyce, Ulysses. São Paulo: Penguin Classics; Conpanhia das Letras, 2012.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

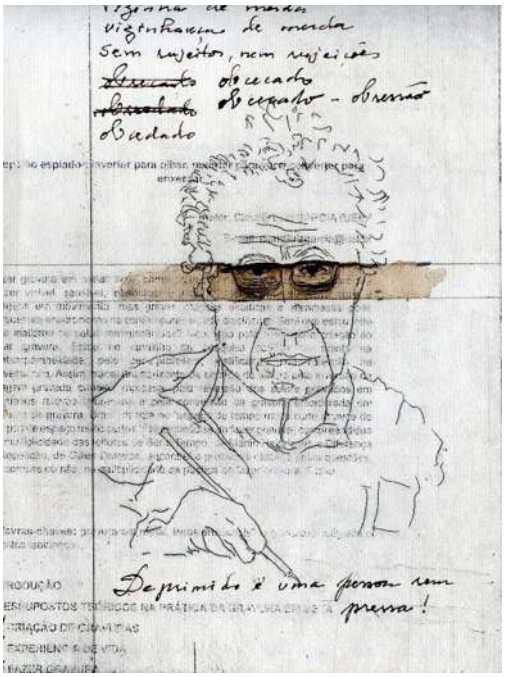


Figura 3. Sem título, Claudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025. Fonte: Acervo Pessoal

2. Pressupostos teóricos na prática de gravura em metal

A interpretação do *tempo* como o horizonte possível de todo entendimento-do-ser em geral é uma meta provisória (Heidegger, 2012, p. 31). Sendo assim, sem me afastar da poética da gravura e interpretar, fenomenologicamente, esta prática, começo pelo entendimento do sentido de ser em geral gravura em metal.

Neste artigo, provisoriamente, foi demarcado uma linha de horizonte sobre a qual assinalei três estados de existência da gravura, são eles: pelo ser-espelhado do desenho; pelo ser-reversão dos sulcos gravados em pequenos relevos na gravura impressa; pelo ser-conversão da moldura em caderno de gravura. Esta linha é um simples diagrama temporário para me encontrar e entender como interpretar o fazer gravura com prazer de vivente em dois mundos, a saber, o da oficina de gravura em casa onde moro e o da oficina de gravura no curso de Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais (DAV), da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

Figura 4. Ateliê pessoal, Claudio Luiz Garcia, Fotografia digital,2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5. Laboratório de Gravura-UEL, Claudio Luiz Garcia, fotografia digital, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

A interpretação transitória é simples e se mostra naquilo que a prática de gravura oferece, tanto experiências em si, quanto enunciações metafóricas. Ao olhar para uma matriz de gravura, vejo uma linha de horizonte para a qual me aproximo enquanto a linha se afasta. É uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

aproximação pela matriz de gravura a procura de uma linha de interpretação sempre fugidia. Como Tântalo, quanto mais me aproximo dessa interpretação, mais o horizonte de sentido de tempo se afasta. Porque há no tempo outras dimensões para além dos cronológicos e pelos procedimentos técnicos encontrei uma poética visual percebida como linguagem de criador de gravuras para os cadernos de gravuras que se transformam em matrizes de pensamento, de justificativas, de pesquisas, enfim, de poética visual e tátil. Nessa linha de horizonte de todo entendimento de tempo há uma virtualidade percebida, pela aproximação do céu com a terra ou mais pormenorizadamente, na aproximação da superfície da chapa com as bordas. Nesse instante, investigo algo que não existe de fato, mas que também não é uma ilusão, porque está sempre ali adiante dos meus olhos enquanto faço gravura, imagino um caderno e sinto uma superfície gravada que o vidro da moldura impede a mão de sentir. Seria, então, uma virtualidade do "céu" caída na terra? Quando estou em trânsito dentro da oficina de gravura ou parado contemplando é um pega-pra-capar e segurar aquilo que me escapa.

Figura 6. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x30cm 2025.
Fonte: Acervo pessoal

Por este e outros questionamentos me deixo levar pelo entendimento-do-ser professor, pesquisador e criador de gravuras como produção de conhecimento e de prazer, antes, porém, pesquisei a criação artística como processo de formação continuada de professor (criador ou artista gravador); assinalei a linguagem da calcografia a partir das condições físicas da matriz,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

dos procedimentos técnicos de gravação e impressão como aceleradores de partículas poéticas visuais, até chegar a criar os cadernos de gravuras como registros do processo de criação artística, bem como da sua localização no tempo coetâneo para, finalmente, ser criador, pesquisador e professor de gravura.

Esse entendimento dependeu de uma série planejada e diagramada de matrizes para o caderno em processo de criação enquanto escrevo este artigo.

Todos esses entendimentos foram alcançados quando me detive no "espanto" diante da crítica anacrônica e equivocada de que hoje não necessitamos mais de matrizes físicas para a impressão; de que a crítica historicamente constituída sobre a prática da gravura é coisa do passado recente ou distante; de que as conversas levianas sobre a "cozinha da gravura", isto é, sobre como fazer, quais procedimentos são mais eficientes e como alimentam os truques de efeitos dos quais a gravura não necessita etc., segui no "pudor" moderado de me olhar no espelho, para ver como desenho e enxergar os modos de gravar e imprimir os sulcos a formar imagens espiadas do meu rosto.

Neste modo de me olhar e me ver, enxerguei uma maneira de pesquisar o professor de gravura, às vezes, revertido de artista gravador em suas diversas maneiras de desenhar um rosto e mãos; de gravar as linhas em sulcos, de imprimir a matriz para falar de desenho e, finalmente, enxergar a conversão das gravuras em caderno de gravura.

Ao perceber e analisar o horizonte de sentido de tempo demarcado no caderno pelos três pontos já mencionados, entrei em um processo de entendimento de que o criador (com representações em imagens e não em conceitos) se encontra no processo de intelecção onde a intenção não mata a intuição, porém esta não se tem por inépcia.

Analiso enquanto vejo as gravuras, leio alguns autores, escrevo sobre o processo de criação, contudo, sem me distanciar da prática como poética visual, analiso a "experiência real", buscando a verdade das impressões para esclarecê-la no caderno de gravura. Deleuze escreve:

> De fato, a condição deve ser condição da experiência real e não da experiência possível. Ela forma uma gênese intrínseca, não um condicionamento extrínseco. A verdade, sobre todos os aspectos, é caso de produção, não de adequação. Caso de genitalidade, não de inatismo nem de reminiscência. (DELEUZE, 2006, p. 222)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Enquanto organizo o caderno de gravura não busco as reminiscências de meu trabalho, nem de minha vida, tampouco os temperamentos inatos, mas, sim, o que é gerado na experiência de fazer gravuras para encaderná-las, porque fazendo isso, aparecem as questões sobre o sentido de tempo como problema de pesquisa a ser questionado com outros problemas para as pesquisas de estudantes de artes. É um caminho circular de um Oroboros.

Os problemas encontrados nesse círculo são ocorrências traçadas pelo artigo anterior[32], onde propus analisar, para depois interpretar, o sentido de ser-professor Avaliador das gravuras dos estudantes. Todavia, a atividade do professor tem como seu núcleo a avaliação, ou seja, uma interpretação analítica daquilo que, professor e estudantes, fazem.

Neste contexto acadêmico, a analítica se estende, primeiramente, pela criação das matrizes gravadas em água-forte[33] na série "AUTORRETRATOS" para compreender as maneiras de avaliar as gravuras dos estudantes sem comparações, nem paralelismos, nem destacar com notas maiores e menores pela qualidade plástica, gráfica, formal etc., porém, numericamente, distingo as diferentes notas entre eles pelos modos de existir, ou de outra maneira, pelo envolvimento que cada um mostra em aulas e pela atenção que atualmente, entre os estudantes, está se desmoronando em ansiedades transitórias.

As provas de estados[34], ou P.Es., são avaliações provisórias e, somadas aos modos de existir e de criar gravura somam-se os "constrangimentos" pela surpresa da inversão do desenho

[32] Artigo sobre Avaliação apresentado em Florianópolis, em 2025, Redivisível III. Trata-se da Avaliação e autoavaliação para mostrar que só se avalia um trabalho de criação quem estiver em processo de criação artística, caso contrário, cairá no vazio redundante do professor não pesquisador. Será o óbvio ululante, mas que está latente.

[33] "Nome que se dá ao ácido nítrico. Como esse ácido é geralmente preferido, por seu poder corrosivo para as gravuras em metal, ficou sendo também o nome usado para o processo de gravar, onde se protege as superfícies que se quer que fiquem claras, com verniz. O ácido ataca as superfícies sem verniz, deixando sulcos que serão entintados." (Ref. Catálogo RIO-MOSTRA-GRAVURA – 1999) Desse modo, as linhas gravadas foram traçadas por uma ponta seca que retirou o verniz para deixar exposto o caminho feito pelo gesto manual lento ou lesto, porém, nunca bento. A matriz não é geradora de beatitude, nem de reminiscências, tampouco de mistérios metafísicos, mas químicos. Depois de gravada, a matriz passa a ser geradora de uma imagem a ser impressa "n" vezes do mesmo modo e com os mesmos resultados. No caso, deste artigo, o da "conversão das provas de estado em livros artesanais", trata-se de uma transição das gravuras, geralmente, mostradas, não em molduras, mas em cadernos artesanais.

[34] Provas de Estados são as cópias que se tira de cada etapa do desenho gravada em matrizes geradoras de gravuras nas quais se trabalhou sem saber o que se estava fazendo, por isso imprime-se "n" vezes para prosseguir com o desenho gravado de um rosto sem "rostidade", ou seja, sem santidade porque é no tardar da idade que o cotidiano, o único que nos resta viver, imprime uma imagem em processo de criação artística de um gravador que mostra a prova de que o incognoscível é também cognoscível. Portanto, a matriz é geradora de estados pelos quais se caminhou sem saber onde chegaria o dia da impressão para provocar, e nunca provar, prazer e constrangimento.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

depois da impressão, quando, invertendo o lado direito em esquerdo do ser-desenho, aparecem a relação espacial do plano. Compreender esse espaço pelo desenho, no sentido de criar espaços bidimensionais pelas linhas, manchas e pontos, é um meio para se chegar à avaliação pela autoavaliação. Entre as P.Es. verifica-se o tempo de imersão da matriz no ácido através do qual as linhas, manchas e pontos se transformam e se diferenciam do estado anterior, isso não significa uma evolução, uma correção das relações espaciais, mas, geralmente, nas minhas gravuras há a destruição do estado anterior. Porém, o que importa são as pequenas cavidades que, quando impressas, tornam-se pequenos relevos.

Figura 7. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 8. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal

Figura 9. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025.
Fonte: Acervo pessoal

Quando eu desenho o meu rosto não é a minha face que busco, mas o espaço criado pelas linhas, não é a forma da figura que me importa, não é a verdade expressiva da face, tampouco a semelhança com o que vejo no espelho, mas as linhas sulcadas e mostradas na impressão, ou na cópia da matriz, só fazem sentido de uma narrativa em pequenos relevos táteis. Ao tocar na superfície da gravura impressa, o prazer de olhar se torna mais sensível, sem ser menos contemplativo, e se o silêncio imperar, até dá pra escutar a mão alisando a superfície da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

gravura. A sensibilidade se aproxima do intelecto por meio desse gesto leve e torna a todos mais atentos, menos dispersos etc. O olhar significa a visão dirigida ao modo como se pode acometer as coisas da gravura, sobre as diversas experiências que a prática oferece e como detectar os problemas e formular as questões de pesquisa sem que estas traiam aqueles.

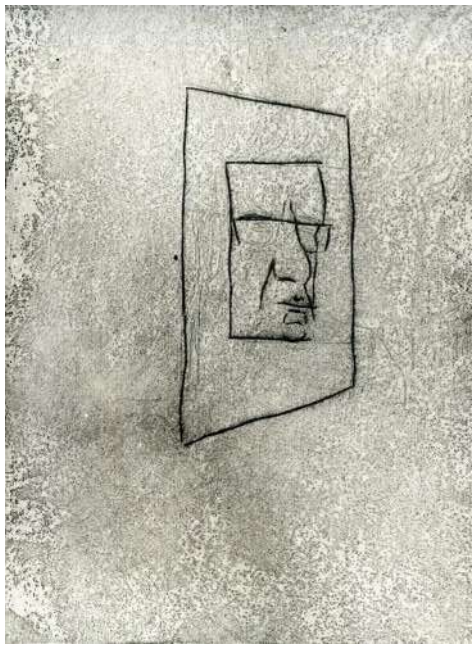


Figura 10. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm, 2025.
Fonte: Acervo pessoal

Assim, poderia argumentar: Por que então investir na criação dos autorretratos? Poderia ser qualquer outro rosto, objetos etc.? Respondo: Porque só tenho o meu rosto pela frente e os objetos, atualmente, não me apresentam interesses representacionais. Entretanto, olhando no espelho enxergo somente a verdade, dita e repetida pelos estudantes, de como eles me veem: Você é velho! Porém, a gravura é criada e relacionada com a veracidade daquilo que eu falo a eles dando-lhes o direito de falar o que quiserem, pode ser até na minha ausência. Quanto à verdade, do acontecer na criação de espaços bidimensionais, ela está ligada ao envolvimento que a minha existência de professor, em relação ao criador de gravuras, está se doando pela aproximação dos estudantes que me dizem o tempo todo, a saber, que sou um velho, que sou gay, passiva etc. Contudo, se me detivesse nesses comentários, acusando-os de preconceituosos e processando juridicamente por etarismos, estaria apenas assinalando o meu narcisismo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Porém, se investigo o sentido de ser professor, pesquisador e criador de gravuras, preciso evitar assuntos de antropologia, psicologia e sociologia. Mas como estou na área das artes visuais, me detenho nas linhas, nas manchas, nos pontos, nessa totalidade sulcada na gravura e revertida em pequenos relevos, como se pode ver e sentir nas páginas táteis do caderno de gravura. Portanto, os modos de existir em aulas de gravura passa a ser o foco principal da Avaliação, a saber, se eles existem, se estão presentes são aprovados e pelo grau de envolvimentos os valores numéricos variam.

Figura 11. Sem título, Cláudio Luiz Garcia, calcogravura, 20x15cm 2025.
Fonte: Acervo pessoal.

Depois que uma turma "passa de ano", detenho-me e volto a desenhar no espanto, diante de um trabalho circular onde a mão treme e desliza sobre a superfície envernizada da matriz. Para desenhar, uso o que se chama de "ponta-seca", uma ponta fina de ferro ou de aço para traçar uma linha riscando sobre o verniz, abrindo caminho para o ácido gravar o sulco. Ao deter-se pelo cobre, a mão desliza, escorrega, se debate com o olhar no espelho para desenhar com menos arrogância de um talentoso desenhista, mas com um cuidado de desenhador que

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

interroga a linha pelo tempo de banho no ácido. Ao ver o desenho se transformando na matriz me deixa menos inseguro porque esse imperativo técnico não vai me impedir de sentir o caminho da mão que folheia as páginas do caderno tátil visual. O tremor da mão intensifica-se pela insegurança do deslize e pretensão de fazer um desenho bonito. Quando traço uma linha sobre a matriz envernizada, no tremor ou na firmeza da mão (que enrijece ou amolece com sinuosidades indesejadas), os traços se transformam em sulcos mais e menos expressivo. O que se grava não se volta atrás, nem pode haver ressentimento desse "medo", nem arrependimento do que traçou porque, na gravura, o que foi feito de primeira, permanece. Estes estados de ser favorecem ou enrijecem o exprimido.

> O sentido é o exprimido da proposição, mas o que é o exprimido? Ele não se reduz ao objeto designado nem ao estado vivido daquele que se exprime. Devemos mesmo distinguir o sentido e a significação da seguinte maneira: a significação remete apenas ao conceito e à maneira pela qual ele se refere a objetos condicionados num campo de representação; mas o sentido é como a Ideia que se desenvolve nas determinações sub-representativas. Não é de admirar que seja mais fácil dizer o que o sentido não é do que dizer aquilo que ele é. Com efeito, nunca podemos formular ao mesmo tempo uma proposição e seu sentido, nunca podemos dizer o sentido daquilo que dizemos. O sentido deste ponto de vista, é o verdadeiro *loquendum*, aquilo que não pode ser dito no uso empírico e só pode ser dito no uso transcendente. A Ideia, que percorre todas as faculdades, não se reduz, todavia, ao sentido. É que, por sua vez, ela também é não-sentido; e não há qualquer dificuldade em conciliar este duplo aspecto pelo qual a Ideia é constituída de elementos estruturais que não têm sentido por si mesmos, mas constitui o sentido de tudo o que ela produz (estrutura e gênese). Há somente uma palavra que diz a si própria e seu sentido, precisamente a palavra não-senso, abraxas, snark ou blituri. E se o sentido é necessariamente um não-senso para o uso empírico das faculdades, inversamente, os não-senso, tão frequentes no uso empírico, são como que o segredo do sentido para o observador consciencioso, cujas faculdades estão tendendo a um limite transcendente.[35] (DELEUZE, 2006, p. 223)

Assim, embora o objeto deste artigo, provisoriamente, seja o caderno de gravura, ele é apenas o significado do trabalho de criação, mas o sentido do caderno não está apenas em sua utilização, por exemplo: em aulas, nem em exposições em vitrines, mas em quando entregue ao manuseio, ao olhado e lido, enfim, quando as faculdades desse suposto espectador estiverem tendendo a um limite transcendente. Tal transcendência é um trânsito dentro do próprio processo de perceber o trabalho em artes visuais a caminho do texto, sem, no entanto, pretender

[35] Transcendência, no sentido de algo além do acontecimento fáctico a partir do qual não há como regredir, caso haja regressão, o fulano-de-tal se transforma em desertor, ou de outra maneira, não se trata de metafísica, mas de realidade atualizada.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

ser um ensaio visual, nem obra literária, mas, simplesmente, usar as palavras como processo de intelecção ou de fala silenciosa sobre o que aconteceu com o desenho, ou seja, quando o desenho for invertido no eixo horizontal da matriz, quando a linha for gravada em sulcos e revertidas em pequenos relevos na impressão da gravura, na cópia, e tais acontecimentos exigem uma encadernação – e não uma moldura – mas um manuseio mais tátil, uma aproximação mais sensível. Entre todos os imperativos da gravura, bem como de uma exposição, o único permitido é o escapar da moldura e do vidro. Nesses cadernos, eu ensaio a fala (*loquendum*), ou de outro modo, assumo aquilo que precisa ser dito ou falado em aulas. Esse dizer será posto na fala do professor de gravura a partir da linha de horizonte de sentido de tempo, eixo norteador do pensar. Porém, ainda há de se perguntar: Quando se chegará ao território da imaginação? Respondo: Quando começar a imaginar independente dos imperativos da gravura e de uma exposição. Porém, formulo outra questão: De que modo será o caminho e aonde chegar? Respondo: Em tempo de ser gravador e gravura simultaneamente, sem ser sujeito e objeto separados, sem ter fundamento porque se assim estiver, todos os conceitos estarão em condições *a priori*, e a hermenêutica fenomenológica de Heidegger se afunda na dialética de Hegel. E o gravador e a sua poética, morrerão sem imaginação? Isso pouco importa, o que importa é a gravura.

3. Considerações finais

Trabalhei em dois lugares, um deles era caseiro, doméstico, privado, intimista, e o outro, público, acadêmico e coletivo. Em ambos, a prática foi a mesma, a organização do lugar foi similar, mas as experiências obtidas foram radicalmente diferentes e complementares. Destaco, assim, um mundo de hábitos semelhantes.

A organização dos lugares, as ferramentas, os materiais e o modo como eu transito dentro dessa organização é o mesmo; tudo em função da mesma prática, por isso, os hábitos se mantiveram.

O mundo de hábitos é imprescindível em todas as situações da vida porque no caos ninguém vive, porém, alguns artistas precisam de uma bagunça desordenada, mas dentro desse caos eles encontram os seus hábitos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Destaco, então, os hábitos que não embotam, que não anestesiam os sentidos ligados ao tato. Quando alguém passar a mão pela superfície da gravura, olhar com olhos de ver ou, de outra maneira, com olhos atentos e meditativos, escutar o silêncio do ambiente enquanto cria gravura, desenha, escreve e lê, perceberá a densidade do processo criativo. Se esse processo tem valor ou não só os critérios alheios a mim dirão.

Os cadernos de gravura ainda não terminados, compostos pelas P.Es., constituem um arquivo tátil dos desenhos invertidos, dos sulcos revertidos em pequenos relevos e das gravuras convertidas em cadernos. Assim, quem quiser deleite em produzir conhecimento, vai precisar trabalhar a partir dos sentidos que estimulam a imaginação e o pensamento prazeroso sobre a realidade de um narrador.

Será que a arte é encontrável nesses problemas? Será que faço arte? Fazer arte é criar obras? O incognoscível é um manancial de valores que uso e abuso para revitalizar o prazer que há nesse mistério desconhecido e não metafísico. Enquanto trabalho nesse mistério, adquiro conhecimento e, enquanto professor e pesquisador, encontro um modo de falar sobre isso e de avaliar os resultados das propostas das aulas de gravura.

Referências

CAMARGO, Iberê, Iberê Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998;

DELEUZE, Gilles, Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006;

HEIDEGGER, Martin, Contribuições à Filosofia (Do Acontecimento Apropriador). Rio de Janeiro: Via Verita, 2015;

_____, Ensaios e Conferências. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012;

_____, Ser e Tempo. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012;d

_____, Da Experiência do Pensar. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Em busca da intimidade e da memória: uma análise do fotolivro The Ballad of Sexual Dependency (1986) de Nan Goldin

Lucas GIBSON (UNIFESP)[1]

lucas.gibson@unifesp.br

Resumo: Em 1986, Nan Goldin publicou o fotolivro The Ballad of Sexual Dependency, obra marcada por imagens da vida íntima da fotógrafa e de seus amigos, além de questões atreladas aos relacionamentos humanos. O livro, que é uma espécie de diário visual de Nan, funciona, segundo a autora, como uma tentativa de perpetuação das lembranças a partir das imagens. Neste artigo, busca-se analisar o fotolivro em sua estrutura narrativa e sequencial, investigando como esta permite uma progressão e apresentação coerente das ideias e temas trabalhados pela autora. Ademais, são debatidos os conceitos de verdade, intimidade e memória à luz do dispositivo fotográfico, comparando-os com as declarações de Nan e suas percepções sobre fotografia e representação.

Palavras-chaves: Nan Goldin, Fotolivro, The Ballad of Sexual Dependency, Intimidade, Memória.

[1] Doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), mestre em Artes Visuais e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução

Nan Goldin (1953-) é uma fotógrafa estadunidense que alcançou reconhecimento internacional a partir de suas imagens de intimidade, abarcando desde autorretratos a fotos de amigos em diversos contextos. Sua infância foi conturbada e profundamente marcada pela morte de sua irmã, Barbara Holly Goldin, que tinha apenas dezoito anos quando cometeu suicídio, em 1965. Com o tempo, Nan, que tinha onze anos na data do ocorrido, foi perdendo a "memória real" de sua irmã, recordando apenas da versão que tinha inventado da mesma (GOLDIN *apud* SOUZA, 2012). A fotógrafa passa, assim, a ter uma relação conflituosa com a memória, buscando preservá-la a qualquer custo e encontrando na fotografia uma forma de integralizar os registros da sua existência, mantendo assim as lembranças das pessoas que passavam por sua vida. A obra *The Ballad of Sexual Dependency* é o primeiro livro publicado pela fotógrafa e é, nesse sentido, dedicado à memória de Barbara.[2]

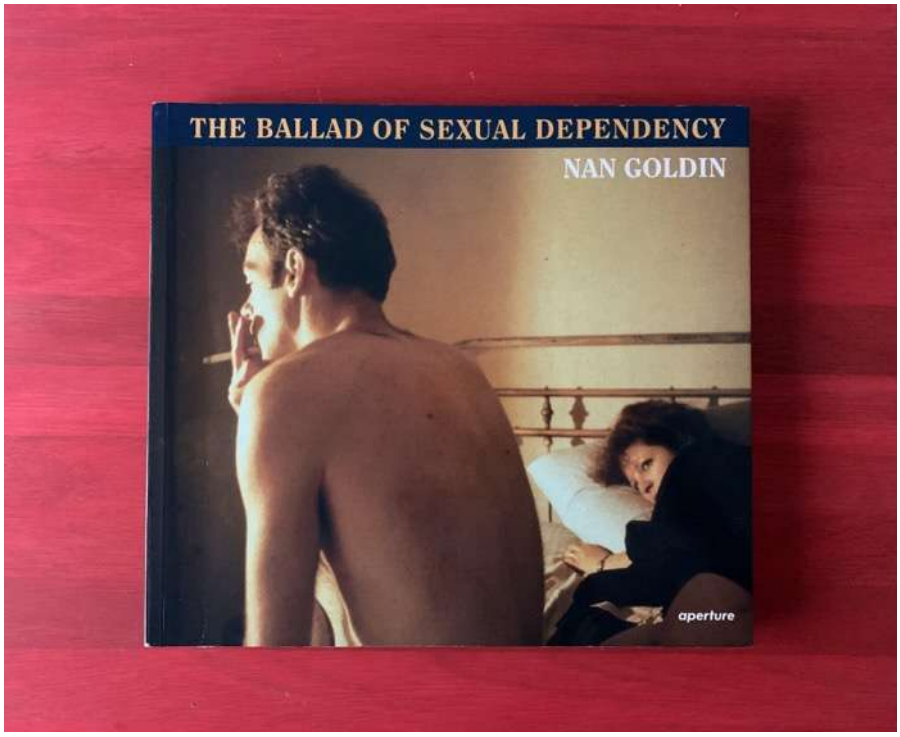
2. Intimidade, Verdade e Memória em *The Ballad of Sexual Dependency* (1986)

Publicado pela primeira vez em 1986[3] pela *Aperture*, o fotolivro[4] se inicia com uma espécie de carta pessoal e apaixonada de Nan aos espectadores, afirmando que este se trata do "diário que eu deixo as pessoas lerem" (GOLDIN, 2012, p. 6).[5] A exploração dos limites entre vida privada e pública é uma das características centrais na obra da fotógrafa. A figura 1 traz a capa do livro, em edição também publicada pela *Aperture* em 2012:

[2] Importante ressaltar que este trabalho não tem como objetivo analisar todas as imagens do livro, mas sim estudar suas propostas como um todo e seu aspecto coesivo, destacando a presença da memória e da intimidade na obra.
[3] Para a confecção deste texto, foi utilizada como referência a edição de 2012 da obra publicada pela Aperture. A sequência de fotos da edição de 1986 se manteve a mesma em edições posteriores (SOUZA, 2012).
[4] No meio acadêmico, muito se discute acerca das nomenclaturas "fotolivro", "livro de fotografia" e "livro de artista", de modo que há uma divergência de opiniões sobre a aplicabilidade de um outro termo dependendo do contexto. Não é nosso objetivo aprofundar esta questão neste trabalho, de modo que usaremos alternadamente as palavras "fotolivro" e simplesmente "livro" para se referir à obra de Nan em análise, entendendo o fotolivro como "um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual" (BADGER, 2015).
[5] No original, "(…) the diary I let people read".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 1 – Nan Goldin. *Capa do fotolivro The Ballad of Sexual Dependency*. Edição de 2012, Aperture.



Fonte: acervo do autor.

Ainda que as fotografias do livro possam parecer uma espécie de convite a um mundo desconhecido, Nan é bastante categórica ao afirmar que elas constituem imagens que são fruto de uma obsessão sua pelas pessoas, um processo que lhe é muito particular. O amor pelas pessoas ao seu redor, além de seu real conhecimento por elas, se materializaria a partir do ato de fotografá-las: suas imagens são originadas a partir de relacionamentos genuínos, e não a partir de um mero exercício de observação. As pessoas que são fotografadas por Nan não são escolhidas a partir de fins predeterminados: elas simplesmente integram sua vida, constituindo parte indissociável de sua existência (GOLDIN, 2012; LOPES e ZAIDAN, 2017).

Nesse ponto, é importante destacar como a escolha de imagens em um fotolivro e sua consequente organização constituem fatores fundamentais para que se alcancem os resultados desejados. A primeira imagem do fotolivro traz Nan com Brian Burchill (figura 2), um de seus grandes amores durante a vida, e fornece o tom da sequência de imagens que aparecem posteriormente. A figura 2 também funciona como um registro de memória do aniversário de Nan em 1981, ano em que começou a namorar Brian:

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Figura 2 – Nan Goldin. *Nan no colo de Brian, aniversário da Nan, New York City, 1981*. Imagem do livro *The Ballad of Sexual Dependency.* Edição de 2012, Aperture.

Fonte: GOLDIN (2012, p. 11).

Em sua carta de apresentação do livro, Goldin chama a atenção para as complicações dos relacionamentos entre homens e mulheres, destacando uma interdependência entre ambos que coexiste com uma manutenção pela individualidade (GOLDIN, 2012). O título da obra, que faz direta menção à questão da dependência afetiva e sexual, encontra respaldo em imagens como a da figura 2. Ao virar a página, logo depois da imagem com Brian, o espectador se depara com a imagem dos pais de Nan na direita e de dois bonecos representando o duque e a duquesa de Windsor na página esquerda. As imagens que se seguem mostram outros casais, formados pelos amigos de Nan, até que o fluxo se rompa e os fotografados sejam retratados de forma mais solitária. Posteriormente, as imagens em grupo são retomadas, com os casais retornando, crianças aparecendo e os rumos da relação de Nan com Brian se evidenciando. A última imagem do livro é uma pintura representando um casal de esqueletos copulando (figura 3):

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 3 – Nan Goldin. *Esqueletos copulando, New York City, 1983*. Imagem do livro *The Ballad of Sexual Dependency.* Edição de 2012, Aperture.

Fonte: GOLDIN (2012, p. 143).

Não parece constituir mera coincidência que a imagem de Nan com Brian seja a primeira do livro e o casal de esqueletos seja a última. Este começo e este fim, embora separados por um oceano de imagens, se unem como forma de estabelecer o tom da obra e garantir uma coerência entre as propostas da autora. As interpretações podem ser de naturezas distintas, como um pessimismo diante das relações amorosas, uma aceitação dos rumos naturais da vida ou até mesmo sobre a dissolução da memória no tempo. Ainda assim, um fotolivro deve ser analisado em sua proposta como um todo e a partir da escolha de imagens que oferece. Estes detalhes, entre tantos outros, embora possam parecer pouco relevantes em um primeiro momento, garantem a grandiosidade do livro e sua perpetuação como obra atemporal, possibilitando uma maior conexão com espectadores de diferentes contextos.

É importante observar, ademais, que embora a primeira imagem escolhida do livro seja a de Nan com Brian em uma situação feliz, ao longo da obra nos deparamos com imagens de sofrimento físico de Nan causados por sua relação conturbada com Brian. Em uma de suas imagens mais conhecidas, a fotógrafa aparece com o rosto ferido após ter sido agredida pelo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

namorado. Enquanto a primeira foto do livro, de 1981, representava o começo da relação, a imagem representada pela figura 4, de 1984, representa a dor e do sofrimento de Nan, além do término que viria logo depois:

Figura 4 – Nan Goldin. *Nan depois de ser espancada, 1984*. Autorretrato. Imagem do livro *The Ballad of Sexual Dependency.* Edição de 2012, Aperture.

Fonte: GOLDIN (2012, p. 83).

Na introdução do livro, Nan (2012) expõe detalhes de sua relação com Brian, afirmando que possuíam uma dependência muito grande um do outro e ninguém conseguia tomar a atitude de encerrar o vínculo, mesmo quando as coisas iam mal. A obsessão sexual mútua permaneceu como uma das ligações derradeiras do casal, que encontrou seu fim definitivo após a situação representada pela figura 4. Além das agressões que quase a cegaram – a fotógrafa precisou passar por duas cirurgias após o ocorrido –, Brian queimou vários de seus diários depois de tê-los lido. Nan menciona na introdução que encontrou Brian dois anos depois do episódio pela rua, e, após tê-lo olhado nos olhos, percebeu como aquela ligação tinha sido intensa e como ainda era difícil superar este amor antigo (GOLDIN, 2012). A fotógrafa narra, ademais, que temia ter o mesmo fim que sua irmã, e por isso fugiu de casa aos catorze anos, buscando "se transformar, se recriar, sem perder a si mesma"[6] (GOLDIN, 2012, p. 9).

[6] No original, (…) to transform, to recreate myself without losing myself".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nesta direção, o livro permanece como um importante testemunho da memória de pessoas e de uma época marcada por circunstâncias específicas, fotografadas de maneira muito particular pela artista. Novamente na introdução do fotolivro, Nan afirma seus sentimentos paradoxais acerca da memória, reconhecendo que as imagens, ainda que contenham histórias, não podem substituir plenamente a "verdadeira memória":

> A verdadeira memória, a qual é mencionada por essas imagens, é uma evocação da cor, do cheiro, do som e da presença física, da densidade e do sabor da vida. A memória permite um fluxo infinito de conexões. Histórias podem ser reescritas, a memória não. Se cada foto é uma história, então o acúmulo dessas fotos se aproxima da experiência da memória, uma história sem fim. (...) As pessoas que são obcecadas por lembrar suas experiências geralmente impõem para si uma severa autodisciplina. Eu quero estar fora de controle e estar controlada ao mesmo tempo. O diário é a minha espécie de controle sobre a minha vida. Ele me permite registrar obsessivamente cada detalhe. Ele permite que eu me lembre (GOLDIN, 2012, p. 6) (tradução nossa).[7]

No fim, ainda que pondere sobre a busca excessiva pelas lembranças, a fotógrafa afirma seu desejo pela manutenção da memória – ou de uma experiência muito próxima à memória – a partir de suas imagens, principalmente em um livro como *The Ballad of Sexual Dependency*, que evoca questões tão pessoais. Ela afirma que deseja poder ter controle sobre a narrativa de sua própria vida, de modo a "nunca mais perder a real memória de alguém outra vez" (GOLDIN, 2012, p. 9).[8]

No que tange às discussões sobre a fotografia como instrumento de verdade e seu papel na perpetuação da memória, André Rouillé (2009) e Joan Fontcuberta (2010) elencam pontos de vista interessantes sobre os temas. Primeiramente, Rouillé defende que a fotografia, desde sua criação, nunca esteve completamente desconectada de um caráter de expressão, ainda que por muito tempo tenha sido considerada um instrumento capaz de demonstrar a verdade e a exatidão. Ainda que, dependendo do caso, uma imagem consiga atestar com fidelidade a ocorrência ou existência de determinada situação, nem mesmo esta imagem fotográfica estará plenamente esvaziada de uma subjetividade, e entender que a fotografia não é um documento

[7] No original, "Real memory, which these pictures trigger, is an invocation of the color, smell, sound, and physical presence, the density and flavor of life. Memory allows an endless flow of connections. Stories can be rewritten, memory can't. If each picture is a story, then the accumulation of these pictures comes closer to the experience of memory, a story without end. (…) People who are obsessed with remembering their experiences usually impose strict self-discipline. I want to be uncontrolled and controlled at the same time. The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember".
[8] No original, "(...) don't ever want to lose the real memory of anyone again".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

estrito em sua natureza tampouco implica em dizer que ela não retenha um valor documental. Este valor e seu respectivo grau irá variar conforme alguns fatores concretos, mas nem por isso será apto para esvaziar a subjetividade que também está presente na imagem fotográfica (ROUILLÉ, 2009).[9]

Nesta direção, é possível reconhecer que as imagens de Goldin em *The Ballad of Sexual Dependency* possuem um valor documental considerável, que permite a conexão das imagens com um contexto e causas específicos. Contudo, suas imagens também carregam uma expressividade muito particular e única em sua concepção, permitindo um reconhecimento de estilo da fotógrafa e abrindo espaço para interpretações e identificações pessoais dos espectadores da obra. Em segundo lugar, em relação às imagens e à memória, para Joan Fontcuberta o mérito de Goldin e de outros fotógrafos contemporâneos residiria em uma tentativa de "ampliar o protocolo do fotografável" (2010, p. 40):

> Nan Goldin (...) estende o âmbito do álbum familiar, acolhendo não só casamentos como também funerais, não só velinhas de aniversário, mas também surras e hematomas, não só amigos e amantes quando fazem caras engraçadas ou elogios carinhosos, mas também quando se drogam, urinam ou fazem sexo (FONTCUBERTA, 2010, p. 40).

Neste ponto, a constatação de Fontcuberta se conecta diretamente aos anseios da própria Goldin, expressos na supramencionada introdução do fotolivro em análise. A busca pelo registro obsessivo, para Goldin, é uma forma de lembrar, mas a provocação de Fontcuberta se desenvolve na direção de afirmar que a produção obstinada de imagens também pode caracterizar um desejo pelo esquecimento:

> Fotografamos para reforçar a felicidade desses momentos. Para afirmar aquilo que nos agrada, para cobrir ausências, para deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal. (...) Continuamos condenados a fotografar para esquecer: ressaltamos alguns fatos para adiar os intervalos anódinos e tediosos que fatigam o espírito. (...) Eu fotografo para esquecer (2010, p. 40).

"Fotografar para lembrar" e "fotografar para esquecer" são faces de uma mesma moeda que permitem paradoxalmente admitir que Nan constrói um diário visual a partir de sua vontade de lembrar, mas que também evidencia sua vontade de esquecer. Para cada lembrança que povoa

[9] Esta dupla faceta da fotografia, de simultaneamente documento e ficção, também foi apontada por Joan Fontcuberta (2012) em seu artigo *Ficções Documentais*, presente no livro *A Câmera de Pandora.*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e ocupa a mente, há outra que deixa de ser relevante e é relegada ao esquecimento. Ademais, a memória excessiva é excruciante; como seres humanos, inevitavelmente carregamos no íntimo algo que desejamos esquecer, ou que desejamos que os outros esqueçam. A vida de Goldin registrada em suas imagens passa inevitavelmente por uma espécie de "curadoria de memórias", em que certas lembranças são consideradas mais relevantes – e isso não implica dizer que estas seriam necessariamente as mais felizes, como é possível ver em *The Ballad of Sexual Dependency* – enquanto outras são deixadas de lado. A opção por lembrar e assim ressaltar determinadas coisas a partir de registros fotográficos implica, de certo modo, no descarte de lembranças de outra ordem, e as motivações por trás desse processo podem ser das mais variadas. Obviamente, a retenção de lembranças não constitui apenas uma escolha individual, algo que se poderia ter absoluto controle; porém, a escolha se configura como um fator relevante quando falamos de produção de memória a partir do dispositivo fotográfico. Como afirmado pela própria Nan, seu desejo é ter controle sobre isto e ao mesmo tempo perder este controle (GOLDIN, 2012), e por esta razão que tanto a fotografia como instrumento de lembrança quanto de esquecimento se conectam à sua prática.

Assim, à luz das reflexões levantadas, é possível atestar que as fotografias de Goldin em *The Ballad of Sexual Dependency*, ainda que carreguem um valor documental que dialoga diretamente com sua época, possuem um forte caráter expressivo e produzem uma interpretação singular da vida que se põe diante da câmera. Tanto Rouillé quanto Fontcuberta caminham na direção de perceber a fotografia como um instrumento de reinvenção da realidade, esta que é uma condição culturalmente construída e que não existe independente da vivência e da experiência. Não há uma representação automática do real pela fotografia, que fabrica seus próprios mundos e assim permite uma renovação da metodologia do verdadeiro (FONTCUBERTA, 2010; ROUILLÉ, 2009). Reconhecer que as imagens de Goldin criam uma realidade autônoma não esvazia sua ligação com temas reais e caros à sociedade de sua época, e tampouco colocam suas fotos no terreno da fantasia inventiva. Em verdade, este reconhecimento permite o destaque da subjetividade da fotógrafa e suas direções no processo de interpretação da vida e do mundo. Goldin não extrai a "alma" de seus fotografados, como uma artista iluminada que possui acesso ao interior profundo das pessoas; na verdade, suas imagens nascem de relacionamentos e trocas genuínas que permitem adentrar no terreno da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

intimidade com propriedade, e isto possibilita a construção de uma realidade que muito considera a personalidade e os anseios de seus fotografados.

No final do livro, em uma espécie de segunda carta aos espectadores (escrita para a edição de 2012), Goldin (2012) realiza um desabafo adicional sobre a memória e os tempos atuais. O testemunho começa de maneira bem específica, com Nan escrevendo em letras maiúsculas: "EU PRECISO ME LEMBRAR DAS COISAS"[10] (2012, p. 145). A partir disto, a fotógrafa comenta seu trabalho e a fotografia na contemporaneidade. Nan se queixa acerca de comentários feitos por críticos e jornalistas, que buscaram reduzir sua obra a um local de "imagens de pessoas marginalizadas", principalmente em relação às *dragqueens*, pessoas transgênero e prostitutas fotografadas por ela. Uma crítica recebida neste sentido foi a de Benjamin Buchloh em seu artigo *Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture*, de 1994. Em seu texto, Buchloh categoriza Goldin como uma "recente vítima da fotografia" (MULLAN *apud* BUCHLOH, 2015), detentora de um trabalho que busca uma taxonomia do "outro", mascarado a partir de um suposto discurso de laço com os fotografados e ímpeto de "dar voz" às populações marginalizadas. Para Buchloh, no fim, o trabalho de Goldin atende apenas aos desejos voyeurísticos de colecionadores e instituições (MULLAN *apud* BUCHLOH, 2015). Nan responde a esta provocação dizendo que estas pessoas (incluindo a si própria) nunca foram marginalizadas: "nós éramos o mundo. Nós éramos nosso próprio mundo, e nós não poderíamos ter nos importado menos com o que pessoas 'heterossexuais' pensavam de nós"[11] (GOLDIN, 2012, p. 145). Refutando a perspectiva de Buchloh, Paul Mullan (2015) sai em defesa da autenticidade dos laços de Goldin, destacando que a necessidade de uma integração genuína com as causas da época retratadas por Goldin – como direitos das mulheres, discussões sobre AIDS, movimento *Queer*, entre outros – foi essencial para que ela obtivesse suas imagens e a proximidade com os grupos que retratava.

Ainda em sua carta final, Nan (2012) se queixa acerca das dúvidas que eventualmente surgem sobre a veracidade de suas imagens, destacando o caso de seu autorretrato espancada (figura 4), afirmando que recebe perguntas sobre a real ocorrência da agressão. Nan afirma que

[10] No original, "I NEED TO REMEMBER THINGS".
[11] No original, "We were *never* marginalized. We were the world. We were our own world, and we could have cared less about what 'straight' people thought of us".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

publicou *The Ballad of Sexual Dependency* como forma de provar que esta é a sua vida e essas são as coisas que fez. Em um tom carregado de melancolia, declara como hoje em dia, infelizmente, as pessoas não acreditam mais que uma fotografia possa ser a realidade. "A crença de que uma fotografia pode ser Verdade se tornou algo quase obsoleto"[12] (2012, p. 147).

Neste ponto, cabe uma ressalva importante. Não há dúvida que as situações retratadas por Nan em seu fotolivro foram de fato vividas e presenciadas por ela. Contudo, questionar se uma imagem está ou não associada a contextos e fatos específicos é algo diferente de debater teoricamente se uma imagem é equivalente ou não à realidade da qual se origina. Ainda que as situações vividas por Nan tenham sido reais, suas fotos dessas situações carregam sua subjetividade e, assim, não são a verdade irrevogável e impassível, isentas de filtros e interpretações, mas sim representações desses momentos. Em sua carta de encerramento, Nan não propõe, a nosso ver, um questionamento acerca da existência ou não de subjetividade na imagem fotográfica, ou sobre uma equivalência irrestrita entre realidade e representação; o que parece incomodá-la são as desconfianças que suas imagens suscitam em determinadas pessoas, como se tivessem sido majoritariamente construídas e esvaziadas de seu valor documental.

3. Considerações finais

Mais de trinta e cinco anos após seu lançamento, *The Ballad of Sexual Dependency* permanece como um livro que evoca questões fundamentais de nossos tempos. Em sua análise sobre a obra de Goldin, Ligia Canongia (2019, p. 24) aponta que provavelmente a fotógrafa, em sua busca íntima e obstinada pela memória de seus fotografados, não tinha consciência de que suas imagens acabariam por descrever "o retrato do tempo histórico que a cercava".

Nan Goldin declarou, em seu texto final da edição de 2012, que a imagem do hematoma de coração (figura 5) pode ser considerada o símbolo-síntese de todo o livro, pois representa as dinâmicas de amor e ódio, ternura e violência, e os muitos tipos de contradições e ambiguidades que permeiam os relacionamentos humanos (GOLDIN, 2012):

[12] No original, "The belief that a photograph can be True has become almost obsolete".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

Figura 5 – Nan Goldin. *Hematoma em formato de coração, 1980*. Imagem do livro *The Ballad of Sexual Dependency.* Edição de 2012, Aperture.

Fonte: GOLDIN (2012, p. 85).

Contudo, em seu texto atualizado para a edição de 2021 do fotolivro, Goldin esclareceu que seus pensamentos sobre relacionamentos e interdependência mudaram ao longo dos anos; ela não mais necessita da "intimidade estranguladora" que necessitava no passado, pois, segundo ela, "não preciso de alguém para provar que eu existo" (GOLDIN, 2022). As separações hierárquicas entre amantes e amigos, entretanto, continuam inexistentes para Nan. As imagens de *The Ballad of Sexual Dependency* criam uma identificação forte com seus espectadores, ainda que estes habitem realidades muito distintas que a de Nan e de seus amigos. As imagens nos dizem: esta é a vida, e esta é a dança das relações e conexões humanas, repleta de camadas complexas em sua concretude. Além da riqueza visual de um diário íntimo posto aos olhos do mundo, do livro permanece uma aura melancólica permeada pelos mistérios do amor, da memória e da intimidade, fatores comuns à nossa experiência independente do tempo e da época.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Referências

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. *Revista Zum*. Publicado em 31 ago. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

BUCHLOH, Benjamin H.D. *Formalism and Historicity*: Models and Methods in Twentieth-Century Art. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2015.

CANONGIA, Ligia. Nan Goldin: o agora como eternidade. In: CANONGIA, Ligia. PERES, Adon. *Heartbeat:* Nan Goldin. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2019. p. 19-25.

FONTCUBERTA, Joan. Ficções Documentais. In: *A Câmera de Pandora*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. p. 104-112.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*: fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2012.

GOLDIN, Nan. Why "The Ballad of Sexual Dependency" Endures in the Twenty-First Century. *Aperture*. Publicado em 04 mar. 2022. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/why-the-ballad-of-sexual-dependency-endures-in-the-twenty-first-century/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

LOPES, Débora. ZAIDAN, Larissa. Entrevista: Nan Goldin. *VICE*. Publicado em 01 nov. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/wjgxkb/entrevista-nan-goldin/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

MULLAN, Paul. In Review: Benjamin Buchloh's Formalism and Historicity, Part I. *Red Wedge Magazine*, August 10, 2015. Disponível em: <http://www.redwedgemagazine.com/conditions/in-review-benjamin-buchlohs-formalism-and-historicity-part-i/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

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

SOUZA, Ronaldo Ferreira de. Retratos de um Relacionamento: Nan Goldin e a Fotografia da Vida Íntima. *Anais do VIII EHA – Encontro de História da Arte da Unicamp*, 2012. p. 590-600. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Ronaldo%20Ferreira.pdf/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

Retratos em movimento: os trípticos de Agnès Varda

Rafaela GIROTO (Unespar)[1]

Orientador: Fabricio Vaz Nunes (Unespar)

E-mail: rafaelagiroto@gmail.com

Resumo: Agnès Varda (1928–2019) é reconhecida como uma das cineastas mais inovadoras do século XX, cuja obra transita entre a fotografia, o cinema e as artes visuais. A partir dos anos 2000, ela iniciou uma carreira nas artes visuais, expandindo sua linguagem cinematográfica para o espaço expositivo. Nessas criações, explorou a relação entre imagens estáticas e em movimento, entre a fotografia e o vídeo. Entre seus trabalhos, destaca-se sua organização em trípticos, com o uso de estruturas de três telas que articulam diferentes temporalidades e modos de ver. Exemplos disso são obras como *Patatutopia* (2003), *O Tríptico de Noirmoutier* (2004–2005) e a série *Retratos com asas de vídeo* (2009–2014). Este trabalho analisa como os trípticos de Agnès Varda evidenciam a influência da fotografia e do cinema sobre essas obras, argumentando que sua poética borra os limites entre as mídias. Para tanto, foram utilizados catálogos de suas exposições e seu livro autobiográfico *Varda por Agnès* (2023), que oferecem descrições e imagens das obras.

Palavras-chaves: Agnès Varda; Fotografia; Artes Visuais.

[1] Mestranda em artes visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR. Graduada em Artes Visuais (2022) e Arquitetura e Urbanismo (2012) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com especialização em Design e Criação Publicitária pela Faculdade Pitágoras de Londrina (2015). Atualmente, participa do grupo de pesquisa CNPq NAVIS - Núcleo de Artes Visuais e realiza pesquisa nas áreas de artes e cinema, com apoio da Fundação Araucária/SETI. E-mail: rafaelagiroto@gmail.com. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/6558683701547247. Curitiba, Brasil.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

O número três aparece constantemente na obra e no discurso de Agnès Varda. A sua carreira que transita entre a fotografia, o cinema e as artes visuais é a apenas a primeira tríade em sua trajetória. Em seu último filme, ela afirma "Eu fui uma fotógrafa em minha primeira vida" (*Varda por Agnès*, 2019), sugerindo as outras vidas de forma implícita. Ainda que não tenha sido encontrada uma citação direta em que utilize as palavras "três vidas", é um termo encontrado em textos de pesquisadores e catálogos, alguns nos quais a própria artista participou. Por exemplo, no texto de divulgação da exposição *Triptyques atypiques*, que aconteceu na Galerie Nahalie Obadia, entre 8 de fevereiro e 5 de abril de 2014, em Paris. No comunicado para a imprensa, o título da seção da biografia da arista chama-se "*The Three Lives of Agnès Varda* (1928)" corroborando com a ideia de que era uma leitura aceita e encorajada por ela.

É comum na atuação de Agnès deixar lacunas para serem interpretadas pelo público, portanto a ideia das "três vidas" pode ser incluída em sua mitologia pessoal pela interpretação de pistas que estão no texto da mostra citada anteriormente. No comentário de Varda (2014) sobre os *Triptyques atypiques*, os contextualiza como "um projeto relacionado com pinturas antigas e meu gosto pelo número 3 foram o ponto de partida para este projeto para uma exposição na Nathalie Obadia [...]"[2] (Varda *in* Galerie Nathalie Obadia, 2014, p. 2), e complementa que estão incluídos no programa vários trípticos, fotografias em três partes, molduras em três painéis, entre outros. Assim, argumenta-se que o número três está inserido na poética de Agnès tanto como estrutura formal para suas obras quanto como metáfora para sua vida e obra.

Na abertura de seu filme autobiográfico *Varda por Agnès* (*Varda par Agnès*, 2019), logo ao subir ao palco, a cineasta conta que três palavras a guiaram em todo o seu trabalho: *inspiration, création et partage* (inspiração, criação e compartilhamento). A inspiração, ela explica, nasce das ideias, dos acontecimentos, do acaso, de um desejo. A criação é o gesto que dá forma à inspiração, é o fazer artístico, o "como fazer". O compartilhamento é o momento da comunhão com o outro, o encontro com o espectador e a troca entre o artista e o público. A

[2] No original: "*A project connected with old paintings and my taste for the figure 3 were the starting point for this project for an exhibition at Nathalie Obadia* [...]" Todas as traduções são da autora.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

escolha dessa tríade para refletir sobre seu método reforça a presença consciente do três como parte da simbologia de Agnès.

Esse artigo levanta reflexões sobre o significado simbólico e estruturante do número três na obra de Agnès Varda. Partindo dos trípticos, instalações de vídeo compostas por três telas, analisa-se as obras *Patatutopia* (2003), *O Tríptico de Noirmoutier* (2004–2005) e a série *Retratos com asas de vídeo* (2009-2014) para compreender o "três" como um princípio poético que Agnès utiliza para dar forma a suas ideias e para construir uma narrativa sobre sua vida. O papel da tríade na obra de Varda ainda não foi explorado, ainda que ela e seus estudiosos se refiram várias vezes a essa numerologia, ela ainda é pouco discutida como uma forma da artista de pensar e estruturar seu trabalho.

O número três está associado ao equilíbrio e ao ciclo completo: o princípio, o meio e o fim. O três está entre a dualidade do número dois e movimento do número quatro, uma passagem do binário para formas mais estáveis. É a superação que das forças opostas. Ele é a base do triângulo, a primeira figura geométrica fechada. Para Pitágoras, era o "número perfeito" pela sua simbologia e significado filosófico, que representava a totalidade e a harmonia. O sistema metafísico de Platão divide-se entre o Demiurgo (o ordenador, a inteligência), as almas (ligadas ao mundo das ideias) e a matéria (o mundo físico). A base do cristianismo está na trindade divina: Pai, Filho e Espírito Santo. A Deusa Tríplice Celta é representada pela Donzela, a Mãe e a Anciã. Na mitologia greco-romana, são três as Moiras controlam o destino representado pelo fio da vida. O ciclo natural da existência tem como base a tríade do nascimento, a vida e a morte. Na matemática, é um número natural e o primeiro número primo ímpar. Para a alquimia, representava a tríade dos materiais alquímicos: sal, enxofre e mercúrio; os componentes que representavam a matéria, a energia e o espírito. O tempo também tem sua tríade: o passado, o presente e o futuro. Na arte, encontramos o número três nas três partes da tragédia clássica (a exposição, o conflito e o desfecho), na tríade harmônica da música e nos trípticos medievais. Sendo os trípticos, a inspiração para Agnès Varda iniciar sua carreira nas artes visuais.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2. *Patatutopia* (2003) e o primeiro tríptico

A terceira vida de Agnès começa aos 75 anos, com a obra *Patatutopia* (2003, figura 1). A instalação tem ligação direta com o documentário Catadores e eu (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), pois as batatas da obra foram apanhadas durante a filmagem do longa. No filme, a cineasta entrevista os respigadores, pessoas que recolhem o resto da colheita: que sobram na falha do maquinário em colher ou do descarte de alimentos que estão fora dos padrões da indústria. No caso, as batatas escolhidas pela artista tem formato de coração, portanto desformes para a venda. Ela leva essas batatas para sua casa, as armazena em seu porão, coloca em gavetas, em caixas e vai documentando o processo de apodrecimento e a formação de brotos.

Figura 1 – Agnès Varda, *Patatutopia*, 2003. Vídeo-instalação de 3 telas com som e batatas no chão. Bienal de Arte de Veneza.

Fonte: Captura do filme *As Praias de Agnès*, 2008.

Desse registro, ela cria o tríptico *Patatutopia*, uma utopia das batatas. Apresentado pela primeira vez na 50ª edição da Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, a convite do curador Hans Ulrich Obrist. A obra é composta por três telas que apresentam os estágios de vida da batata: uma pilha de batatas novas à esquerda; uma batata em forma de coração, ao

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

centro, que imita um pulmão respirando pela oscilação da câmera que se aproxima e se afasta do objeto; batatas murchas e com brotos retorcidos à direita. O vídeo tem 6 minutos e 26 segundos, e é acompanhado pelo som de respiração, além de outros sons dissonantes como sussurros, barulhos de sapatos, guinchos e sons de pássaros. Além disso, em frente das telas 700 kg de batatas sujas de terras estavam espalhadas em um espaço designado. Como a exposição durou cinco meses, elas também apodreceram como as batatas da filmagem, de forma que o espectador poderia acompanhar o ciclo da decomposição do tubérculo.

Bluher (2022) comenta que Agnès assistiu a aulas do filósofo Gaston Bachelard durante seus estudos na Sorbonne, entre 1946 e 1947, e que ele foi uma inspiração para suas ideias. Embora a própria Varda (2023, vol. 1, p. 11) diga que nunca compreendeu totalmente suas palavras, elas a salvaram da estupidez e assim ela carregava seus livros *A Água e os Sonhos* e *O Ar e os Sonhos* em viagens. Para Bluher (*in* Bluher; Fabry, 2022, p. 25), os textos *Ensaio sobre a imaginação da matéria* e *Ensaio sobre a imaginação do movimento* podem fornecer chaves de como a *rêverie* bachelardiana está presente nos trabalhos da artista, já que

> Para Bachelard, a *rêverie* poética é a própria essência do ato criador. É uma atividade meditativa indispensável e um processo que precede toda obra de arte: "Antes da obra, o pintor, como qualquer criador, conhece a *rêverie* meditativa, a *rêverie* que medita sobre a natureza das coisas." A imaginação criadora – ou imaginação da matéria – produz imagens poéticas inspiradas pelos elementos naturais: fogo, água, ar e terra. A imaginação idiossincrática de Varda, contudo, inspira-se em outros elementos concretos, mais terrenos e banais: o oceano, as praias, as batatas ou as tiras de filme[3] (Bluher; Fabry, 2022, p. 25).

Assim, Bluher aproxima Bachelard de Agnès por um gesto afetivo de guardar suas palavras ao carregar seus livros, seu devaneio se inspira na batata. A artista recria a "imaginação criadora" (ou *imaginação da matéria*) na ligação com o elemento terra, o solo fértil para suas ideias artísticas, através das batatas que brotam, crescem e germinam.

[3] No original: "For Bachelard, poetic reverie is the very essence of the creative act. It is an indispensable meditative activity and a process preceding any work of art: "Before the work, the painter, like any creator, knows the meditative reverie, the reverie which meditates on the nature of the things." Creative imagination or the imagination of mat-ter produces poetic images inspired by the natural elements, fire, water, air, and earth. Varda's idiosyncratic imagination however is rather inspired by things such as the ocean, beaches, potatoes, or filmstrips."

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

3. A memória e o mar: *O tríptico de Noirmoutier* (2004-2005)

Figura 2 – Agnès Varda, *O tríptico Noirmoutier* (2004-2005).

Fonte: Varda (2006, p. 68-69).

Se em Patatutopia a matéria era a terra, em *O Tríptico de Noirmoutier* (*Le Triptyque de Noirmoutier*, 2004-2005) o elemento é a água. A instalação foi montada pela primeira vez na exposição 3+3+15 = 3 installations (2005), na Galeria Martine Aboucaya de Paris, que aconteceu de 29 de janeiro a 25 de março de 2005. Aqui, novamente três telas compõem a obra, porém há duas abas laterais que podem ser fechadas por puxadores, mantendo visível apenas o vídeo central com duas imitações de portas de armários de ambos os lados (figura 2). Os armários representados estão presentes filmagem da obra e fazem parte de um cenário comum de Agnès, porque são cenas gravadas na cozinha da casa dela na ilha de Noirmoutier.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

No vídeo de 9 minutos e 30 segundos, vemos cenas domésticas de um casal e uma senhora idosa. O homem bebe cerveja, as mulheres descascam batatas e maçãs ou fazem macramê. Não existe nenhuma reviravolta, apenas uma exibição de acontecimentos cotidianos e uma suspensão do tempo. Eventualmente, algum dos personagens visita o exterior da casa, mostrando a vastidão do mar em comparação com interior da residência. As três telas geram uma temporalidade simultânea, extrapolando a tela única do cinema, a cineasta expande seu cinema no extracampo. Ela nos mostra o que existe para além do enquadramento da tela central.

Essa fase de Agnès está carregada de significados pessoais, porque a casa era onde passava suas férias com a família, comprada logo ao se casar com o também diretor de cinema Jacques Demy, que faleceu em 1990 deixando uma perda irreparável. A cineasta-artista comenta seu luto em seus filmes, discursos públicos e na exposição *A Ilha e Ela* (2006), que aconteceu na Fundação Cartier, em que *O Tríptico de Noirmoutier* fazia parte das obras escolhidas.

4. O olhar em voo: *Retratos com asas de vídeo* (2009-2015)

Uma outra fase dos trípticos é a série *Retratos com asas de vídeo* (*Portraits à volets vidéo*, 2009-2015), alguns deles estavam expostos na exposição *Triptyques atypiques* (2014) comentados no início desse artigo. Entre catálogos de exposições, o livro autobiográfico *Varda par Agnès* (2023) e dados do site oficial da Galerie Nathalie Obadia, representante de Agnès, sete obras foram encontradas relacionadas a essa série, são elas: *Pescador em Sète* (*Pêcheur à Sète*, 2011); *Cecília Mangini* (*Cecilia Mangini à Specchia*, 2011); *Alice e as vacas brancas* (*Alice et les vaches blanches*, 2011); *Aquiles e Paris pelo Circo Phocéen* (*Achille et Paris du Cirque Phocéen*, 2013); *Kalmi e os Hip-Hoppers* (*Kalmi et les Hip-Hoppers*, 2013); *Amélie e as Majorettes de Vitrolles* (*Amélie et les Majorettes de Vitrolles*, 2013); *Marie no vento* (*Marie dans le vent*, 2014).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 3 – Agnès Varda, *Marie no vento* (2014).

Fonte: Bluher; Fabry (2022, p. 34).

Como explica a própria artista,

> Os Retratos com asas de vídeo (Portraits à volets vidéo) consistem em uma imagem central – uma fotografia, geralmente em preto e branco (impressão em prata gelatinosa) – pendurada na parede, ladeada por projeções de vídeo em ambos os lados. A proposta é justapor a fascinação da imagem fixa e a energia das imagens em movimento, diretamente ligadas à figura central[4] (Varda *in* Galerie Nathalie Obadia, 2014, p. 2).

Das obras destacamos *Marie no vento* (2014, figura 3) que apresenta um novo elemento para a o trabalho de Agnès: o vento. A tríade está inscrita no movimento do próprio espectador da obra, que vê a imagem estática no centro e o vídeo nas laterais, ele é o mediador que o olhar habita esse entre-imagens. É ele quem completa as lacunas. Aqui o olhar é uma coreografia, que vaga entre a fotografia e a imagem em movimento.

Nessa obra, a artista consegue unir suas "três vidas": a fotografia em prata gelatinosa, o cinema representado no vídeo, e a arte por meio da composição da instalação. O nome já explica

[4] No original: "The Portraits à volets vidéo comprise a central image, a photograph, generally in black and white (gelatin silver), printed and hung on the wall, with videos projected on either side. The point is to juxtapose the fascination exerted by still or fixed images at a given moment and the energy exuded by moving images directly linked to the central figure."

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

a poética: retratos que ganham asas. O que mostra como a artista inventou novos dispositivos para expandir sua forma de criação e seu cinema.

Referências

BLUHER, Dominique; FABRY, Julia. *The third life of Agnès Varda*. Leipzig: Spector Books, 2022.

GALERIE NATHALIE OBADIA. *Agnès Varda*: Triptyques atypiques. Paris, jan. 2014. Disponível em: <https://www.nathalieobadia.com/exhibitions/118-agnes-varda-triptyques-atypiques/overview/>. Acesso em: 1 set. 2025.

VARDA, Agnès. *L'île et Elle*. Paris: Actes Sud, 2006.

VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. Imovision, 2019. (115 min).

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. [2 vols.]. Paris: Éditions de La Martinière, 2023.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A mãe degenerada: considerações sobre as gravuras de Käthe Kollwitz

Ana Clara Iuzofovich de HARO (UEM)[1]

Orientadora: Vanessa Seves Deister de Sousa (UEM)[2]

E-mail: anaclaraiuzofovich@gmail.com

Resumo: O trabalho gráfico de Käthe Kollwitz é conhecido por seu caráter assumidamente político e engajado, atuando como gravadora, desenhista e escultora. Sua obra é inseparável de seu tempo de vida e de sua própria biografia, isso não apenas pela abordagem dos temas sociais, como também pela intensa e íntima relação de seus trabalhos com a sua própria formação pessoal. Nesta pesquisa, exploramos nas gravuras de Kollwitz como mães que protegem seus filhos são retratadas de forma tão selvagem, ou seja, como uma mãe "degenerada". Para isso, consideramos a perseguição que sofreu na Alemanha por parte dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ao ser rotulada como artista degenerada. Para abordarmos o conceito de degeneração e suas complexidades, nos amparamos nos estudos de Izaltino (2016) e em Argan (1992) no que diz respeito a base teórica e metodológica. Ao invés do patriotismo, do heroísmo da guerra, Kollwitz grava os horrores da guerra. Ou seja, a guerra está no rosto das mulheres enlutadas, no corpo dos jovens mortos, no olhar aflito das crianças.

Palavras-chaves: Xilogravura, Maternidade, Guerra.

[1] Graduanda em Artes Visuais e participante do *Memento Mori*: Núcleo de pesquisa em História da Arte da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

[2] Orientadora deste trabalho. Doutora e Mestra em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora adjunta do curso de Artes Visuais e coordenadora do *Memento Mor*i: Grupo de Pesquisa em História da Arte na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPG HS

1. Introdução

Este trabalho é fruto da pesquisa de iniciação científica (PIC) desenvolvida entre os anos de 2024 e 2025, na Universidade Estadual de Maringá (UEM - PR) intitulada “O conceito de degeneração na arte em gravuras de Käthe Kollwitz” (orientada pela professora Dra. Zuleika Bueno em parceria com a professora Dra. Vanessa S. Deister de Sousa) que, por sua vez, desdobrou-se no trabalho de conclusão de curso (TCC) em Artes Visuais intitulado “Gravando a madeira com a dor da carne: análises da série *Guerra* de Käthe Kollwitz”. Destaca-se que, apesar de possuírem recortes diferentes, o percurso dessas pesquisas (que estão em fase de conclusão) sempre esteve relacionado ao estudo qualitativo de parte da produção poética da artista alemã Käthe Kollwitz (1967-1945); Com destaque para a sua produção gráfica, utilizando a técnica da xilogravura.

Antes de adentrarmos na análise de algumas das imagens produzidas pela artista, é importante contextualizarmos brevemente o trabalho de Käthe Kollwitz ao momento histórico-cultural em que a artista viveu. Isto é: um momento marcado por movimentos de grandes transformações sociais na Europa, impulsionadas por mudanças políticas, por um acelerado avanço econômico, pela formação de poderosas corporações industriais, pelo advento de impressionantes invenções tecnológicas, pelo aumento populacional e pelos massacres de rebeliões camponesas e operárias, além dos genocídios e das mortes em massa proporcionadas por duas grandes guerras de proporções mundiais. Dessa forma, não seria exagero afirmar que Kollwitz viveu três eras numa única vida: a do capital, a do império e a da catástrofe. Ser mulher e artista neste período era desafiador, tendo em vista que a formação em escolas superiores não era então permitida às mulheres na Alemanha, situação que se alteraria apenas após os primeiros anos do século XX (Hobsbawn, 2005).

Sendo assim, entre os dezenove e vinte e um anos, a jovem filha da família Schmidt estudou em academias de arte voltadas para mulheres, em Munique e Berlim (entre os anos 1988-1990). Antes de ir para as academias, também teve aulas particulares de desenho e pintura, incentivada por seus pais. Formação proveniente de um lar de crença liberal protestante, fundamenta nos princípios sociais-democratas (apoiados tanto pelo pai, Karl Schmidt; quanto pelo avô, Julius Rupp) que permitiu à jovem Kollwitz conceber uma vida para além dos espaços

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

domésticos, muitas vezes os únicos reservados às moças das famílias burguesas (Ostrower, 1988; Simone, 2004; Monteiro, 2023).

A produção gráfica de Kollwitz é, portanto, profundamente afetada pela soma de todas essas oportunidades formativas, peculiaridades políticas, existências domésticas e influências artísticas complexas, tendo em vista que desenvolveu uma personalidade atenta às contradições retóricas e estéticas inscritas no contexto no qual estava inserida. Aos poucos, Käthe escolheu engajar-se na representação modernista da fome, da miséria, da guerra, da morte, do luto e da revolução. A exemplo de seu olhar sensível para as precárias condições de vida das pessoas comuns, principalmente dos camponeses e dos funcionários das fábricas[3] da Alemanha unificada (onde a fome era uma realidade nos campos da antiga Prússia em meados do século XIX e continuava a ser nas moradias urbanas dos milhares de operários no início do século XX).

Por outro lado, conforme nos lembra Simone (2004), apesar da notabilidade de sua obra política, face mais pública de sua atuação e de seu trabalho, a artista também construiu incontáveis autorretratos praticamente ao longo de toda a sua vida, elaborados como um exercício íntimo, bem como diversos desenhos de nus femininos, nos quais exercitava o traço dos gestos e dos corpos sozinhos ou entrelaçados. Na primeira década de 1900, além dos retratos, ela também elaborou conjuntos inteiros de desenhos que expressavam o erotismo, a sensualidade e a sexualidade, a exemplo de "Secreta" (1909-1910). Fator que julgamos pertinente destacar nesta introdução, com o objetivo de melhor contextualizarmos a complexidade poética da artista.

Nas próximas páginas, algumas gravuras de Käthe Kollwitz serão analisadas em diálogo com a perseguição que a artista sofreu no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ao ser rotulada como "artista degenerada" pela ótica dos padrões estéticos do nazismo. Destaca-se, contudo, que a artista abordou o horror do conflito bélico desviando-se dos estereótipos representacionais de patriotismo e de heroísmo. Acredita-se que ela foi capaz de trabalhar

[3] Sabe-se que a vida miserável dos trabalhadores alemães e a sua revolta foi discutida pelo dramaturgo Gerhart Hauptmann na peça Os Tecelões, um drama social que levava aos palcos cenas de uma insurreição ocorrida em 1844, na Salésia. Pereira (2018) e Ostrower (1988) revelam que a encenação dessa peça em 1892 foi vista por Kathe e causou-lhe grande impacto, a ponto de motivar a criação de seu primeiro ciclo de gravuras expostas e premiadas intitulado "revolta dos tecelões" (1893-1897).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

visualmente os afetos provenientes da guerra no rosto de mães enlutadas, no corpo de jovens mortos e no olhar das crianças aflitas, justamente por conta de sua plural construção identitária enquanto mãe, mulher e artista de vanguarda.

2. A degeneração do corpo e do espírito

Sabe-se que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi marcada pela ascensão de Adolf Hitler como o *Führer* na Alemanha, pelo antissemitismo e pelo extermínio em massa dos judeus. Naquele contexto, o governo alemão nazista embasou-de em teorias científicas manipuladas para justificar suas ações violentas.

O governo nazista não só disseminou a perseguição de todos aqueles que não fossem considerados da "raça ariana" como também fez de seu alvo artistas de vanguarda (com destaque para o expressionismo alemão), rotulando suas obras como "degeneradas". Segundo Izaltino (2016), "degenerado" foi um termo proveniente da medicina (usado para se referir a pessoas que possuíam qualquer tipo de transtorno psiquiátrico e/ou deformidades físicas) também aplicado à arte. Visualmente, as comparações eram feitas entre fotografias de pacientes internados em clínicas psiquiátricas com obras de arte compreendidas como "deformadas".

Hitler era apreciador das artes clássicas gregas e via nessas obras o modelo do "alemão ideal" que deveria compor uma nação "bela e cultural". Para ele, a raça ariana era livre de todo tipo de comorbidade, tanto física quanto intelectual, e a arte de vanguarda continha todas as características que eram indesejáveis. Por conta disso, muitos artistas fugiram da Alemanha e muitos outros foram caçados e exterminados naquele contexto (Izaltino, 2016).

Sabe-se, também, que muitas das obras de arte que não se enquadraram dentro dos padrões "clássicos e naturalistas" impostos pelos nazistas acabaram destruídas e outras foram parar na exposição intitulada *Entartete Kunst* (Arte degenerada):

> Articulada por Adolf Ziegler, pintor e presidente da Câmara das Belas Artes do Reich (Reichskammer der Bildenden Künste), a mostra foi uma das principais campanhas nazistas contra a arte moderna [...] As obras eram exibidas de maneira propositalmente caótica e inadequada: quadros sobrepostos, tortos ou de ponta cabeça. As salas continham slogans alarmistas e pinturas não tinham identificação ou eram atribuídas ao artista errado. Os painéis continham textos escritos por Hitler e Alfred Rosenberg e justificavam o perigo dessas manifestações e como elas afetariam a criação de uma sociedade pautada nos modelos nazistas de moralidade e beleza. O propósito da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> comunicação visual desordenada era gerar desconforto nos visitantes e induzi-los a um juízo de valor que compactuasse com esse discurso político e ideológico (Museu do Holocausto de Curitiba, 2023, p. 9).

A exposição *Entartete Kunst* foi inaugurada em julho de 1937 e contava com cerca de 650 obras (entre pinturas e esculturas), com destaque para a presença de importantes nomes da vanguarda europeia, a exemplo de Marc Chagall, Max Beckmann, Max Liberman, Julius (Julo) Levin e Lasar Segall (Ferraz, 2015). Em contraposição, outra exposição fora organizada antes da *Entartete Kunst*: a exposição intitulada *Große Deutsche Kunstausstellung* (Grande exposição de arte alemã). Esta, por sua vez, buscava mostrar a arte ariana ideal, repleta de obras identificadas enquanto referências estéticas:

> [...] a expografia era feita de maneira ordenada, com fileiras únicas e iluminação adequada. Em ambos os casos, o engajamento do público não correspondeu às expectativas. A exposição de "Arte Alemã" teve uma visitação aquém da imaginada. Já a mostra de arte "degenerada" contou com um público de mais de dois milhões de pessoas apenas em Munique, que reagiu com um olhar mais curioso do que condenatório. A demanda crescente e inesperada resultou na decisão de torná-la itinerante. Entre fevereiro de 1938 e abril de 1941, ela passou por cidades como Berlim, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Hamburg, Viena e Frankfurt (Museu do Holocausto de Curitiba, 2023, p. 9).

Hoje, sabemos que o impacto dessa política foi devastador para o mundo das artes visuais: "museus e coleções alemãs perderam parte valiosa de seus acervos. A maioria das quase 20 mil obras confiscadas – utilizadas ou não na exposição – foram destruídas" (Museu do Holocausto de Curitiba, 2023, p. 10). E como as obras de arte são feitas por pessoas, é necessário ressaltar que as vidas de milhares de artistas foram profundamente afetadas, dentre eles, a carreira de Käthe Kollwitz.

3. Obras de uma mulher degenerada

Contrapondo-se aos ideais estéticos e morais anteriormente descritos, Kollwitz optou por gravar os horrores do período. Nas xilogravuras da artista, a guerra está no rosto das mulheres enlutadas, no corpo dos jovens mortos, no olhar aflito das crianças. Para a artista, é a guerra quem conduz à "degenerescência", à miséria, à morte... E antes mesmo da guerra, a pobreza rotineira no grande império germânico também inspirava Kollwitz a imprimir imagens de vanguarda sobre esses afetos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Em *A Viúva I* (1921-1922) [figura 1] temos uma gestante que posiciona uma das mãos sobre a barriga voluptuosa enquanto a outra mão é colocada sobre um dos seios, seu rosto está inclinado para o lado como se o apoiasse em seu próprio ombro. As mãos desproporcionalmente grandes mais uma vez evocam a sensação de proteção da mãe sobre o filho que carrega em sua barriga. Porém, a forma com que posiciona a outra mão sobre o busto, faz parecer que a personagem sente alguma dor no peito.

Figura 1 – Käthe Kollwitz. *A Viúva I,* 1921-1923. Série: *Guerra* (1918-1923). Xilogravura. Disponível em: https://www.kollwitz.de/en/sheet-4-the-widow-i

Fonte: Käthe Kollwitz Museum Köln.

A xilogravura nos mostra a dor de um luto "porvir". Isto é: a dor pela criança que ainda não nasceu, mas que fatidicamente surgirá em um mundo assolado pela guerra. Aqui vemos uma imagem repleta de ambiguidade no qual o abraço ensimesmado da personagem enlaça, ao mesmo tempo, uma lembrança de outrora e um futuro incerto:

> A mulher da imagem cruza as mãos sobre o peito e a barriga, numa tentativa de se acolher a si e seu filho na solidão e possivelmente daquilo que o futuro, desafortunado, guardava. Apesar da gravidez, não há qualquer atmosfera de esperança, apenas o desamparo e o temor. E mais uma vez: o objeto do luto está ausente, o pai e marido morto é representado pelo vazio (Monteiro, 2023, p.78)

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

A viúva aqui é uma mãe, uma mãe em um contexto de guerra. Contudo, também é uma imagem inspirada na própria vida da artista que fora mãe de dois filhos: Hans e Peter. Nesse sentido, conforme nos lembra Ostrower (1998), após a morte de Peter no campo de batalha, Kollwitz passou a expressar sua própria dor que, por sua vez, era compartilhada com muitas mulheres no mesmo contexto.

Destacamos que o vestido da personagem *A Viúva I* é profundamente preto. Graças à técnica da xilogravura, a artista conseguiu incorporar em sua obra uma intensidade cromática que reflete a própria densidade do luto (como também pode ser visto em funerais ocidentais, nos quais a cor predominante nas vestimentas é a preta). Acreditamos que esse resultado não seja um mero acaso da técnica. Isto é: aqui observamos uma escolha poética da artista, onde a gravura faz parte de um processo criativo complexo:

> Uma gravura ou qualquer obra plástica é literalmente pensamento visual, contém em essência os conceitos do artista sobre arte e suas ligações com o mundo, que só pela continuidade e aprofundamento da reflexão até o plano material poderão desenvolver-se e gerar os significados mais densos. No campo das artes plásticas, uma exigência técnica nunca deveria estar voltada para si mesma, mas ligada a exigências de linguagem. O artista organiza qualidades sensíveis: é uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade. Suas manifestações procuram uma estrutura totalmente significativa, cujas relações têm um nível de dificuldade análogo, por exemplo, ao da rima – ou outro princípio interno de organização – na poesia. A linguagem visual, com intenção artística, é linguagem poética, com um nível de articulação infinitamente mais alto que o corrente (Butti, 1996, p. 108).

Nessa perspectiva, *A Viúva I* é o resultado dessa forma muito específica de artesania-pensamento desenvolvida por Kollwitz em seu *atelier.* Resultado imagético original e sensível que demonstra não apenas uma qualidade meramente técnica, mas, também uma importante pesquisa processual de Kollwitz na linguagem (inscrita na materialidade e na plasticidade) da xilogravura.

Em conformidade, na gravura *Os Voluntários* [figura 2], Kollwitz retrata jovens soldados dançando ao embalo de uma macabra[4] melodia. Ao iniciarmos nosso olhar da direita

[4] No site oficial da artista, o texto descritivo que acompanha a gravura, menciona a inspiração de Kollwitz na iconografia das danças macabras para conceber a composição dessa forma. No fim da Idade Média (século XV) e por conseguinte, o fim da Peste Negra, quando a população volta a sair pelas ruas, multiplicou-se na Europa festividades como forma de permitir que as pessoas comessem e bebessem à vontade como comemoração ao fim

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

para a esquerda nesta composição, os dois primeiros personagens parecem seduzidos pela música (não vemos seus olhos, mas as suas bocas levemente entreabertas sugerem um transe macabro). O terceiro personagem, por sua vez, abre a boca de forma ainda mais grotesca (jogando a cabeça bruscamente para trás), talvez sucumbindo ao seu destino inevitável. Depois, temos a figura central da composição: um jovem que parece caminhar entre o estado consciente e inconsciente, de olhos completamente fechados.

Por fim, temos os dois últimos personagens: um soldado (que olha para cima como se pudesse ver além da figura macabra que encontra-se à frente) e uma figura cadavérica, tocando um tambor (que poderíamos interpretar como a personificação da morte). Sendo assim, nesta gravura, vemos a morte conduzindo uma fila de jovens soldados (enquanto toca seu tambor), numa alusão à incapacidade de fuga desses soldados ao destino que os aguarda no campo de batalha.

Figura 2 – Käthe Kollwitz. Os voluntários, 1922-1923. Série: *Guerra* (1918-1923). Xilogravura. Disponível em: https://www.kollwitz.de/en/sheet-2-the-volunteers.

Fonte: Käthe Kollwitz Museum Köln.

da pandemia. Mesmo que séculos antes tais festividades já ocorressem, como por exemplo o carnaval, foi após a Peste Negra que elas passaram a ocupar tanta importância na vida do homem medieval. Para Castro (2020) como a morte tornou-se algo do cotidiano, ela passa a ser retratada como igual, tendo sua personificação acompanhada de pessoas de diferentes classes sociais em uma dança.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Para Monteiro (2023, p. 73) em *Voluntários*, vemos "uma fantasia de Kollwitz sobre a passagem de Peter pela guerra e de como seria o *front"*. Para a autora, Kollwitz construiu a imagem que não pôde ver de seu filho guiado pela morte, dentro no campo de batalha, onde: "[...] as diferentes feições, os pequenos riscos ao redor dos rostos, os desníveis entre as cabeças, as bocas abertas: tudo isso confere um ritmo à imagem, como o retumbar dos tambores de guerra, o som contínuo das tropas em marcha" (Monteiro, 2023, p. 73).

Ou seja: em *Voluntários,* conseguimos vislumbrar um processo de pensamento de Kollwitz sobre a superfície da madeira que, aos poucos, vai se transformando numa imagem capaz de refletir, tanto seus sentimentos pessoais sobre a guerra, quanto revelar algo a mais de seu próprio contexto cultural a respeito do tema:

> Uma realização técnica é também cultural, na medida em que permite manifestar no plano concreto o que existia apenas potencialmente, como idéia, teoria ou projeto, possibilitando então pensar coisas que não podiam ser pensadas. Quando o que existia no plano teórico adquire a possibilidade de se realizar praticamente, as conseqüências podem alterar o mundo. Basta pensar na imprensa, na fotografia, no cinema, na televisão, ou na máquina a vapor, na energia elétrica, na bomba atômica. A técnica nunca é um fator isolado, mas totalmente integrado – e poderosamente influente – na rede de relações humanas (Buti, 1996, p.112).

Sendo assim, a escolha técnica, matérica, temática, processual e estética da artista revelam a maturidade política de Kollwitz diante do contexto bélico. Posicionamento contundente e contrário ao Reich que a fez se declarar pacifista, rejeitar o nacionalismo cego e se opor à perseguição antissemita sofrida por diversos colegas e intelectuais judeus-alemães. Posicionamento que levou Kollwitz a ser ameaçada de prisão pelas forças policiais do regime, destituída de sua posição como titular de artes gráficas na Academia e proibida de continuar sua produção artística na Alemanha (Francisco, 2020).

Neste contexto, sabemos que Adolf Hitler modificou de forma incisiva a estrutura da educação alemã durante seu governo, interferindo na forma como algumas disciplinas (por exemplo: História, Geografia, Educação física, Ciências, etc) eram ensinadas. Além disso, com o propósito de criar atividades extracurriculares, fundou a "Juventude Hitlerista" (*Hitlerjugend):*

> O Partido Nazista prometeu aos jovens alemães algo diferente do que estavam presenciando até o momento. Ao ingressarem na Organização denominada Juventude Hitlerista, esses jovens teriam um grande futuro em uma grande Alemanha" (Vicente e Witt, p. 38, 2018).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A propaganda sobre o partido nazista e o incentivo aos jovens para aderirem aos programas militares possuíam grande força sobre seu público-alvo, um exemplo dessas propagandas é o seguinte cartaz [figura 3].

Figura 3 – Artista desconhecido. Cartaz da Juventude Hitlerista, 1936. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/ztkd6rd#z8y38p3.

Fonte: BBC UK, 2026.

Apesar desse cartaz da "Juventude Hitlerista" ter sido divulgado apenas treze anos depois de "Os Voluntários", podemos traçar alguns paralelos entre as duas composições. Se interpretarmos que a figura da morte (que toca o tambor) na obra de Kollwitz representa uma face da guerra; No cartaz, o garoto "ariano" também representaria um rosto de guerra (dessa vez, na perspectiva do partido nazista) para os jovens alemães. Um rosto também jovem, confiante, marchando com música e glória para a vitória (incorporando os fenótipos exclusivos da raça ariana, garantindo virilidade, superioridade e vitória certeira).

Verifica-se que outro ponto em comum entre as imagens é o fato de que ambas representam homens jovens seduzidos pelo ritmo macabro de um ideal patriótico aniquilador.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Ou seja: Nas duas imagens, vemos tambores que sugerem ritmos macabros que embriagam corpos para um fim derradeiro. No caso do cartaz, essa condução para a morte é explicitada pela dimensão aumentada dos personagens, que parecem espantar os demais (diminutos) aos seus pés. Aqui, a morte é avassaladora, contrapondo-se aos personagens da gravura de Kollwitz, onde a morte foi representada do mesmo tamanho que os demais personagens.

Ao colocarmos lado a lado essas imagens, também podemos verificar nuances de outros contrastes, tais como: inovação e tradição, classicismo e modernidade, guerra e paz, xilogravura e cartaz, feminilidade e virilidade, autoritarismo e valores democráticos... Verificamos que a perspectiva trazida por Kollwitz em seu processo de artesania-pensamento expresso na série "Guerra" não se trata apenas de um profundo domínio técnico, mas sim de uma pesquisa em arte, criativa, sensível e inscrita na materialidade de uma linguagem visual explorada por uma mulher que viveu a guerra, mas não se deixou sucumbir à dor[5].

4. Considerações finais

Segundo Simone (2004), na concepção dos nazistas, Kollwitz tem uma perspectiva degenerada sobre o mundo, onde sua arte é vista como consequência grotesca, cruel, dramática e violenta do próprio comportamento da artista. Contudo, para Kollwitz, "degenerada" era a guerra, a fome, a morte, o suicídio e todo o movimento ideológico que levou à ascensão de Hitler. As reflexões deixadas em seus diários indicam que ainda existe muito a se investigar sobre seu posicionamento político, que se reflete em pensamento poético. Forma de pensar que a condicionou a investigar a linguagem da gravura de forma corajosa, imprimindo e exibindo o avesso da sociedade alemã enquanto opção ética e estética.

Kollwitz foi realista sem ser naturalista, foi expressiva sem ser expressionista. Abordou a maternidade e a condição feminina de um modo que não era usual às sufragistas. Assumiu uma postura pacifista e viveu a arte como um ofício existencial. Sendo assim, enquanto o

[5] "As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz" (escrito em 1933), Mário Pedrosa (1995) descreve Kollwitz como exemplo de uma artista social, crítica e engajada. Tratam-se de argumentos que corroboram com a visão do presente trabalho.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

regime nazista apenas viu degeneração em suas imagens, o que ainda vemos nas gravuras de Kollwitz é pura resistência, resiliência, sobrevivência: é imagem visual em estado de poesia.

Referências

BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento**. Revista USP. São Paulo, n. 29, maio, 1996. Disponível em: https://repositorio.usp.br/item/000905936. Acesso em: 27 de agosto de 2025.

CASTRO, Daniel de. A iconografia da morte no final da Idade Média: Um estudo sobre a dança macabra. **Ícone Revista Brasileira de História da Arte**, v. 5, n. 6, 2020. Acesso em: https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/107550/65074. Acesso em: 13 de agosto de 2020.

FERRAZ, João Grinspum. O expressionismo, a Alemanha e a 'Arte degenerada'. **CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura**, v. 1, n. 1, 2015.

FRANCISCO, Fabiana Aiolfe. **Arte Degenerada no MAC-USP:** estudos de proveniência de obras de artistas condenados pelo Terceiro Reich. 2020. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio Da Cunha. **A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX**: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

IZALTINO, Ana Caroline Robin de Oliveira. **Egon Schiele e o conceito de degeneração na arte moderna**. 2016. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MONTEIRO, Renata Dias Pinto. **Mediações artísticas e sintomas visuais do luto na I Guerra Mundial**: uma análise da obra de Käthe Kollwitz (1914-1945). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 35-56.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Edusp, 2004.

VICENTE, Gabriele Alves. WITT, Marcos Antônio. A educação na Alemanha durante o terceiro reich e seu papel na doutrinação das crianças e jovens. **Revista Conhecimento Online**, *[S.l.]*, v. 1, 2018. Disponível em: https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistaconhecimentoonline/article/view/1179. Acesso em: 27 de outubro de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem PROEX Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Corpo, memória e natureza: Práticas artísticas femininas e indígenas na contemporaneidade

Érika Bianca do Nascimento IDALGO (UEL)

Denise Batista PINTO (UEL)

E-mail: denisebatista@uel.br

Resumo: Esta pesquisa investiga as formas de expressão da resistência feminina na poética visual da autora, articulando a prática artística com a reflexão teórica no contexto da contemporaneidade. Tem-se como objeto de estudo o próprio processo criativo, estabelecendo um diálogo crítico com produções de artistas mulheres e indígenas, cujas obras exploram o corpo, a natureza e a espiritualidade como eixos de potência política e estética. A metodologia adotada é a artografia, compreendida não como um modelo rígido, mas como uma postura investigativa que entrelaça criação, memória e identidade, permitindo que prática e teoria se influenciem mutuamente. Os resultados indicam que o fazer artístico, quando atravessado por vozes femininas e indígenas, constitui um gesto de (re)existência: reinscreve narrativas historicamente silenciadas, fortalece redes de afeto e reafirma a arte como um espaço de transformação simbólica. Dessa forma, compreende-se o processo criativo como um modo de habitar criticamente o mundo e de reinventar, continuamente, possibilidades de ser e de estar.

Palavras-chaves: fantasia, *worldbuilding*, cartografia poética.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

A subversão das sombras: corpos, identidades e fotografia

Gabrielle Maria Santos MÁZARO[1]

Orientador: Edson Luiz da Silva Vieira (UEL)[2]

E-mail: gabriellesmazaro@gmail.com

Resumo: Este trabalho reflete sobre a potência política e poética da fotografia a partir do diálogo com produções de Arthur Omar, Rosa Gauditano e Nan Goldin. Os três artistas utilizam a imagem fotográfica não apenas como documento, mas como gesto político de afirmação da diversidade de corpos e identidades em contextos de resistência e pertencimento. As figuras carnavalescas da série *Antropologia da Face Gloriosa* (1973-1998), de Omar, as mulheres fotografadas por Gauditano no *Ferro's Bar* (1978-1979) e os retratos da juventude suburbana de Goldin evidenciam como a fotografia pode tensionar normas sociais, revelando espaços libertários e de acolhimento. Mais do que registro, o ato de fotografar nesses contextos se configura como prática de resistência, pois documenta existências frequentemente marginalizadas e reafirma sua dignidade. A partir dessa interlocução, penso minha própria prática fotográfica como um processo que vai além da mera captação: trata-se de vivência e de gesto poético que subverte convenções sociais, valorizando corpos que transitam entre sombras e que celebram a vida, mesmo diante de tentativas de invalidação social.

Palavras-chaves: Fotografia; Resistência; Identidade.

[1] Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.
[2] Professor Mestre do Departamento de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a potência política e poética da fotografia a partir do diálogo com as produções de Arthur Omar, Rosa Gauditano e Nan Goldin. Esses artistas compreendem a imagem fotográfica não como mero registro, mas como um gesto de presença e resistência capaz de tensionar as normas sociais e visuais que delimitam os modos de ver e de existir. Suas obras revelam corpos e espaços que emergem das margens, transformando a experiência cotidiana em matéria estética e política. As figuras em êxtase da série *Antropologia da Face Gloriosa* (1973–1998), de Arthur Omar, as mulheres retratadas por Rosa Gauditano no *Ferro's Bar* (1978–1979) e os retratos íntimos e afetivos da juventude suburbana de Nan Goldin em *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) evidenciam como a fotografia pode ser instrumento de enfrentamento das convenções e um meio de afirmação de existências.

Em cada um desses trabalhos, o ato de fotografar ultrapassa o caráter documental: torna-se gesto político e poético de quem se insere no acontecimento e o transforma em imagem. A partir dessa interlocução, este estudo busca compreender a fotografia como prática de imersão e de pertencimento, na qual o olhar se constrói em diálogo com o ambiente e com aqueles que dele fazem parte. Ao deslocar o foco da luz para as sombras, a pesquisa propõe refletir sobre um modo de fazer fotográfico que valoriza o invisível e o marginal, entendendo o escuro como território de liberdade estética e simbólica. Assim, a fotografia é pensada como uma linguagem que ultrapassa o registro técnico, constituindo-se como experiência sensível e social que afirma corpos, afetos e modos de existir frequentemente silenciados.

2. A fotografia não é só registro

A fotografia, desde sua invenção, ultrapassa a simples função de registrar, embora ela nasça como uma ferramenta técnica voltada à reprodução fiel, ela rapidamente se transforma em um meio expressivo capaz de traduzir sensibilidades, afetos, realidades e memórias. Mais do que documento, a fotografia é uma poética que conversa com a sociedade de forma atemporal; seja para contar histórias pessoais ou instantes inesquecíveis, momentos sensíveis que encontramos por nosso caminho ou contar a verdade que muitas vezes é escondida.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> É incontestável afirmar que a fotografia pode ser considerada um dos grandes relicários, objeto portador de memória viva e própria. Tomamos como exemplo os álbuns de família, fotos de viagens, retrato de uma antiga namorada. Com elas assumimos nossa condição de existência; com elas descobrimos que podemos preservar a lembrança dos grandes momentos e das pessoas que nos são importantes: são referências da nossa história, elas existem para nunca deixarmos de lembrar destes momentos (FELIZARDO; SAMAIN, 1992. p. 13)

Quem carrega a câmera, na maioria das vezes escolhe o que vai mostrar e o que vai esconder, revelando que toda imagem é uma construção daquele que "clica". A marca de quem a produz sempre fica presente. O lugar, o enquadramento, o recorte, o tempo e o gesto do clique são escolhas que moldam a narrativa visual. Assim, a fotografia não apenas captura um instante, mas o recria, atribuindo-lhe significados e camadas que vão além da aparência.

Ao pensar nos discursos reais que representariam o que eu buscava em trazer nas minhas obras, encontrei na fotografia uma forma de transportar minha narrativa artística invisível para o visível, para algo que seja visualmente representativo. Busquei a fotografia fora do seu meio de registro jornalístico, de registro, e encontrei ela como uma forma de existir como pessoa dentro do meu clique que transpareceriam o que eu buscava revelar através dela.

Ao pensar nos discursos reais que representariam o que eu buscava trazer nas minhas obras, encontrei na fotografia uma forma de transportar minha narrativa artística invisível para o visível, para algo que seja visualmente representativo. Ela surgiu como um meio de traduzir o invisível — aquilo que é interno, subjetivo e sensível — em algo tangível e visualmente representativo. Nesse processo, encontrei na fotografia uma forma de materializar minha narrativa artística, dando corpo e forma a percepções de pertencimento que precisam ser registradas em instantes.

Busquei a fotografia fora do seu meio de registro jornalístico, de registro, e encontrei ela como uma forma de existir como pessoa, dentro do meu clique, que busca mostrar o que é preciso ser exaltado. Assim, a fotografia deixou de ser apenas um instrumento de captura da realidade e se transformou em um meio de revelar verdades — aquelas que emergem no entrelaçamento entre quem sou, o que vejo e o que desejo mostrar.

Ao aprofundar minha relação com a fotografia, identifiquei em três artistas referências fundamentais que contribuíram para ampliar meu entendimento sobre as potencialidades políticas, estéticas e poéticas dessa linguagem: **Arthur Omar**, **Rosa Gauditano** e **Nan Goldin**.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

A produção desses autores evidencia que a fotografia não se limita à função documental, mas se configura como um campo discursivo capaz de tensionar paradigmas sociais, culturais e subjetivos como artistas. Em suas obras, a imagem emerge como gesto e presença, afirmando identidades e experiências que desafiam a normatividade e instauram novas formas de visibilidade.

Esses artistas, com contextos distintos, demonstram como o ato fotográfico pode se tornar um instrumento fundamental para a sociedade e suas verdades. Suas produções deslocam a fotografia de um lugar meramente representacional, fazendo dela um meio de enunciação dos próprios artistas. "É a partir das possibilidades abertas pelos usos intermediais da fotografia que novas potências narrativas são geradas em função de certas peculiaridades atribuídas ao dispositivo – sua força testemunhal, performática e do "real" (MAGNO. SIQUEIRA, 2011. p. 8). Nesse sentido, o contato com suas obras ampliou minha compreensão sobre a potência da fotografia enquanto prática estética e ética, que não apenas observa o mundo, mas intervém nele, instaurando novas possibilidades de olhar e de ser visto.

3. Os artistas que me guiaram

3.1 Arthur Omar

Arthur Omar (1948-) que atua de maneira multifacetada no campo das artes, explorando diversas. Embora suas obras englobe uma variedade de meios, suas contribuições mais proeminentes são nas áreas da fotografia e do cinema. Neste contexto, este trabalho se concentra especificamente em sua série *Antropologia da Face Gloriosa* (1998). Embora o resultado tenha sido apresentado pelo fotógrafo em 1998, é importante ressaltar que o processo de criação dessa série envolveu um longo e contínuo período de gestação entre o ato de fotografar e o de revelar as imagens; em uma carta publicada, Arthur Omar detalha o processo criativo por trás da série, desde a captura das fotografias até a revelação das imagens. Ele destaca sua participação no carnaval carioca como uma influência fundamental em sua abordagem fotográfica, evidenciando que sua experiência como participante foi essencial para reeducar seu olhar sobre as imagens. Omar passou 25 anos capturando o carnaval carioca, o que fez ser parte e entender,

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

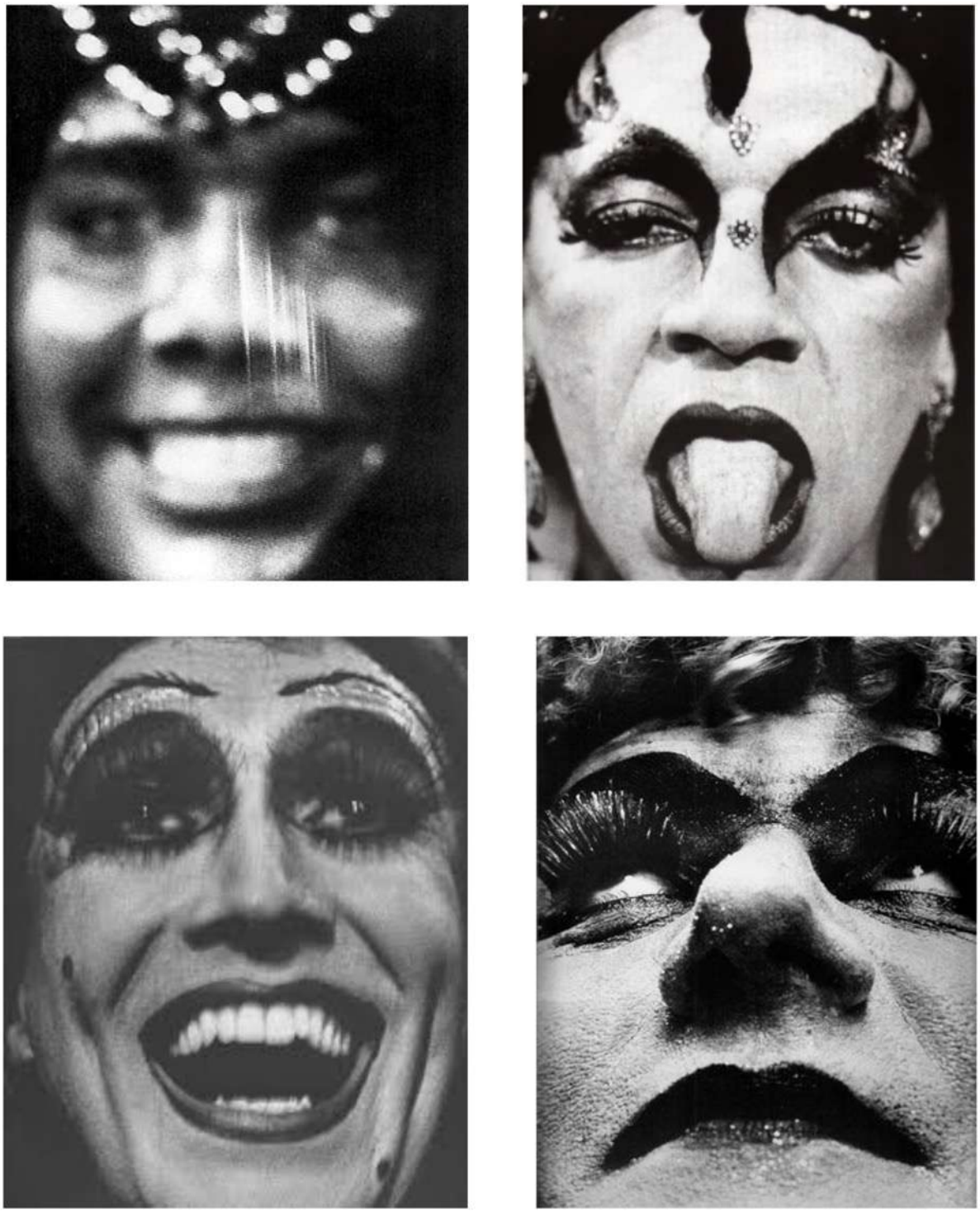
tempos depois que o trabalho tinha uma história que ele participou através dos rostos em êxtase profundo. “E mais, um trabalho que tinha uma história, que evolui continuamente no tempo, que avançava regularmente em relação às etapas anteriores” (OMAR, 1998. p. 4).

Seu processo de revelação de filmes é analógico, descreve essa etapa como uma experiência de êxtase e transe, tal como as faces que emergem em sua obra, as quais expressam o sentimento de que algo extraordinário estava ocorrendo em seu interior durante esse procedimento. Esse estado emocional é encapsulado na expressão “Acontecia em mim” (OMAR, 1998. p. 4), empregada por Omar para ilustrar a intensidade emocional associada ao reencontro com suas imagens durante o processo de revelação. O artista passou semanas em um “quarto escuro”, onde se isolou para dedicar-se integralmente ao processo de revelação fotográfica. Omar reconhece que, durante esse período, cometia erros intencionais em suas experiências, movido pelo desejo de descobrir resultados inesperados: “Muitas vezes eu errei de propósito na realização da fórmula, para ver no que dava. Ou pegava um pó qualquer sem ler o rótulo, e jogava na composição esperando uma surpresa.” (OMAR, CANONGIA, DE MENEZES, 1999, p. 3).

Para Omar, a revelação se aproxima de outras linguagens artísticas, como a pintura ou a gravura, em que o gesto, o tempo e o imprevisto também desempenham papel fundamental. A diversidade de processos que ele experimentou nesse período preparou seu olhar para reconhecer novas possibilidades nas imagens, sensibilizado por sua vivência, Omar passou a buscar rostos e expressões que transmitiam o êxtase e a entrega dos foliões. Foi nesse percurso, entre riscos e surpresas, que as fisionomias começaram a surgir nas pequenas imagens reveladas — rostos que pareciam atravessar a fotografia, encarnando o abismo da memória coletiva.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 1, 2, 3 e 4 – Arthur Omar. Fotografias da série *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.



Fonte: *Antropologia da Face Gloriosa*, 1997.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem LEDI
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figuras 5 e 6 – Arthur Omar. Fotografias da série *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Fonte: *Antropologia da Face Gloriosa*, 1997.

> A projeção dos rostos na parede, quase um cinema. O ampliador cada vez mais longe, como se estivéssemos penetrando mais e mais dentro do rosto, descobrindo tensões secretas. Ao mesmo tempo, aquela distância entre o negativo e a imagem, quase transformando a paredes num céu estrelado em que a glória daquelas faces se realizava de repente. [...]Tudo inspirando a improvisação e as mudanças de direção que aconteciam no movimento da produção das cópias. Uma aventura na escuridão vermelha em que estávamos mergulhados. (OMAR; CANONGIA, DE MENEZES. 1998, p. 7)

3.2 Rosa Gauditano

A artista Rosana Gauditano (1955-2025) durante o período de intervenção da ditadura militar em 1964, que visava impor padrões morais na sociedade, a repressão era direcionada de maneira explícita e predominante aos grupos considerados “subversivos”, “comunistas”, “marginais” e indivíduos com comportamentos “desviantes”. Como resultado, pessoas pertencentes às comunidades negra e LGBTQIA+ foram alvo de perseguição, detenção arbitrária, violência e até mesmo morte. Em contrapartida, as lésbicas encontraram formas de resistência, mantendo espaços de sociabilidade, como bares e boates, como locais de encontro

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

e refúgio. Em novembro de 1978, Gauditano, fotografa e jornalista, então com 23 anos, descia a rua Frei Caneca à procura do Ferro's Bar. Conhecido na noite paulistana por ser frequentado por lésbicas e sapatões, o bar, localizado na rua Martinho Prado, era um dos poucos espaços para socialização, flerte e diversão entre mulheres. Incumbida de realizar uma pauta para a revista Veja sobre as lésbicas em São Paulo. Suas fotografias seriam algumas das raras documentações do ambiente interno do bar. Sensível aos acontecimentos políticos da época – ditadura militar –, decidiu tornar visíveis as vivências lésbicas ao registrar e celebrar os corpos femininos no Ferro's Bar (imagens abaixo), em São Paulo, ao longo de dois meses que intitulou *Vidas Proibidas* – futuramente mais conhecido como a *Ferro's Bar*, nome do local.

Figura 7 –Rosa Gauditano. Fotografias da série *Vidas Proibidas* (*Ferro's Bar*). 1978-1979.

Fonte: *Vidas Proibidas* (*Ferro's Bar*). 1978-1979.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

Figura 8 e 9 –Rosa Gauditano. Fotografias da série *Vidas Proibidas* (*Ferro's Bar*). 1978-1979.

Fonte: *Vidas Proibidas* (*Ferro's Bar*). 1978-1979.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

As fotografias de Rosa não mostram somente pessoas LGBTQIA+ bebendo, dançando e conversando, mas mostra um lugar que abraçou essa comunidade, em maioria lésbicas, ao ponto de serem quem são, sem medo de perseguição política ou social. Ferro's Bar não foi só um lugar de resistência durante a ditadura, ele continua sendo um lugar de resistência como referência para outros que entenderam a importância desses momentos.

3.3 Nan Goldin

Conforme conceituado por Yi-Fu Tuan, que espaços tendem a se transformar em lugar por meio das experiências humanas ali vivenciadas (1983). Um espaço físico transcende para a condição de lugar quando é impregnado de significados particulares e vivências específicas, e não só Arthur Omar e Rosa Gauditano entenderam isso, mas Nan Goldin, fotógrafa norte-americana, compreendeu que não precisava se deslocar para encontrar isso pois foi com seu círculo de amigos LGBTQIA+, e conhecidos que compreendeu que os lugares são criados a qualquer momento.

Em contextos urbanos e festivos registrava momentos de libertação, conferindo-lhes uma expressão autêntica e profundamente comovente através de suas lentes. "Os grandes relatos com as pequenas histórias de sua vida privada" (ROUILLÉ, 2009, p. 359). Sua obra *The Ballad of Sexual Dependency* (em português, *A balada da dependência sexual*), é uma série de fotografias que futuramente se tornaria documentário – mas aqui focaremos nas fotografias – que retrata sua própria vida libertária e a vida de seus amigos na cena artística underground de Nova York durante os anos 1970 e 1980. Assim como minhas capturas, Goldin compartilha sua própria história e a daqueles ao seu redor através de uma série de fotografias espontâneas. Ela não apenas documenta os momentos, mas também as relações que permeiam a vida dos corpos marginais. A intimidade e a vulnerabilidade vista nas fotografias oferecem vislumbre ao movimento, mas também os traços íntimos que acontecem quando corpos são permitidos de existir.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 10 e 11 –Nan Goldin. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova York. 1986.

Fonte: *The Ballad of Sexual* Dependency, 1986.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 12 –Nan Goldin. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova York. 1986.

Fonte: *The Ballad of Sexual* Dependency, 1986.

> Não se trata propriamente do retrato de uma geração de contracultura porque esta já havia se sedimentado antes. Se há alguma mensagem política nessa exibição da intimidade dos amigos aos olhos do grande público, essa mensagem é sobre a "beleza" do pertencimento fora dos padrões de classe média e além das noções demarcadas de gênero, raça e família. (...) a tribo de Nan configura-se de outra forma porque nela indivíduos extraídos do âmbito americano tecem uma aposta numa automodelação fora dos padrões da família, religião e moralidade que caracterizam um certo legado do puritanismo americano e do grande aparato do sistema de recompensas do "american way of life". (JAGUARIBE, 2006, p. 133-135)

Os beijos de afeto, as danças grupais ou a liberdade em suas roupas refletem o ambiente e falam mais sobre ele do que o próprio. As fotografias são uma visão intimista da resistência queer dentro da vida urbana agitada e cercada de pessoas que não compreendem o valor da liberdade para a existência das pessoas marginalizadas.

Por meio de *The Ballad of Sexual Dependency*, proporciona uma imersão profunda na intersecção entre espaço e lugar, como conceituado por Yi-Fu Tuan. Enquanto Tuan distingue espaço como uma entidade abstrata e lugar como um espaço imbuído de significado pessoal e experiência, Goldin, através de suas fotografias, transforma os espaços urbanos marginais de Nova York em lugares carregados de história e emoção.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

3.4 Conversa com os artistas

Ao propor uma “conversa com os artistas”, busco evidenciar uma relação afetiva e formativa entre suas produções e meu próprio percurso visual. Arthur Omar, Rosa Gauditano e Nan Goldin compreendem a fotografia não como mero registro do real, mas como um ato de presença — um gesto de inserção no espaço vivido e compartilhado. Em suas obras, o fotógrafo não atua como observador externo, mas como participante ativo daquilo que captura. Fotografar, portanto, é também viver o acontecimento.

Arthur Omar, em *Antropologia da Face Gloriosa* (1998), revela o êxtase do carnaval carioca não apenas pela representação de rostos em transe, mas pela imersão do próprio artista no ambiente festivo. Sua fotografia nasce do convívio, da partilha e da repetição do gesto — tanto na rua quanto no quarto escuro, onde o ato de revelar se torna continuação do êxtase vivido.

Rosa Gauditano, ao documentar o *Ferro’s Bar* durante a ditadura militar, desloca o olhar documental para o afetivo. Em *Vidas Proibidas*, suas imagens emergem de uma convivência com o espaço de liberdade e resistência lésbica em São Paulo. As fotografias não observam, pertencem: constroem um território político e afetivo que afirma existências marginalizadas.

De modo semelhante, Nan Goldin transforma sua vivência e a de seus amigos em matéria de criação. Em *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), a artista faz da fotografia uma extensão da vida, uma escrita de afetos. Suas imagens partilham intimidades, dores e resistências, construindo uma narrativa visual que desafia convenções sociais e de gênero.

Nas obras dos três artistas, a fotografia se converte em uma linguagem de pertencimento. As faces em êxtase de Omar, os corpos libertos de Gauditano e os retratos íntimos de Goldin compõem um mesmo gesto: o de transformar a imagem em afirmação de existência. A fotografia, nesse sentido, ultrapassa o ato técnico e se torna meio de resistência — um modo de estar no mundo, de vivê-lo e revelá-lo a partir de dentro.

Foi nesse diálogo que encontrei o caminho para a minha própria produção fotográfica. A partir deles, compreendi que a fotografia não se define pela nitidez da imagem, mas pelo instante em que se vive o gesto de fotografar — o lugar, o corpo e a emoção que o atravessam. Descobri, como eles, que o sentido da fotografia está menos no que se mostra e mais no que se

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

sente. A fotografia, para mim, tornou-se um instrumento de resistência, um modo de existir e de dar visibilidade àquilo que se mantém nas bordas da luz.

4. A fotografia nas sombras

A sombra, em meu trabalho, deixa de ser ausência de luz para tornar-se potência e liberdade. Ela revela aquilo que o cotidiano tenta esconder — os corpos e existências que a sociedade marginaliza. Fotografar nas sombras é subverter o olhar tradicional da fotografia, que se define como "escrita com a luz", e entender que é na escuridão que muitas vidas se expressam e existem. Nas noites em que me insiro, os corpos dançam, se libertam e afirmam sua identidade; a sombra não os apaga, mas os protege e lhes devolve a possibilidade de existir.

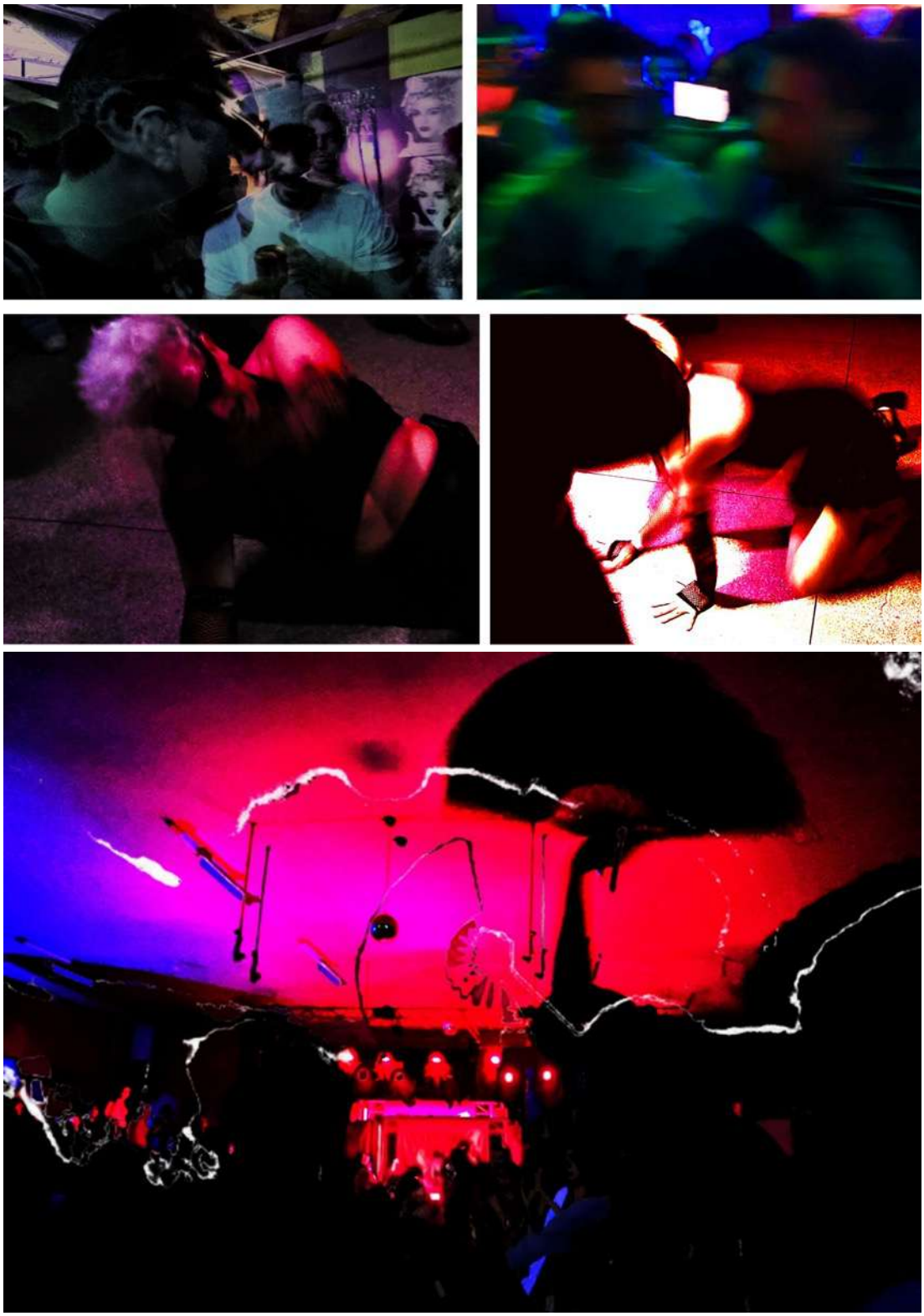
Enquanto mulher *queer*, encontro na escuridão o espaço de pertencimento que me foi negado à luz. As sombras que registro são refúgios e territórios de resistência, onde a marginalidade se transforma em beleza. A câmera, simples, um celular nas mãos de um corpo que está inserido e por muitas vezes foge do olhar na tela e foca no que está em sua frente, em movimento. Nessas fotografias, o erro, o borrão e o improviso não são falhas, mas parte da própria verdade que vibra entre a luz e o escuro.

Figura 13 – Registro fotográfico autoral.

Fonte: Acervo pessoal.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

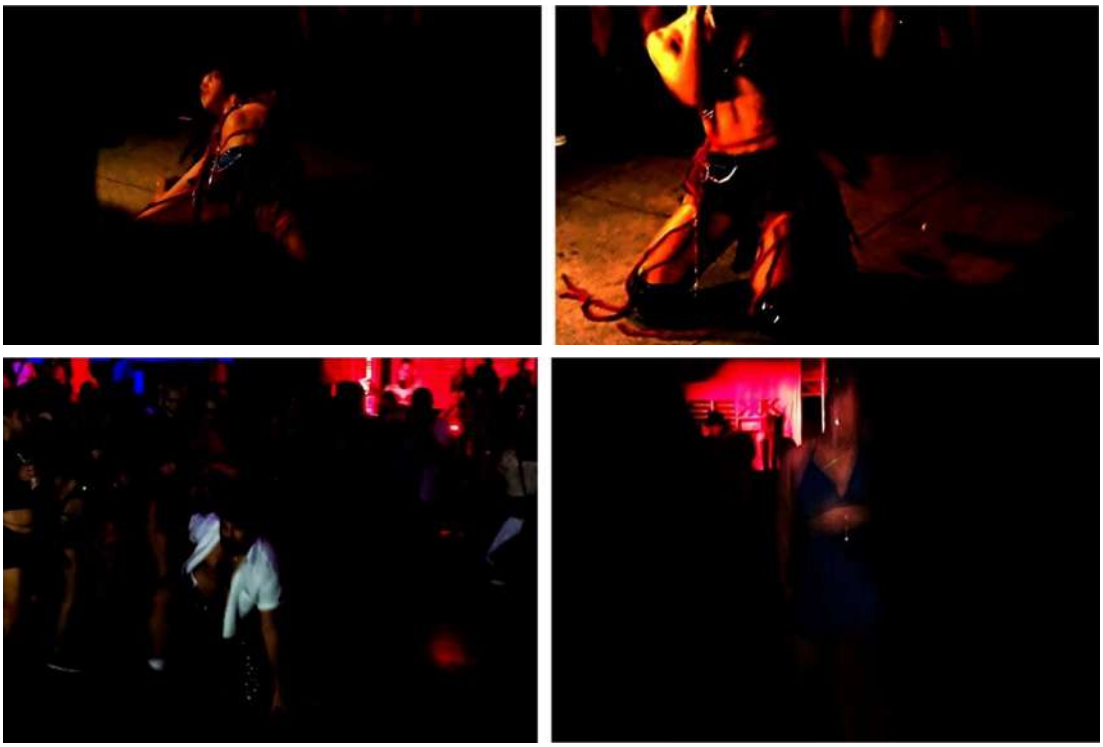
Figuras 14, 15, 16, 17 e 18 – Registros fotográficos autorais.



Fonte: Acervo pessoal.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 19, 20, 21 e 22 – Registros fotográficos autorais.



Fonte: Acervo pessoal.

A sombra, tantas vezes usada de forma pejorativa, se torna gloriosa. Não procuro quem apenas festeja, mas quem sente nas vísceras a potência do escuro, quem vive o instante como um gesto de resistência. Pertencer a esses lugares é reconhecer em cada corpo e movimento um fragmento de resistência.

Durante o processo de edição, contínuo dentro da noite: O gesto de editar é também o de reviver, de conversar com o passado e transformá-lo em liberdade. As fotos borradas, as falhas e os acasos não me assustam — acolho cada um deles como parte da própria vida que pulsa nas imagens, e encontro cumplicidade no processo de Arthur Omar. Há nelas um diálogo silencioso.

Nas sombras, podemos encontrar uma nova forma de ver o mundo que insistem em esconder. Cada contraste nas sombras carrega a verdade dos corpos e dos lugares. Recorto os espaços, o que me interessa é o que constrói o ambiente da escuridão. São esses detalhes que revelam a essência do que existe ali. Minhas fotografias são poéticas visuais que se recusam à clareza; são fragmentos de uma realidade que a sociedade heteronormativa tenta ignorar,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

reprimir, mas que as fotografias das sombras insistem em mostrar através de beleza e existência. Com a noite na fotografia, encontro a beleza marginal, a liberdade, uma verdade que não precisa da luz de permissão para existir.

A fotografia nas sombras se apresenta como um campo de tensão entre o visível e o invisível, questionando as estruturas normativas que determinam o que merece ser iluminado. Ao deslocar o olhar para o escuro, entender e abraçá-lo, o gesto fotográfico adquire uma dimensão a qual evidencia corpos, lugares e experiências. Assim como em Arthur Omar, Rosa Gauditano e Nan Goldin, a fotografia aqui se torna instrumento de enfrentamento e revelação social, da verdadeira sociedade que a sociedade tradicional insiste em apagar.

O escuro, longe de representar ausência, torna-se potência estética e simbólica — um lugar de identidades e de reconstrução de narrativas. Fotografar nas sombras, portanto, é usar a poética visual para tensionar os limites da própria linguagem artística e social. É propor uma outra forma de ver e de utilizar as imagens sem precisar demonstrar sofrimento para falar de resistência. Nessa perspectiva, a sombra deixa de ser mero contraste técnico e se torna um território.

5. Conclusão

O escuro, longe de representar ausência, torna-se potência estética e simbólica — um lugar de identidades e de reconstrução de narrativas. Fotografar nas sombras, portanto, é usar a poética visual para tensionar os limites da própria linguagem artística e social. É propor uma outra forma de ver e de utilizar as imagens sem precisar demonstrar sofrimento para falar de resistência. Nessa perspectiva, a sombra deixa de ser mero contraste técnico e se torna um território.

O gesto de fotografar na escuridão não se restringe à ausência de luz, mas propõe uma inversão simbólica: a sombra torna-se o espaço de revelação de corpos, afetos e resistência que historicamente vem sendo silenciados pela hegemonia social – como por exemplo, as fotografias de Rosa Gauditano (*Ferro's Bar*). Nesse sentido, a imagem sai da perfeição que carrega pela sua história e encontra o erro, o borrão e o improviso como uma forma de valorizar a poética, assim como Arthur Omar em seu quarto escuro encontrou no erro, um aliado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O fotógrafo não se posiciona como observador externo, mas como sujeito implicado nas dinâmicas que registra, produzindo, assim, imagens que não apenas documentam, mas instauram presenças e questionam todos que ignoram os corpos que resistem para viver.

Dessa forma, a fotografia nas sombras se consolida como uma prática estética de subversão. Ao deslocar a luz do centro do processo fotográfico e atribuir valor àquilo que se oculta, a obra tensiona o olhar convencional e instaura novas formas de perceber e significar. Nessa inversão, a sombra deixa de ser o espaço da ausência para tornar-se a presença, onde as possibilidades de existência, liberdade e resistência são os verdadeiros fotógrafos.

Referências

BIENAL DE SÃO PAULO. *Rosa Gauditano.* Disponível em: https://35.bienal.org.br/participante/rosa-gauditano/. Acesso em: 19 ago. 2024.

FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency.* 1986. Curta-metragem.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. InFATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

LOOSENART. *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency.* Disponível em: https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency. Acesso em: 19 ago. 2024.

OMAR, Arthur; CANONGIA, Ligia; DE MENEZES, Aluisio Pereira. *O Zen e a arte gloriosa da fotografia: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da fotografia.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

ROSA GAUDITANO. *Them for them.* Disponível em: https://www.rosagauditano.com.br/them-for-them. Acesso em: 19 ago. 2024.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: SENAC, 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.* São Paulo: Difel, 1983.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

As gravuras de “atelier” e os indícios de civilização em revistas ilustradas do Paraná oitocentista

Ana Heloisa MOLINA (UEL)

E-mail: ahmolina@uel.br

A imprensa do Paraná nos finais do século XIX se constituiu no interior de uma narrativa ancorada em emblemas de modernidade em consonância à construção de uma identidade paranaense que desaguará no movimento Paranismo nas décadas seguintes. A Revista do Paraná lançada em Curitiba pelo professor Nivaldo Braga em 1887 trará várias gravuras reforçando, por um lado, os retratos de personagens, políticos ou intelectuais, como também, de ilustrações consideradas culturais. A gravura “Dona Francisca Cândida Munhoz Cavalcanti Alburquerque no atelier” nos apresenta questões interessantes como a circulação de determinados modelos de imagens, o papel da mulher na nova configuração de uma sociedade moderna e os referenciais de civilização detectados nos elementos enquadrados.

Palavras-chaves: Gravuras, Civilização, Paraná Oitocentista.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

A curadoria enquanto ponto de partida da produção artística e a exposição enquanto objeto de arte

Ronnan Yudi Enomoto MORAES (UEL)

Orientador: Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira (UEL)

E-mail: ronnanmoraes.av@uel.br

De que forma a curadoria pode participar do processo de produção artística, sendo a própria expografia um objeto de expressão artística? Partindo desta pergunta, este artigo objetiva trazer dados e reflexões a respeito de um processo curatorial que tratou a curadoria numa dimensão criadora. A prática curatorial nas artes visuais é comumente entendida como uma seleção e organização de obras e artistas, entretanto, a curadoria também pode ter caráter autoral por parte daquele que organiza e cria modos expositivos onde o fazer criador esteja presente. Por meio dos instrumentos propostos por Sandra Rey, de análise *poiética* da pesquisa *em* arte, foi possível compreender o processo curatorial da exposição "Casas, Coisas, Crianças: memórias em deterioração", bem como sua expografia, como um processo criador, onde as escolhas das obras, sua disposição, arranjos formais e diferentes temporalidades se amalgamassem ao longo da sua duração, revelando o próprio fio que conduziu a curadoria: a memória.

Palavras-chaves: expografia, processo de criação, memória.

1. INTRODUÇÃO

A origem etimológica da palavra "curadoria" reside no latim *curator*, em português: feitor, guarda, guardião, superintendente, zelador. *Curator*, por sua vez, deriva do verbo em latim, *curare*, que em português seria "para cuidar" e está associada ao cuidado, guarda, gerência, tratamento e cura. Quando se fala em curadoria de artes, o conceito está associado às

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

funções de organização, manutenção e conservação de obras de arte em museus, galerias de arte, exposições.

Já a expografia, tem sua etimologia na soma das palavras "exposição" e "museografia", e sua definição diz respeito a um "conjunto de métodos, técnicas e conhecimentos relacionados com a criação, desenvolvimento e montagem de exposições".

Partindo das definições acima, podemos compreender os processos curatoriais e expográficos nas artes, *a priori,* como a organização de espaços expositivos que funcionam como ponto de contato entre as obras de arte e o público. Entretanto, essa seleção, disposição e forma como as obras são expostas, podem influenciar a maneira como o público as percebe? Se sim, a curadoria pode participar do processo de produção artística? Poderia a própria expografia configurar um objeto de expressão artística, ou seja, uma poética em si, tanto quanto a pintura, fotografia, escultura e outras?

2. DISCURSO, PRODUÇÃO E LINGUAGEM

Para o fim de investigar a hipótese de que o ato curatorial pode atuar como um processo criador e autoral, se faz necessária a busca por exemplos que possam ilustrar e embasar esse questionamento. Esta seção está dedicada a criar essa base de conhecimento que sustenta a prática curatorial numa dimensão criativa, a partir de três etapas conceituais interligadas: a curadoria enquanto discurso – que confere e transforma sentidos; a curadoria enquanto produção – que incita a criação de novos fazeres artísticos; e a expografia enquanto linguagem – que manifesta o argumento curatorial no espaço expositivo.

2.1 Museu *Branly:* Curadoria enquanto Discurso

Goldstein (2008), em sua análise sobre o caso do *Musée du Quai Branly* em suas reflexões sobre arte "primitiva", conta sobre as controvérsias causadas na concepção do museu supracitado. Ele está localizado em Paris, na França, e foi inaugurado em 2006 como um museu de artes. Entretanto, seu acervo é constituído por itens até então percebidos como "artefatos etnográficos", como objetos de sociedades não-ocidentais, sempre expostos em museus

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

históricos, por um ponto de vista evolucionista e colonizador. Ao recontextualizar esses itens para um patamar artístico, criativo, estético, o museu provoca um questionamento a respeito da dicotomia entre arte e artefato. Se o *Branly* se apresentasse enquanto museu de antropologia, nenhum paradigma teria sido questionado. Nenhuma ruptura de pensamento teria sido proposta. Portanto, aqui a curadoria se fez um ato discursivo na seleção de objetos e categoria museológica pela qual a instituição se apresenta, e não através das obras.

Vale ressaltar ainda, que as controvérsias que permeiam a concepção do museu, não partem apenas do ponto de vista do colonizador, mas também daqueles que eram críticos à esse tipo de pensamento. Haviam acusações de que o diretor do Branly, Stephane Martin, havia adquirido peças nigerianas de forma ilegal, visto que a Niguéria proíbe que estes artefatos deixem o país. As transações realizadas para aquisição do acervo eram milionárias e feitas com recursos públicos, o que acarretou até em protestos, por um grupo de manifestantes chamado "tribo dos contribuintes". Outra controvérsia causada dizia respeito à recontextualização dos objetos, que contradiz o discurso pregado pela instituição, visto que havia uma exotização dessas sociedades ao exibir objetos de povos originários num contexto europeu.

Tanto a ideia quanto as controvérsias do Musée Branly, não foram totalmente originais e pioneiras. Duas exposições anteriores abriram esse caminho para que o museu pudesse ser concebido: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern,* realizada no MoMA, em Nova Iorque, entre os anos de 1984 e 1985; e *Magiciéns de la Terre,* no Centro Pompidou e na Grande Halle de La Villette, em Paris, no ano de 1989.

A primeira, cuja curadoria foi feita por William Rubin, colocou peças de museus etnográficos ao lado de obras de artistas modernistas, como Picasso, Giacometti e Brancusi, mostrando as semelhanças estéticas em suas soluções visuais. Porém, surgiram críticas por parte de antropólogos, que diziam que a exposição não dava o devido destaque às desigualdades culturais e políticas, que apenas se enfatizavam as similaridades. Seguindo esse pensamento, a segunda mostra citada, surge em contraposição à do MoMA. "O curador Jean-Hubert Martin visitou artistas não-ocidentais contemporâneos [...] para romper [...] com a ideia de que obras "primitivas" são arcaicas" (GOLDSTEIN, 2008, p. 13). A mostra buscava discutir a mudança de significados de objetos que ocorre na mudança de contextos culturais, além da comprovação de que na arte dita "primitiva" também há autoria. Apesar disso, a mostra foi alvo de críticas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

também por folclorizar e mistificar o não-ocidental, incluindo até artistas já renomados internacionalmente, como o brasileiro Cildo Meireles.

Para além da organização de objetos, em um nível mais aproximado do fazer artístico, o ato curatorial também pode servir como ponto de partida da produção de arte. Ao invés de apenas selecionar o que já foi feito, a curadoria por vezes se coloca em uma posição de agente catalisador para a criação de novas obras, conforme descrito a seguir.

2.2 Luiz Zerbini no MASP: Curadoria enquanto Produção

A exposição "Luiz Zerbini: a mesma história nunca é a mesma" aconteceu no MASP, no ano de 2022, curada por Adriano Pedrosa, diretor artístico do museu e Guilherme Giufrida, curador assistente.

Na visita guiada em vídeo, Giufrida cita que a exposição surge de uma encomenda feita ao artista, para que continuasse uma série de quadros a partir da obra "A Primeira Missa", de 2014. Essa obra é uma releitura de viés decolonial da obra "Primeira Missa no Brasil" (1860), de Victor Meireles. Luiz Zerbini desenvolve então outras quatro pinturas, sendo elas "Massacre de Haximu" (2020), "Paisagem Inútil" (2020), "Canudos não se Rendeu" (2021) e "Rio das Mortes" (2021). Todas as obras dessa série são pinturas realizadas em telas de grande escala – característica que antes do Realismo era utilizada exclusivamente para retratar momentos históricos, grandiosos, configurando-as como "pinturas históricas" –. Todas retratam a dicotomia estabelecida entre colonizadores e colonizados, exploradores e explorados. Todas propõem novas perspectivas, novos olhares a cada cenário exposto. A partir dessa série, os curadores partiram para a seleção de outras séries, trabalhos e objetos de Luiz Zerbini para o planejamento da exposição.

Portanto, nesse caso, o ato curatorial precede a produção, e não só isso, se faz demandante dessa produção, se tornando parte dela, de maneira pregressa à expografia.

2.3 MoMA e *Landesmuseum Hannover:* Expografia enquanto Linguagem

Até a consolidação da arte moderna, as pinturas e esculturas tinham como principal viés o retrato de narrativas históricas e mitológicas, portanto, a simples disposição de obras preenchendo todas as paredes dos espaços expositivos, como ocorria nos gabinetes de

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

curiosidades e grandes salões de artes, sem que houvesse algum planejamento expográfico (no máximo uma categorização de obras, divididas em paisagens, retratos, pinturas históricas, entre outros), já se fazia suficiente. Porém, quando ocorre essa mudança de paradigma, em que agora o objeto central não reside mais nas narrativas históricas, mas nas pesquisas de técnicas, cores, pinceladas, composição, entre outros elementos e características da arte moderna, surge a necessidade de se desenvolver novas formas expográficas, que contemplem a fruição estética dessas novas propostas (YZUMIZAWA, 2023, p. 3).

Em 1927, é inaugurada aquela que é considerada a primeira galeria de arte abstrata permanente de um museu: *Abstraktes Kabinnett,* ou "Gabinete Abstrato" de El Lissitzky[1], no *Landesmuseum Hannover*[2]. Esse projeto foi desenvolvido após convite de Alexander Dorner[3]. Tratava-se de espaços interativos, que reagiam à movimentação dos visitantes, com móveis modulares, modificáveis, dentre diversos outros elementos arquitetônicos. Em todos esses espaços, obras de arte abstrata eram expostas. Segundo Yzumizawa (2023, p. 5), "A proposta de Lissitzky era transferir o gesto passivo do espectador de forma que o design expositivo pudesse transformá-lo num espectador ativo". Dessa forma, o multi-artista soviético conseguiu fazer da expografia uma linguagem artística em si, que projetava uma realidade e defendia ideais de uma sociedade utópica.

Em contrapartida, em 1929, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), inaugurava suas atividades com a exposição *Cezanné, Gauguin, Seurat, van Gogh,* cuja expografia foi feita pelo primeiro diretor do museu, Alfred Barr, com o acervo curado por A. Conger Goodyear, à época, diretor financeiro do MoMA. Barr já havia visitado o *Abstraktes Kabinnett*, e inclusive, teria elogiado a expografia de Lissitzky anos depois. Porém, para esta exposição ele partiu para uma linguagem oposta, a fim de dar total destaque e autonomia para as obras. A neutralidade expositiva, que hoje é vista como um padrão, foi uma inovação que estava sendo implementada nesta mostra.

---

[1] Lazar Markovich Lissitzky (1890 – 1941), foi um artista, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto russo.
[2] *Landesmuseum Hannover,* inaugurado em 1856, é o museu estadual da Baixa Saxônia, em Hanôver na Alemanha.
[3] Alexander Dorner era historiador da arte e apoiador da arte moderna. Ficou reconhecido por suas 'salas atmosféricas', que eram espaços expositivos nos quais os visitantes poderiam vivenciar uma experiência mais imersiva (CARVALHO e OLIVEIRA, 2021, p. 15).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Paredes cinza-claro, com espaços de respiro entre as obras, organizadas em linha reta, horizontal, centralizada no que se considerava a média de um corpo "universal", ou seja, um homem branco de cerca de 1,70m de altura. Essa neutralidade de fato contemplava muito bem a demanda de fruição da arte moderna, que possui autonomia expressiva. Entretanto, a ideia de neutralidade ou de uma suposta universalidade corporal, acaba por prejudicar a visualização de padrões que fogem desse ideal, como crianças ou cadeirantes (YZUMIZAWA, 2023, p. 7), por exemplo, além de diversas outras variáveis que são desconsideradas e invisibilizadas nessa busca por abranger um ser humano médio, e ainda, reforça um papel de passividade do observador, que está ali livre de todo e qualquer estímulo outro que não seja da fruição estética das obras.

Ao comparar essas duas vertentes expográficas distintas, fica claro que o ato curatorial e expográfico pode ter uma linguagem particular e autônoma, bem como pode não ter uma expressividade própria e isso também constitui sua linguagem enquanto forma de favorecer a presença das obras expostas, se fazendo (ou tentando se fazer) despercebida ao público.

3. EXPOIESIS E PESQUISA *EM* ARTE

Diante o exposto, faz sentido que a expografia seja considerada uma poética, assim como é a pintura, escultura, fotografia, cinema, dança, dentre tantas outras. A partir dessa reflexão, a pesquisadora Sônia Salcedo Del Castillo, propõe o termo *Expoiesis,* em seu livro *Arte de Expor: Curadoria como expoiesis* (2011). Então se falamos da exposição enquanto poética, enquanto arte e, portanto, geradora de obras de arte, também faz sentido que apliquemos o conceito de "pesquisa *em* arte" enquanto abordagem metodológica, conforme proposto por Sandra Rey (2002).

3.1 Arte de expor – *Expoiésis*

> Refletindo sobre arte/arquitetura/expografia/curadoria, é possível relacionar a poética expositiva à artística, aventando: se o artista é poeta, aquele que escreve por imagens; se o objeto da arte é elemento constitutivo da história de seu fazer; se a exposição é espaço de experimentação e pesquisa estética, e se este, organizado pelo curador mediante articulação de fragmentos e/ou objetos, num embate tensionado com a obra, tanto é lugar histórico quanto estético; então, concluindo, o lugar expositivo é igualmente lugar figural. (CASTILLO, 2021, loc. 3094)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Talvez uma característica que diferencie a curadoria das outras poéticas, é a de que ela dificilmente será uma atividade solitária. A não ser, é claro, em possíveis ocasiões em que um artista esteja realizando a curadoria da sua própria produção. Tirando essa exceção, ainda que um curador não tenha contato direto com a pessoa física que produziu certas obras, o exercício expográfico e curatorial será sempre um trabalho pluriautoral, visto que há, no mínimo, 2 autores na exposição: o artista (autor das obras expostas) e o curador (ou curador-artista, autor da exposição). Portanto, toda exposição terá uma quantidade de autores igual ao número de artistas expostos, somado ao número de curadores.

O cinema é outro exemplo de poética pluriautoral, porém, nele o diretor costuma ser a figura mais reconhecida por seu produto final: o filme. Ou seja, funciona por uma lógica quase contrária à *expoiesis,* cujo produto final é a exposição e geralmente o curador recebe menos reconhecimento por ela, em comparação aos artistas expostos. O que também não é uma regra, vide "Gabinete Abstrato" de El Lissitzky, supracitado, em que pouco se fala das obras expostas e muito se fala da experiência proporcionada pela expografia.

Apesar dos aspectos plurais e coletivos, é importante ressaltar que o valor de uma exposição não reside, necessariamente, na quantidade de trabalhos expostos (exceto se essa característica fizer parte do discurso que se queira reproduzir), mas na coesão entre as partes, na harmonia. E aqui, algo harmonioso não precisa ser esteticamente análogo, mas precisa fazer sentido dentro de uma proposta, a fim de proporcionar uma experiência devidamente imersiva ao público.

> Deixamos de lidar com obras contextualizadas, como ocorre nos museus, para entender as exposições como espécie de metalinguagem. A escritura (visual, além de textual), elaborada pelo curador na edição espacial da montagem, cria novas subjetivações 'entre' obras, sem desmerecer a capacidade do espectador de criar seus próprios conteúdos. Olhar é ação capaz de interpretar o mundo e, assim, uma forma de transformá-lo (ativamente). O espectador observa, seleciona, compara, interpreta, poetiza a partir da expoesis que lhe é oferecida. (CASTILLO, 2021, loc. 3142)

A verdade é que é inevitável para o cérebro humano que se pratique o estabelecimento de relações, conexões entre informações análogas, paralelas. Peguemos por exemplo o cinema. Alfred Hitchcock (1899 - 1980), um dos mais celebrados diretores de cinema da história,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

costumava dizer que não era papel do ator produzir efeitos e tensão nos espectadores, mas do diretor, através de técnicas de edição. Uma ideia que remete ao *efeito Kuleshov:* "O cineasta soviético, Lev Kulechov [...] produziu 3 curta-metragens em que mostrava uma mulher morta, uma sopa ou uma garota brincando, e uma segunda imagem idêntica nos 3 curtas, de um ator com expressão neutra." (WALLBOTT, 1988, p. 357, tradução nossa). O artigo que origina essa citação, fala também que os espectadores, após assistir aos curta-metragens de Kuleshov, constumavam dizer que o ator representava muito bem uma expressão facial reflexiva ao ver um prato de sopa, uma tristeza ao ver a mulher morta e alegria ao ver a criança brincando. A verdade, porém, é que a imagem do ator era uma imagem estática, de expressão neutra, e idêntica em todos os filmes. Ou seja, os espectadores é que, de acordo com dados contextos, atribuíam algum valor ou percepção à expressão do ator.

Através da *expoiesis,* o curador-artista, numa função análoga ao diretor de cinema, pode forçar essas relações, em sua maneira de dispor as obras curadas, ao escolher que obras são apresentadas lado-a-lado, ao ponderar o caminho percorrido pelo espectador, dentre tantos outros recursos que podem ser utilizados.

3.2 Pesquisa *em* Arte

Sandra Rey (2002), identifica na arte contemporânea, uma liberdade de processos criativos tão grande que fez com que surgissem críticas a respeito de uma suposta falta de critérios. Porém, na sua visão, a arte contemporânea atua de forma híbrida, misturando processos e saberes.

Por essa diferenciação, a autora descreve o que seria uma "Pesquisa *sobre* arte" e uma "Pesquisa *em* Arte". A primeira seria uma pesquisa similar às realizadas por historiadores, portanto, pautada em registros, documentos, momentos, personalidades, além da análise de uma ou mais obras, ou todo o levantamento a respeito da produção ou acervo de obras que sejam pertinentes à pesquisa que se esteja desenvolvendo. Já a pesquisa *em* arte, é a pesquisa feita pelo artista durante seu fazer artístico, à medida que se realiza experimentações, que se investiga soluções estéticas. E essa investigação "implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria" (REY, 2002, p.125).

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de moebius. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra teoria deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (REY, 2002, p.125-126).

A teoria embasa a prática, que leva à novas teorias, que embasam novas práticas, e assim, sucessivamente. Assim se dão os "conceitos operatórios", que não são conceitos que são atribuídos anteriormente à produção, mas que emergem da prática.

A pesquisa *em* arte, deve ser entendida como *Poiésis,* portanto, como processo, como um fazer em andamento e não como produto final da arte. Esta, por sua vez, chamada de *Aïsthésis,* que diz respeito à fruição estética, à recepção perceptual do observador. Na arte contemporânea, uma vez alcançada a fase da *aïsthésis*, o espectador que não teve contato com a pesquisa do artista, a *Poiética,* dificilmente terá uma apreensão da obra. Para isso a linguagem verbal serve como instrumento de apoio, seja oral ou escrita.

Portanto, a *Poiética* não é algo palpável, necessariamente visível ao público, justamente por ser a "obra se fazendo". Por isso, ela pressupõe três parâmetros básicos: *liberdade* – de expressar a singularidade do artista; *errabilidade* – direito de cometer erros; *eficácia* – reconhecimento e correção de erros cometidos. Entretanto, o entendimento do que é considerado erro, leva em conta os conceitos operatórios, portanto, um erro cometido durante experimentações pode gerar novas soluções e ser integrado às obras (REY, 2002, p. 134).

4 "CASAS, COISAS, CRIANÇAS: MEMÓRIAS EM DETERIORAÇÃO"

Juntando as teorias de Sônia Salcedo Del Castillo e Sandra Terezinha Rey, podemos partir do pressuposto de que uma *expoiesis*, portanto, é a *aïsthesis* de uma *poiésis* curatorial/expográfica. Em outras palavras, os processos de curadoria, planejamento e montagem expográfica, resulta em uma exposição-arte, atribuída de conceitos operatórios, produzida e elaborada através de

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

fazeres artísticos. A partir desses conhecimentos, iremos realizar uma análise de caso, da exposição “Casas, Coisas, Crianças: memórias em deterioração”.

4.1 Da *poiésis* à *expoiésis*

A concepção dessa exposição teve início no ano de 2024, na disciplina “Espaços Relacionais II”, no segundo semestre do curso de Artes Visuais, do período matutino, no Departamento de Artes Visuais do CECA (Centro de Educação, Comunicação e Artes), na UEL (Universidade Estadual de Londrina). A disciplina teve como foco a curadoria, assim, primeiro tivemos toda a base teórica necessária para que no final pudéssemos elaborar e organizar uma exposição de forma coletiva, envolvendo todos os discentes da turma.

De início, foi decidido que seria uma continuação do tema “memória”, trabalhado na disciplina “Espaços Relacionais I”, com cada um desenvolvendo seu próprio inventário pessoal. Outra definição que tínhamos, era a de que a exposição aconteceria na “galeriadoLado”, um espaço expositivo a céu aberto, no corredor lateral da galeria principal do departamento de artes visuais, no térreo.

A partir disso, organizamos equipes que ficariam responsáveis por cada parte da exposição, sendo 3 vitrines, 2 paredes para lambe-lambes, teto e gramado, ou seja, 4 equipes. Foi criado também um grupo extra com menos membros, responsável pela elaboração do texto curatorial e conceito-base para a produção. Segue texto curatorial:

> A frequência em que nossa mente capta, traduz e armazena as informações à nossa volta, traz um certo significado à memória, deixando marcas em um mundo lúdico no qual se adentra. Entretanto, essas memórias não passam incólumes aos processos sinápticos e ao tempo de armazenamento de informações. Todo sentimento e sensação ligados às nossas experiências estão sujeitos às transmutações e às interferências de novas experiências. Retomando o passado, enxergamos não só a criança que corre, que brinca, que ri, que vivencia seu lar, que cria mundos com seus brinquedos, mas também a criança que chora, que se sensibiliza, que sente. A cada momento e contexto diferente em que se retomam essas memórias, as alteramos, detalhes são perdidos ou modificados. E assim, a essência do nosso ser também se transmuta. Com tudo aqui que gradualmente se deteriora, a exposição resgata memórias para que não se percam no tempo, apresentando fragmentos de nossas lembranças. A representação do indivíduo para o coletivo, o qual se constrói e se altera, se renova e se define em um lugar de repouso e reflexão, mas também de turbulência. (TEXTO CURATORIAL, 2024)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

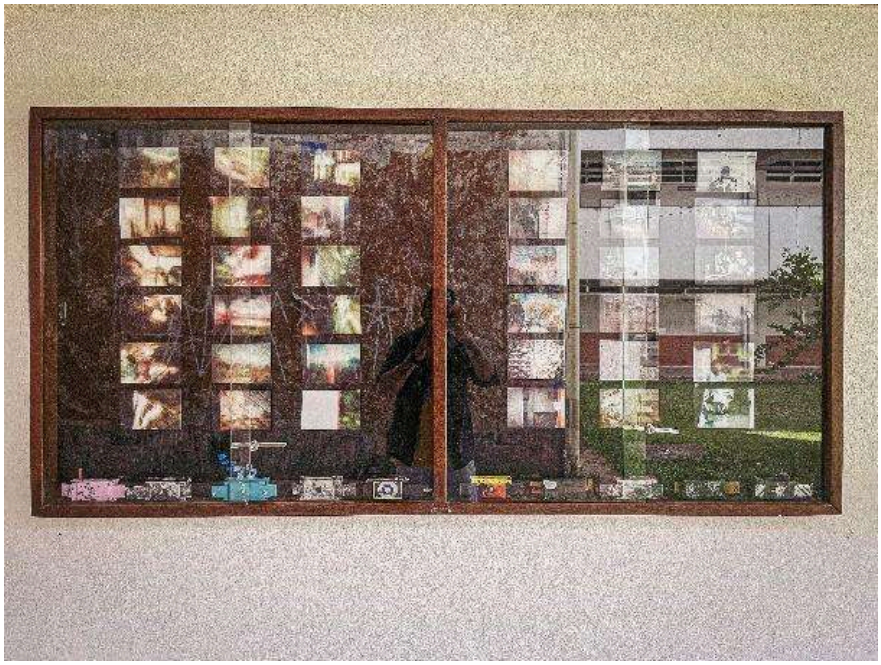
Apresentamos a seguir o registro fotográfico dos principais eixos da *expoiésis* "Casas, Coisas, Crianças: memórias em deterioração", correspondentes ao corredor da “galeriadoLado”, onde se situavam as vitrines e os painéis de lambe-lambe. As demais obras e intervenções espaciais (instalação do gramado, véus de garatujas e monóculos pingentes) serão mencionadas no decorrer do texto, quando pertinentes.

Figura 1 – Cartaz de créditos e texto curatorial e vitrine de zines.

Fonte: Elaboração própria, 2024.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 2 – Vitrine de *pinholes* e fotografias.



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Figura 3 – Vitrine de objetos de valor afetivo.

Fonte: Elaboração própria, 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

Figura 4 – Vitrine de discos de isopor.

Fonte: Elaboração própria, 2024.

Figura 5 – Paredes de lambe-lambes.

Fonte: Elaboração própria, 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4.2 Produção da exposição e os três parâmetros da *Poiética*

Conforme descrito na subseção "3.2 Pesquisa *em* Arte", existem três parâmetros básicos para analisar a natureza do processo criador: *liberdade, errabilidade* e *eficácia.* Em cada subseção abaixo, iremos detalhar de que forma estes se encaixam na produção da exposição. Para melhor entendimento, faz-se necessário um panorama geral a respeito das etapas que antecederam o produto final, ou seja, a exposição em si.

A priori, na disciplina de Fotografia I, construímos nossas próprias câmeras caseiras, as *pinholes,* e tiramos fotos com elas como parte das atividades pertinentes, sem um tema definido, que depois foram digitalizadas e apresentadas à classe. Posteriormente, nos foi pedido, sem qualquer contexto, que selecionássemos fotos de nossa infância e fotografássemos nossas casas pelo lado de fora e um canto de valor afetivo no lado de dentro. Essas fotos foram impressas, recortadas e utilizadas para a produção de 3 colagens de forma coletiva. Essas colagens foram digitalizadas e posteriormente impressas em grande formato, transformadas em lambe-lambes que colamos nas paredes da "galeriadoLado" (Figura 5).

Portanto, algo que começou de forma despretensiosa, sem que nos fosse exposto o objetivo final, acabou por nos dar a ideia para o nome da exposição, visto que uma tinha nossas casas como foco, outra tinha cantos internos mas que invariavelmente apresentaram objetos de valor afetivo e por último, nossa infância, por isso, "casas, coisas, crianças".

Esse título gerou a ideia para 3 *zines:* "Casas efêmeras", "Coisas imperecíveis" e "Crianças inerentes". Essas publicações independentes, por sua vez, geraram uma oficina de confecção de *zines,* ministrada na Semana de Recepção, em que aqueles resultados que foram mais pertinentes à temática da exposição, foram selecionados para compor a primeira vitrine (Figura 1), dado os devidos créditos. O vidro de proteção da vitrine foi retirado para que o público pudesse interagir com os trabalhos, lendo, vendo as imagens, folheando com as próprias mãos, assumindo um papel de espectador ativo.

Para a segunda vitrine (Figura 2), foi feita uma curadoria com aquelas fotos geradas com *pinholes* dos alunos. Aproveitando a materialidade da vitrine, que é dividida, dispomos de um lado as fotos cujas imagens ficaram mais borradas, cujos objetos ficaram mais indistinguíveis,

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e do outro, aquelas mais figurativas apesar das sobreposições e desfoque. Na base, dispomos algumas das câmeras dos alunos.

A terceira vitrine (Figura 3), tem maior profundidade, possibilitando a disposição de objetos tridimensionais. Foi pedido aos alunos que pudessem disponibilizar seu objeto de valor afetivo utilizado nas aulas de Desenho I ou de Espaços Relacionais I, junto com um desenho cego desse objeto, disposto ao lado de cada objeto correspondente.

Para a última vitrine (Figura 4), decidimos em conjunto que o tema central seria "solitude". Então foi entregue um disco de isopor para cada aluno, e solicitado que se fizesse um desenho que representasse o tema para si. Após, cada disco foi cortado em 8 partes, embaralhado e redistribuído aleatoriamente, para que cada um pintasse as partes que recebeu com a técnica e as cores que quisessem utilizar. Por último, cada ilustração foi remontada e exposta.

Fora do corredor, tivemos um arame com diversos monóculos pendurados contendo fotos da infância de cada aluno/artista da exposição, que as pessoas puderam manusear e olhar. Também penduramos véus onde cada um bordou ou pintou garatujas que remetiam a seus próprios desenhos da infância ou de algum ente querido. A princípio, esses véus ficariam nos corredores, entretanto, a fim de não atrapalhar a passagem de transeuntes, sobretudo com deficiências visuais, decidimos por dispor como num varal, que acabou por funcionar como um direcionador para a instalação do gramado, que estava isolado do restante da exposição. Por fim, a instalação do gramado consistia em pedaços de troncos, dispostos de forma similar a um relógio solar, conectados por barbantes diversos.

4.2.1 Liberdade

Com exceção das colagens e dos espaços expositivos que foram definidos através de curadoria de trabalhos prontos, todas as propostas partiram das equipes responsáveis por cada espaço expositivo. E todo proponente se preocupou de não restringir as demandas, deixando os artistas livres para produzir ao bel-prazer.

Na oficina de *zine,* sequer havia a intenção inicial de que a produção fosse fazer parte da exposição, apenas foi-se proposto um aquecimento criativo de "autorretrato não-retrato", onde cada um deveria se retratar no passado, no presente e no futuro, sem se desenhar. E depois,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

pedimos para que produzissem outro zine, num formato maior, de tema livre, que podia ou não seguir o que já foi criado no aquecimento. Por acaso, alguns tinham grande afinidade com o tema “memória”, e por isso foram incorporados.

Nos véus, houve uma proposta catalisadora, mas que não precisava ser seguida à risca, tanto que muitos já não tinham guardados seus desenhos de criança e partiram para uma simulação de garatujas ou reprodução de desenhos de crianças do seu convívio.

4.2.2 Errabilidade

Na produção dos discos, principalmente, foram observados alguns problemas. A dificuldade de desenhar com lápis no isopor, que não era rígido o suficiente para desgastar o grafite. A posterior dificuldade em visualizar o que havia sido desenhado anteriormente, dado que o grafite não pegava bem, além do fato de se estar visualizando um pedaço de um desenho desconhecido. Foram feitos experimentos em relação aos materiais para pintura, utilizamos giz pastel seco e oleoso, guache, aquarela, acrílica, entre outros. Foi verificado que as tintas diluídas em água costumavam descascar, principalmente a aquarela, já que o isopor não tinha poder de absorção. Apesar dessas dificuldades, optamos por incorporar os erros, visto que faziam sentido com o conceito que havíamos elaborado para a exposição.

Nos véus, poucos tinham prática pregressa com bordado, o que acarretou diversos erros, mas que facilmente eram corrigidos ou até incorporados, caso fosse pertinente à proposta e ao resultado pretendido.

Nas colagens, a última colagem feita, com fotos de infância, havia sido feita numa estética um pouco diferente, misturando recortes com desenhos. Entretanto, verificamos que tínhamos feito a composição em orientação retrato, vertical, sendo que deveria ter sido feito em orientação paisagem, horizontal. Aproveitamos o erro para refazer a colagem, dessa vez na orientação correta, com uma estética mais coesa com as composições anteriores.

4.2.3 Eficácia

Desde a concepção, nosso objetivo era incorporar a deterioração causada pelo manuseio e exposição dos trabalhos às intempéries climáticas como parte do conceito. Representar a deterioração que a passagem de tempo causa às memórias através da degradação material dos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

trabalhos expostos. Até o momento da desmontagem, o arame que sustentava os monóculos havia caído, deixando os monóculos no chão. As dobras dos *zines* já estavam desgastadas, inclusive, um deles já havia rasgado e soltado do barbante que o segurava. Na instalação do gramado, alguns troncos haviam sido derrubados. Os véus estavam úmidos por conta da chuva e caíam vez ou outra pelo peso da água. Os lambe-lambes começaram a rasgar nos cantos.

Portanto, os trabalhos que ficaram expostos às variáveis climáticas e ambientais desses espaços, realmente se deterioraram com o tempo, assim como acontece com nossas memórias com o passar dos anos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 Processo Criador e a Tese Comprovada

Esta pesquisa buscou responder à questão: “de que forma a curadoria pode participar do processo de produção artística, sendo a própria expografia um objeto de expressão artística?”. Através da análise *poiética* da *expoiésis* “Casas, Coisas, Crianças: memórias em deterioração”, observamos que a curadoria enquanto poética em si, pode assumir um papel que transcende a pura seleção e organização de obras, como é percebida a curadoria num senso comum. O ato curatorial pode atuar enquanto agente catalisador com potencial transformativo, detém o poder de moldar narrativas, discursos e linguagens.

A metodologia da análise *poiética* validou a natureza criadora do projeto através dos parâmetros: *Liberdade* – exercida na recontextualização de produções acadêmicas e na proposição de produções voltadas à *aïsthésis* pretendida; *Errabilidade* – revelada nos conceitos operatórios emergidos na prática, nos aspectos de alta variabilidade da produção coletiva e na incorporação das intempéries; *Eficácia* – alcançada na subversão da passividade do espectador, fazendo com que sua agência contribuísse com a construção de sentido, conforme previsto nos conceitos norteadores, consolidando a exposição enquanto objeto de arte em si, enquanto *expoiésis*.

Ratificamos assim, que o ato de expor, em sua forma mais engajada, deve ser encarado enquanto campo de pesquisa e criação, onde o espaço, o tempo e o espectador podem ser elementos ativos e inseparáveis da obra.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

5.2 Projeções para o campo curatorial

Com esta pesquisa, objetivamos externalizar a urgência de se desenvolver mais pesquisas *em* arte que tenham como objeto a expografia, que sejam colaborativas, que incentivem a agência do espectador em despeito à sua passividade, que possam disputar o imaginário coletivo com pensamento crítico e contra hegemônico. A curadoria, em suas potencialidades poéticas, pode agir enquanto catalisadora de questionamentos, de engajamento, pode criar narrativas, moldar discursos e linguagens, e enfim ocupar um lugar, não apenas de exposição de arte de maneira neutra e universal, mas de arte em si.

6. REFERÊNCIAS

CARVALHO, Marcelo Rafael de; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. O design de exposições de El Lissistzky: espaços reais para corpos vivos habitarem. Revista D.O.C.A. Documento de Arquitetura e Urbanismo, [S. l.], n. 25, p. 57-75, 2020.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. Arte de Expor: Curadoria como expoiesis (2011). E-book. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2021.

ESPAÇOS RELACIONAIS II. Texto Curatorial da Exposição "Casas, Coisas, Crianças: Memórias em Deterioração". Londrina, PR: Departamento de Artes Visuais UEL, 2024. Documento não publicado.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

MASP. Luiz Zerbini: a mesma história nunca é a mesma 1.4-31.7.2022 | Visita Guiada - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Direção e roteiro: [N/A]. Produção: [N/A]. Intérpretes: Luiz Zerbini; Guilherme Giufrida. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022. 16 min 44 s. Publicado pelo canal MASP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E4lgWBnVjno>. Acesso em: 14 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). O meio como ponto zero: Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 125-140.

WALLBOTT, Harald G. In and out of context: Influences of facial expression and context information on emotion attributions. British Journal of Social Psychology, v. 27, p. 357, 1988.

YZUMIZAWA, Allan T. A expografia como discurso na arte contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 32., 2023. Anais... [S. l.]: ANPAP, 2023. p. 1-11.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Introdução ao estudo da imagem e suas múltiplas faces

Amanda Raíssa Corrêa da Cunha MORONI (UEL)[1]

E-mail: amanda.raissa.cunha@uel.br

Neste artigo, pretendo, sob a forma de uma iniciação ao estudo da imagem, abordar os desafios que permeiam o olhar diante de um elemento que se distancia no tempo, usando os ensaios presentes em *Olhos de Madeira* (2001) de Ginzburg como ponto de partida para algumas reflexões. Por meio do caso de *A Origem da Via Láctea* (1575) de Tintoretto, tela que não permaneceu *in situ*, como outras do pintor, e que teve recordado aproximadamente 1/3 da composição original, trataremos da importância do espaço físico e de exposição como meio complementar ao quadro, a lógica de produção dentro do contexto espaço-temporal, e a pintura como elemento da história social, para além da história da arte. Discorreremos sobre aspectos da imagem que podem parecer inofensivos e que, no entanto, também possuem trajetória própria e transformam o olhar diante da tela: o *nome* a ela atribuído, recortes aos quais pode ter sido submetida, sua destinação original e o impacto deste contexto para seu significado e até razão de existência, adentrando por fim na questão do museu como espaço de memória e conexão.

Palavras-chaves: Imagem, pintura, história social, museu.

[1] Pós-graduanda do Programa de Pós-Graduação em História Social, focado na linha de pesquisa em Práticas Culturais, Memória e Imagem, da Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Prof. Dra. Angelita Marques Visalli.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

1. Breves considerações

> Então, voltando seus olhos assustados para o canto do quarto onde ouvia o barulho, ela viu o rei dos camundongos cavando uma passagem através da parede e, conforme o orifício se alargava, enfiando primeiro uma de suas cabeças, depois duas, depois três, depois finalmente as sete cabeças, cada qual com sua coroa (DUMAS, 2018, p. 164)

Durante meus estudos a respeito da imagem, tornou-se rotina me deparar com constatações que apesar de parecerem óbvias, tinham o poder de mudar meu olhar diante de toda e qualquer imagem a partir dali. Uma destas, tão básica quanto transformadora, se deu durante uma das aulas do minicurso "Imagens e Ensino de História: descolonizando o olhar", em 2023. Enquanto abordava o conceito de imagem canônica, a professora Isis Pimentel trouxe à tona alguns aspectos fundamentais de uma tela, capazes de modificar esta mesma imagem: data, localização e dimensões reais, por exemplo. Bem, o conceito de "canônico" categoriza imagens que estão "de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente" (SALIBA, 1999, p. 437). Por si só, a ideia já rende belos artigos, especialmente porque Saliba (1999, p. 437) aponta que "os livros didáticos são quase que infinitamente ilustrados com imagens canônicas".

Isto porque *ver em excesso* amortece nossa curiosidade diante da figura: ela gradualmente deixa de nos provocar estranheza, bloqueando "nossa possibilidade de uma representação alternativa". Somos conduzidos a pensa-la conforme nos é apresentada ao ponto de sequer conseguir identificar nela algo de diferente daquilo que já sabemos: não nos leva mais a "distinguir, a comparar – em suma, não nos levava mais a pensar" (SALIBA, 1999, p. 438). Esta visualização em excesso, complementa Saliba (1999, p. 443), acaba "matando ou banalizando aquilo que poderíamos chamar de nossa inteligência da imagem".

O termo é interessante porque a ideia de uma *inteligência da imagem* remete, ao meu ver, de modo mais direto, a uma *consciência* da imagem. Pensar sobre as imagens canônicas, entender que este é um lugar que a imagem pode ocupar, expandiu minha *consciência* de imagem.

É quando retomamos esta *consciência* de imagem, especialmente diante de uma imagem que vemos com bastante frequência, que compreendemos quão denso pode ser o estudo deste

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

objeto: visualizá-la, depois de vê-la tantas vezes, torna-se um exercício complexo e é necessária boa dose de vontade e concentração para identificar aspectos ainda não pensados e renovar nossas interpretações.

A *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meirelles (1861), é um exemplo clássico. A ideia de retratar o acontecimento na categoria de pintura histórica, quase documental, cai por terra quando nos atentamos à data de produção do quadro. Bem, a composição de 1861 não foi pintada na época retratada por ela, apesar de estar muito presente nos livros de história por sua associação temática ao acontecimento histórico de 1500. A partir do momento que tomamos consciência de que olhamos para uma pintura do século XIX – encomendada pelo Imperador Dom Pedro II a Victor Meirelles no período em que o artista estudava em Paris com bolsa do governo imperial –, a imagem se transforma: já não se trata de uma tentativa de representar o evento em si, conforme visualizado por uma testemunha real, mas de outra representação, que reflete como um público específico, de outro período, interpretava este momento histórico e a imagem romântica que queria deixar para a posteridade.

Com apenas esta reflexão, já podemos concluir que uma imagem, na verdade, pode ser várias, sem sequer ser submetida a qualquer alteração visual. Afinal, quando observamos a imagem de um quadro nas páginas de um livro didático, em um artigo científico, ou na tela do *site* de um museu, por exemplo, não se pode perder de vista que é isto que observamos: uma *imagem* do quadro, e não o quadro em si.

Se com algumas pinturas já estamos sujeitos a pensar a imagem como uma *prova do real*, com a fotografia, um recorte de um momento ocorrido, a complexidade aumenta. Apesar de parecer atestar individualmente a existência daquilo que mostra, é importante atentar que a fotografia muitas vezes também estará mais para imagem do que para registro.

Philippe Dubois (1993, p. 163) menciona uma corrida que participara quando criança. Liderava a competição e relata estar a 25 metros da linha de chegada quando viu o pai apontando a câmera fotográfica em sua direção. Ao perceber que o registro havia sido feito, ele para de correr e sequer atravessa a linha de chegada. Na fotografia tirada por seu pai, ele está na liderança – isto não é uma representação fiel do resultado da corrida, mas do momento em que a foto foi tirada. Julia Adeney Thomas aponta que a fotografia nos desarma por oferecer "acesso imediato a realidades passadas" e, ainda assim, nos trazer resistência "quando tentamos alcançar os

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

mundos desaparecidos por meio delas" (2009, p. 151). Ainda que pareça um registro preciso, e nesse sentido prometa satisfação ao historiador que embarca na busca do passado e seus vestígios, a verdadeira realidade do passado ou do universo que tais imagens nos apresentam jamais pode ser alcançado. Isto não é diferente no caso do registro das pinturas: a fotografia é um corte de um instante da realidade e, mesmo no presente, há muitas dimensões que não serão alcançadas por ela.

Já tive a oportunidade de visitar alguns museus – entre eles, o Museu do Ipiranga e a Pinacoteca, ambos em São Paulo. Testemunhar o monstruoso *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo (1888) ao vivo foi impressionante. Mesmo tendo visto a imagem vez ou outra em livros escolares, eu jamais havia me atentado a suas dimensões – ainda que elas provavelmente estivessem discriminadas na ficha técnica, para a qual nunca tinha dado muita atenção. O quadro tomava quase uma parede completa da sala de exposição e meus olhos não eram capazes de alcançar o topo a não ser que eu recuasse alguns passos. A luz, fator bastante curioso e único, que me parece bastante provocativo sempre que vejo uma tela ao vivo, também teimava em impedir que eu visualizasse a composição completa.

Fora do meu confortável observatório de imagens – as telas de computadores e celulares – é no mínimo incômodo estar diante de um quadro gigante que, independentemente do ângulo de observação, estará de alguma forma oculto pelo reflexo em alguma área da composição. Isso trouxe uma boa dose de movimento a minha observação: andei bastante pela sala, sempre perseguindo aquela parte misteriosa, que de repente parecia tão mais interessante e indispensável, por estar encoberta de luz. Quando ela finalmente era descoberta, outra era tampada, e assim por diante.

Em *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral (1929), tive outros tipos de surpresas. Apesar da arquitetura clássica da Pinacoteca, a tela está inserida em uma ala do museu onde ficam salas mais modernas, de paredes brancas sem adornos. O quadro não surpreende pelo tamanho, apesar de não ser pequeno. As cores, no entanto, que não pude deixar de associar aos livros escolares, me remeteram a páginas recém-impressas: o aluno que visualizou esta imagem em um livro antigo e desbotado teria uma grande surpresa ao se deparar com o quadro ao vivo. As páginas de um livro didático podem desbotar mais rápido do que um quadro preservado em um museu: o uso repetido, ano após ano, por alunos diferentes, a qualidade da tinta utilizada, o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

material das páginas e o modo de impressão, são itens que podem interferir significativamente na forma como aquela imagem vai alcançar um aluno do ensino básico. Ao vivo, no entanto, o verde não deixa em nada a desejar: em *Antropofagia* (1929), ele salta aos olhos, como estaria nas páginas de um livro novo, recém saído da gráfica. O inverso também é verdadeiro: pode ser que as cores de uma imagem em um livro estejam muito mais vivas e vibrantes do que as do quadro que ela representa, em exposição. A depender de sua data de produção, seu estado de conservação e restaurações já realizadas, o visitante pode ter uma grande surpresa ao se deparar com tons muito modificados ou uma composição mais obscura.

Presencialmente, pode-se modificar a distância e o ângulo com que se olha, nota-se o movimento ao redor, os ornamentos que rodeiam o quadro, seja a cor das paredes ou as outras imagens ali expostas, e não se pode escapar de fatores como a luz que incide sobre a apresentação, seja ela artificial, escolhida pela curadoria do museu, ou natural, que se modifica e varia conforme a época do ano ou o momento do dia em que se dá a visita. Não se pode ter esta mesma percepção com o vislumbre de um quadro pela tela do computador. Esta visualização, no entanto, diferente daquela do museu, traz a possibilidade de ampliar partes específicas da imagem, com um *zoom* muitas vezes alarmante, e brincar com suas dimensões até o ponto inclusive de alterá-las – com recortes, giros e outras variações alcançadas a partir de edições. Sem contar o acesso ilimitado e irrestrito às telas: seja o horário comercial ou não, seja feriado ou dia útil, a imagem estará ali, disponível, pronta para ser vista.

O meio pelo qual se dá o exercício de observação traz peculiaridades que agregam aspectos importantes à análise de uma imagem, tal qual a natureza da imagem observada.
Ao observar, portanto, a fotografia da tela *A Origem da Via Láctea*, de Tintoretto (1575), cabe lembrarmos, em primeiro lugar, que observamos a imagem no *formato* fotografia; ou seja, há uma materialidade perdida do quadro original, que agrega vários fatores quando restaurada no momento de avaliação do material.

A reprodutibilidade da arte via fotografia traz para perto uma imagem exposta em Londres sem a necessidade de nos deslocarmos até lá para vê-la. Para Walter Benjamim (1992, p. 131), “a fotografia permitiu que a pintura entregasse o testemunho”, o que anunciaria um novo rumo para a arte. Por meio da fotografia, ela poderia se desprender do real e, ao mesmo tempo, tornar-se real para quem não a conhece. Ainda assim, ele insiste que mesmo na

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

reprodução mais perfeita faltará um elemento fundamental: “o aqui e agora da obra de arte, sua essência única”, elemento que constitui o conteúdo de sua autenticidade (1996, p. 166-167).

A distinção entre observar o quadro e observar a fotografia tirada do quadro nos ajuda a compreender como a tela se relaciona com o contexto espacial no qual está inserida e como este é um fator capaz de complementar a própria ideia do quadro em si, que se constitui não apenas daquilo que apresenta de visível, mas do sensível que o permeia. A tela inserida no espaço para o qual seu autor a teria imaginado é o fator chave de conexão entre criador e criação sobre o qual aqui desejamos nos debruçar. Aos poucos vamos tomando consciência da complexidade de um elemento como a imagem – vasto, abrangente, ambíguo e muitas vezes tido como *óbvio*, *conhecido* e entendido, mesmo por nós, que nos dispomos a estudá-la.

> A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras pelo alcance do sentido humano da visão. Ela é mais democrática, no sentido de não necessitar de ferramenta específica para sua consideração, mas devemos certamente estar atentos às infinitas possibilidades de interpretação e de analogia possibilitadas pelas imagens no período de sua realização, para outras temporalidades e mesmo outros lugares (as apropriações e ressignificações). E, ainda, segundo os olhares dos observadores, cada qual com seus repertórios culturais, a partir dos meios sociais a que se identificam, assim como as sensibilidades individuais (VISALLI, 2021, p. 147).

Para além dos fatores técnicos já discutidos, ao tratarmos de uma pintura, categoria de imagem muitas vezes associada quase que instintivamente à história da arte, penso como fundamental uma etapa de associação deste objeto à história social. A arte, afinal, é um dos elementos que reflete uma cultura de determinado tempo e espaço – trata-se de um objeto histórico, tal qual um documento e, dadas as devidas especificações, deve ser compreendida com o mesmo cuidado.

Ginzburg (2001, p. 152) menciona a antologia de antiguidades do Conde de Caylus, publicada a partir de 1752, com a proposta de um método que estudasse o artista, como um caminho para que, em 1764, Johann Joachim Winckelmann formulasse a necessidade “de vincular a história da arte à história em sentido lato”. Caylus propusera estudar o artista com suas intenções e acompanhar sua execução, considerando

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

> esses monumentos a prova e a expressão de um gosto que reinava num determinado século e num determinado país [...] Uma vez determinado o gosto de um país, não falta outra coisa a fazer senão acompanha-lo em seus progressos ou em suas alterações; desse modo, será possível conhecer, ao menos em parte, o gosto de cada século (PROUST, apud GINZBURG, 2001, p. 152).

O "gosto de cada século" e a investigação do estilo voltam a ser explorados em 1764, quando Johann Joachim Winckelmann posiciona a tarefa da história da arte como um exame da origem, do desenvolvimento, das mudanças e da decadência da própria arte, atentando também para a variação do estilo conforme os povos, os tempos e os artistas. Deste modo, o estilo não se restringiria a um objeto específico da história da arte, mas estaria também relacionado à história em geral (WINCKELMANN, apud GINZBURG, 2001, p. 150).

De fato, presumir que a essência de um período histórico que se inicia em determinado espaço e lugar possa ser transferida para outro sem ruídos, vácuos ou rupturas, pode implicar em incontáveis desencontros – metodológicos e até interpretativos. Mas qual a forma adequada de abordar uma imagem que percorreu uma longa linha do tempo, até este momento presente, quando é exibida em um museu para um público que se diferencia em tantos aspectos daquele para o qual foi feita, e que a percebe de formas tão distintas? Como olhar para uma imagem que foi pensada para um espaço no qual já não está inserida, e que teve parte da sua composição original recortada e perdida? Como olhar para uma imagem que conta histórias que não vivemos, de personalidades que não conhecemos, produzida por indivíduos tão distantes de nós no espaço-tempo?

Vamos embarcar nesta jornada por meio da criação pictórica de uma via láctea mitológica, de narrativa completa em sua incompletude, representada em uma pintura veneziana, mas exposta em uma galeria em Londres, utilizando o distanciamento como estratégia para o olhar: diante da arte, da imagem, da história e de nós mesmos, com tudo aquilo que já julgamos saber.

1. Quando a imagem nos olha de volta

Comecei este artigo abordando a importância de desenvolvermos uma *consciência* da imagem. Neste sentido, a ideia de *estranhamento* emerge como um caminho para este

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

rompimento com o olhar amortecido. Ginzburg (2001) dá o ponto de partida em sua elaboração deste conceito a partir do texto de Marco Aurélio.

> De que valem essas representações que atingem as coisas mesmas e as penetram totalmente, até discernir qual seja a sua verdadeira natureza! É preciso fazer assim a vida toda e, quando as coisas se mostrarem por demais persuasivas, é preciso pô-las a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância (MARCO AURÉLIO, apud GINZBURG, 2001, p. 21).

Assim como, na literatura, Tolstoi trouxe uma perspectiva das convenções e instituições humanos por meio dos olhos de um cavalo ou de uma criança e, a eles, estes eram "fenômenos estranhos e opacos, vazios dos significados que lhes são geralmente atribuídos" (GINZBURG, 2001, p. 22), Ginzburg explica que é este olhar, ao mesmo tempo apaixonado e distante, que revela as coisas – conforme as palavras de Marco Aurélio – "como realmente são".

> "Naif", nativus: o amor de Montaigne por essa palavra e sua respectiva aversão pela artificialidade nos levam ao âmago da noção de estranhamento. Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza. (GINZBURG, 2001, p. 29).

Em suma, o *estranhamento* seria um antídoto eficaz contra este risco ao qual todos estamos expostos: o de banalização da realidade. Aplicar este estranhamento à imagem nos coloca diante de um estudo mais amplo, tanto dela, como de nós mesmos. Caso a imagem que vemos no museu pudesse nos ver, e pudesse formular suas ideias, como os pensamentos do cavalo de Tolstoi, o que ela diria? Caso não fôssemos nós que olhássemos para ela, mas ela que protagonizasse o olhar: o que pensaria? Quão estranho seria não reconhecer o lugar onde está e ser cegada por luzes artificiais? Ou se perceber cercada por paredes brancas e uma ausência profunda de ornamentos, ainda que tenha sido criada para estar em conjunto com um altar, duas esculturas, e itens específicos, pensados e concebidos como uma sequência? E se, por exemplo, tiver sido criada para ficar no teto, a determinada distância do observador, e estiver agora exposta na parede? E que estranho seria ser levada embora dentro de aparelhinhos eletrônicos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

que cabem nos bolsos dos visitantes, sem sequer se mover do lugar! E mesmo sendo grande demais para fisicamente caber em qualquer bolso! A partir das fotografias tiradas, sua multiplicação se torna frenética e novas representações são criadas a cada visitante que se aproxima e deseja registrá-la. E quanto às outras imagens, com as quais divide a sala: falariam a mesma língua? O que teriam em comum? Que impressão teriam umas das outras? Podemos pensar estas questões, de forma breve e inicial, a partir do caso de *A Origem da Via Láctea*, uma tela produzida em Veneza por volta de 1575 por Jacopo Robusti, artista que ficou conhecido por seu apelido, Tintoretto.

A composição representa a história da imortalidade de Hércules e da origem da Via Láctea: o caso de Zeus com uma mortal de nome Alcmeia deu origem a um filho, que Zeus desejava tornar imortal. Enquanto sua esposa, Hera, dormia, Zeus leva Hércules para mamar o leite divino da deusa. A criança suga com tanta força que Hera acorda e a afasta do seio. Neste instante, o jato de leite divino ainda jorra: no céu, ele dá origem à Via Láctea.

O que de imediato o *In-depth* (o "aprofundamento") do *site* do museu nos informará é que a tela em óleo de 1,494m de altura por 1,68m de largura teria sido conhecida como *A Amamentação de Hércules* no século XVIII, e só a partir de aproximadamente 1857 passará a ser *A Origem da Via Láctea*. Ambos os nomes estão alinhados à narrativa mitológica pela tela ilustrada, mas a mudança do título também pode deslocar significativamente o olhar e modificar o objeto de foco dentro da percepção. Ora, quando o título nos alerta a respeito da criação da via láctea, as estrelas e o céu profundo ganham um destaque específico; quando, no entanto, de imediato nos comunicam que aquela é uma representação da amamentação de Hércules, somos conduzidos a pensar nesta ação que está em curso.

A Galeria Nacional também nos informa que a imagem como a vemos é uma parte de uma composição original: a parte de baixo teria sido cortada por volta de 1727 e corresponderia a mais ou menos *um terço* do quadro original. Ou seja, a figura que podemos visualmente testemunhar corresponde a apenas 2/3 da produção de 1575. Apesar disso, façamos as contas: no curso de sua existência, a imagem passou 297 anos recortada, de 1727 até 2024 e eles já superaram os 152 em que teria se mantido em sua completude.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 1 – A Origem da Via Láctea, de Tintoretto (ca. 1575). Óleo sobre tela, 148 x 165 cm. National Gallery, Londres.

Figura 2 – Interior da National Gallery, Londres. Sala com *A Origem da Via Láctea*, visualizada pelo tour virtual do Google Arts & Culture**.**

A imagem, a esta altura, já se tornou mais do que um recorte – afinal, ele é tudo aquilo que restou da original e a realidade na qual está apresentada. Também é fato que está há mais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

tempo neste formato do que em outro. A *parte* é a versão que conhecemos de um *todo* que não conhecemos e, desse modo, *parte* se sobrepõe, como real e visível, ao idealismo imaginário de um *todo* inexistente – façamos as pazes com isto.

No entanto, não podemos deixar de nos perguntar: até que ponto o material e o visual devem ser testemunhos suficientes da imagem? Afinal, quantas vezes em um museu olhamos para um quadro e pensamos: será que esta imagem está completa? Será que haveria outras partes dela, perdidas no curso do tempo? E, afinal, saber que *há*, de fato, um complemento à imagem que visualizamos, já não transforma nosso olhar diante desta figura, ainda que visualmente ela não tenha sido alterada?

Deste modo, sem sequer adentrarmos nos aspectos históricos e contextuais da imagem, destrinchando ainda dois itens de fichamento básico – o nome e as dimensões – esta imagem, em questão, já se multiplica. De uma, de repente elas já são quatro: *uma* quando é chamada de *A Origem da Via Láctea*, *outra* quando é chamada de *O Nascimento de Hércules*; outra quando é exposta como está e outra quando descobrimos que havia outra parte nesta composição. Não é a mesma imagem porque em cada uma destas representações, o olhar pode ser deslocado e, a experiência, transformada.

A discussão se amplia – e com ela, as faces de uma mesma imagem – quando exploramos seu contexto histórico e cultural.

1. Explorando o papel do espaço de exposição

Jacopo Tintoretto (1518–1594) não era o único artista na Veneza do século XVI a pensar e compor suas pinturas de acordo com um espaço específico, fundamental por caracterizar sua primeira destinação, mas este sem dúvida era um elemento importante para Jacopo. A composição das telas era um alinhamento firmado por contrato entre o artista e o patrono que as teriam encomendado – por meio deste documento estariam discriminadas as cores e a qualidade das tintas utilizadas, que influenciavam no orçamento, o tamanho da imagem, o local onde seria exposta, o tema e sua função ou finalidade, que podia ser tanto uma doação à igreja até um ornamento doméstico e decorativo. Neste cenário, o espaço de destinação se coloca como fator tão fundamental quanto os próprios elementos visuais pintados na composição:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

compõe a própria *razão de ser* da imagem que, na maioria dos casos, observamos desassociada deste lugar para o qual foi pensada. Por isto é que, da mesma forma que há diferenças fundamentais entre o olhar diante da imagem pela tela de um computador, por exemplo, e de um museu, percebemos também um deslocamento nos modos de testemunho à figura quando existe a possibilidade de percebê-la *in situ* – ou seja, preservada no espaço de origem.

Neste sentido, Allison Sherman (2020) traz uma rica contribuição com sua pesquisa sobre dois quadros feitos por Tintoretto para Santa Maria Assunta dei Crociferi, igreja fundada em 1155 e adquirida pelos jesuítas em 1656, ano da supressão dos Crociferi, ordem religiosa de caráter assistencial, demolida em 1718. Em um estudo bastante completo, Sherman investigará como teria sido a igreja e o posicionamento das pinturas produzidas por Tintoretto, artista encarregado da renovação do altar no século XVI. Para isto, a autora investiga análises dos críticos de arte da época – especialmente Vasari, que menciona especificamente este altar em 1568 –, além de pintura e esboço de Palma il Giovane[2] , que possuem a igreja como plano de fundo. Conclui, deste modo, que a base do altar estaria atrás de um grande tabernáculo, acima do nível dos olhos do observador comum que estivesse na base dos degraus e acrescenta que as pinturas laterais provavelmente estariam erguidas em altura similar, algo mais ou menos confirmado "pela perspectiva adotada por Tintoretto em *Apresentação de Cristo no Templo*[3] , que também indicava que a pintura ficaria erguida do lado direito do altar" (SHERMAN, 2020, p. 72, tradução livre).

Já a *Assunção da Virgem*[4] estaria no centro do altar, em destaque. A imagem, não à toa, agora ocupa o altar no lado esquerdo de outra igreja em Veneza (Santa Maria Assunta, atual igreja Gesuiti, amplamente conhecida como I Gesuiti). Seu formato vertical com o topo

[2] *Pasquale Cicogna recebe a notícia de sua eleição como doge no altar-mor da Igreja dos Crociferi* [*Pasquale Cicogna Receives Word of his Election as Doge at the High Altar of the Crociferi Church*], de Jacopo Palma il Giovane. Oratório dos Crociferi, c. 1585–1588; e *Estudo preparatório para "Pasquale Cicogna recebe a notícia de sua eleição no altar-mor da Igreja dos Crociferi"* [*Preparatory Drawing for "Pasquale Cicogna Receives Word of his Election at the High Altar of the Crociferi Church"*], coleção particular, Shropshire, c. 1585–1588.

[3] *Apresentação de Cristo no Templo* [*Presentation of Christ in the Temple*], de Jacopo Tintoretto. Gallerie dell'Accademia, Veneza, c. 1555–1556.

[4] *Assunção da Virgem* [*Assumption of the Virgin*], de Jacopo Tintoretto. Igreja dos Gesuiti, Veneza, c. 1553–1555.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

arredondado já revela uma tradição dos altares religiosos da época. Sherman, então, declara que, apesar da possibilidade de considerarmos a imagem de forma independente, dada sua autografia e qualidade, "mais pode ser aprendido sobre sua data, significado e circunstâncias de sua encomenda somente se a pintura for considerada em relação à decoração que a cercava" (SHERMAN, 2020, p. 67, tradução livre). E conclui que o efeito geral do presbitério, "com seu retábulo, moldura monumental, sacrário dourado e imagens laterais, teria sido bastante grandioso" (SHERMAN, 2020, p. 72, tradução livre):

> A disposição das figuras ao redor do sarcófago antigo vazio, colocadas diagonalmente e elevadas em três degraus, proporciona uma profundidade bem-vinda ao plano de imagens empilhadas, dando a impressão de que a pintura é uma extensão do espaço real (SHERMAN, 2020, p. 74, tradução livre).

Ao tomar consciência que estamos diante de uma imagem criada em uma época que se distancia da nossa por elementos bastante simples e práticos, como a própria ideia de iluminação, não posso deixar de mencionar a reflexão de Didi-Huberman a respeito dos vitrais góticos, normalmente caracterizados por seu estilo, apelo estético e temas iconográficos. Huberman (2013) irá coloca-los em destaque, propondo sua percepção para além do visual:

> [...] a realidade visual deste mesmo vitral será primeiramente o modo pelo qual uma matéria imagética foi concebida, na Idade Média, de modo que os homens, ao entrarem numa catedral, se sentissem como que caminhando na luz e na cor: cor misteriosa, entrelaçada lá no alto, no próprio vitral numa rede díspar de zonas pouco identificáveis, mas de antemão reconhecidas como sagradas, e aqui, no piso da nave, numa nuvem policromática de luz que o passo do caminhante atravessa religiosamente... Digo religiosamente porque esse encontro sutil do corpo e da luz já funcionava como uma metáfora da Encarnação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39-40).

Neste exemplo compreendemos como distância do observador e ângulo de observação, conjunto da imagem com outros itens – como molduras, esculturas e ornamentos arquitetônicos – contribuem para uma análise que pode se tornar cada vez mais profunda, ainda que das mesmas imagens. Conforme se alarga nosso olhar, quanto mais faces vão se revelando: primeiro uma, depois duas, depois três, e assim por diante.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Assim é que a *Origem da Via Láctea* se torna não apenas uma imagem, mas múltiplas: afinal, que percepção teríamos dela, se exposta em sua destinação de origem? Quão diferente ela seria? Será que a sentiríamos de forma muito distinta, considerando a imponência de um conjunto todo voltado para ela, na forma como teria sido concebida? Ou só a sentiríamos assim se vista em contrapartida à realidade do museu, que hoje dispõe as imagens uma após a outra, lado a lado, em um longo circuito?

Podemos nos divertir com tais especulações dentro do ambiente do museu, supondo que as imagens para as quais olhamos poderiam, em verdade, ter sido feitas para tetos ou escolas ou igrejas ou, ainda, para públicos *exclusivos* e muito específicos – e podemos acabar acertando tais palpites, que muitas vezes procedem. E podemos deslocar a ideia de *estranhamento* e a *consciência da imagem* para o espaço do museu e das galerias, cuja função inclui principalmente a de expor tais objetos.

Em seus *Cadernos*, Simone Weil (1941, apud GINZBURG, 2002, p. 173), escreveu:

> Quando uma coisa é perfeitamente bela, mal a atenção nela se fixa, ela é a única beleza. Duas estátuas gregas: a que contemplamos é bela, a outra não. Assim são a fé católica, e o pensamento platônico, e o pensamento hindu etc. O que contemplamos é belo, o que os outros contemplam não.

Ela levanta a qualidade de atenção, que pode ser superior ou inferior, mas totalmente espontânea, e chega a relacionar este gosto artístico com a opção religiosa. Em paralelo a este texto, Ginzburg (2001, p. 174) mencionará Adorno, em suas *Minima Moralia* (1944), quando o autor discorre sobre o fator inevitável de comparar e avaliar uma obra de arte em relação a outras. Curiosamente, e por diferentes percursos metodológicos, Ginzburg (2001, p. 174) concluirá que os dois chegam a um ponto similar: “toda obra de arte cria em torno de si um espaço vazio, e por isso deve ser percebida de maneira isolada”.

Olhar para uma imagem de maneira isolada parece ser, ao mesmo tempo, uma atitude involuntária e um exercício desafiador. Atitude involuntária porque aquilo que chama atenção parte de um critério particular, muitas vezes inconsciente, e os modos de olhar são sempre únicos – mesmo que diante de uma mesma imagem. Ainda assim, é um exercício desafiador

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

quando nos inserimos no espaço do museu, onde uma gama de imagens, de todo tamanho, tipo e bagagem estão reunidas e expostas em grande quantidade.

Ao escrever para sua mãe em 1926, o arquiteto brasileiro Lúcio Costa relata suas impressões sobre o Museu do Louvre e desenvolve uma crítica pessoal voltada para a ambientação do espaço físico e a forma como o gigante acervo era exposto.

> Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de *per si*, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de *coisa morta*... (COSTA, 1995, p.138).

Adorno mergulhará nesta discussão em *La Critica de la cultura y la sociedade* (1962) [5] , quando coloca as reflexões de Paul Valéry e Marcel Proust sobre a arte e os museus em paralelo. Enquanto Valéry via o museu como um lugar quase mórbido, onde as imagens eram arrancadas de seus contextos originais e posicionadas em um "tumulto de criaturas petrificadas, cada uma das quais pedindo em vão a não-existência de todas as outras" (apud GINZBURG, 2001, p. 174), alegando que o excesso de obras promove distração e faz com que elas acabem se anulando pela coexistência no espaço, Prost via salvação na interiorização da arte, no ato subjetivo da contemplação pessoal, que encontraria caminho no espaço do museu. De acordo com ele, ao contrário da exposição em espaços de uma casa, voltados para as funções cotidianas, que banalizariam a experiência artística, o museu deteria a sobriedade necessária para a verdadeira apreciação:

> A obra-prima contemplada durante o jantar não nos dá a felicidade inebriante que só se pode esperar no salão de um museu, que, em sua sóbria renúncia a cada detalhe, simboliza muito melhor os espaços internos para os quais o artista se retirou para criá-la (PROUST apud ADORNO, 1962, p.118, tradução livre).

[5] Importante atentar que a referência de paginação está de acordo com a versão digital consultada (https://elsudamericano.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/theodor-w.-adorno-prismas.pdf), conforme Referências Bibliográficas, e não a edição impressa de *Prismas* (1962).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Adorno se propõe a ir além da barbarizarão do museu defendida por Valéry e da visão transcendental de Proust e argumenta que tais atitudes estéticas ainda não enfrentam as causas sociais do problema. Chega a sugerir práticas como uma visita ao museu "previamente pensada, de modo a promover a contemplação de um número limitado de imagens" (ADORNO, 1962, p. 123, tradução livre) e concluir que

> A luta contra os museus tem algo de quixotesco, não apenas porque o protesto da cultura contra a barbárie se apaga tanto nessa luta que ninguém o ouve, mas também porque nela há esperança demais (ADORNO, 1962, p. 122, tradução livre).

4. Conclusão

Creio na utilidade do conceito de *distanciamento* apresentado por Ginzburg, aqui utilizado como um exercício de abordagem que conduz a novos tipos de análise. Ele se mostra tão fundamental para pensar a imagem quanto para pensar o ambiente no qual ela está inserida, seja um museu, galeria, livro impresso, residência, restaurante, igreja ou qualquer outro. Reposicionar nossa consciência do espaço implica em aceitarmos que há novas formas de olhar para uma mesma imagem e optar por este caminho pode revelar quão vasta é a influência que um exerce sobre o outro. Afinal, visualizar uma pintura *in loco* permite uma experiência distinta daquela provocada por uma impressão da mesma imagem nas páginas de um livro – que será distinta também daquela experimentada por meio das telas de um computador ou celular. Do mesmo modo, ver uma imagem em uma igreja, especialmente se aquele tiver sido o espaço para o qual foi originalmente pensada, é diferente de ver a mesma imagem em uma sala de museu – e tais apontamentos podem ser prolongados infinitamente, se acaso optarmos por estendê-los.
Sendo um plebeu direcionando conselhos políticos a príncipes, Maquiavel achou prudente justificar a ousadia por meio do tal "distanciamento": em nota em edição de *O Príncipe*, declara que, como plebeu, podia entender melhor o ofício dos príncipes; assim como os príncipes, por serem príncipes, teriam uma compreensão melhor da plebe. Este distanciamento seria o mesmo de um pintor que se afasta para melhor esboçar uma paisagem.

Quando olhamos para a imagem, no entanto, qual a distância segura? Imergimos tanto nela, que a pensamos de forma exclusiva, descartando tudo que a rodeia? Ou a olhamos imersos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

em todos os seus contextos e muitas vezes tão abarrotados de repertório que podemos acabar nos desligando da imagem em si? Ginzburg (2001, p. 175) arremata a questão da seguinte forma:

> Simone Weil e Adorno insistem (embora de pontos de vista diferentes) na necessidade de nos aproximarmos das obras de arte como entidades absolutas, não relacionadas. Longhi, assim como Vasari antes dele, sustenta que as obras de arte requerem uma perspectiva histórica, relacional, *secundum quid*. Os dois enfoques me parecem, ambos, indispensáveis, mas reciprocamente incompatíveis; não é possível experimentá-los *ao mesmo tempo*. É como a famosa imagem do ganso-coelho: tanto o ganso como o coelho lá estão, mas é impossível enxerga-los no mesmo momento. Entretanto, as duas perspectivas são unidas por uma relação assimétrica. É possível exprimir a visão "simples", direta, absoluta, através da linguagem da história; mas não o inverso. (p. 175)

Sem a pretensão de se esgotar o assunto, creio que a imagem seja única, tal qual cada olhar que se dispõe sobre ela. Conforme a experiência muda, a imagem muda; conforme a ideia sobre a imagem muda, ela também se modifica – e como com o rei dos camundongos, novas cabeças vão surgindo à medida que permitimos que ela se revele para aqueles dispostos a observar.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

5. Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Prismas: La Critica de la cultura y la sociedade*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. Disponível em: https://elsudamericano.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/theodor-w.-adorno-prismas.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.

ARANTES, O. Novos Museus. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31, out. 1991, p. 161–169.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Obra original publicada em 1985).

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro/Brasília: Ibram/MinC, 2003.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COUTINHO, Ana Catarina Braga. *Fotos nos museus: fruição, identidade e redes sociais*. 2019. Monografia (Especialização em Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. O golpe do corte. In: DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. p. 159–217.

DUMAS, Alexandre. História de um quebra-nozes. In: HOFFMANN, E. T. A.; DUMAS, Alexandre; MANN, Heinrich. *O quebra-nozes*. Tradução de André Telles e Luís S. Krausz. São Paulo: Zahar, 2018. p. 19–205.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e o ensino de história. In: *Encontro Perspectiva do Ensino de História*, 3., 1999, Curitiba. Anais... Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999. p. 434–451.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

SHERMAN, Allison. *The Lost Venetian Church of Santa Maria Assunta dei Crociferi: Form, Decoration, Patronage*. Londres: Independent Publishing Network, 2020.

THOMAS, Julia Adeney. The evidence of sight. *History and Theory*, n. 48, p. 151–168, dez. 2009.

VISALLI, Angelita Marques. Apontamentos metodológicos para o exame de miniaturas medievais. In: PELEGRINELLI, André; SUZANO JUNIOR, Barthon Favatto (Org.). *Imagens: saberes e usos*. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2021, v. 1, p. 147–166.

6. Lista de Figuras

Figura 1 – *The Origin of the Milky Way*, de Jacopo Tintoretto. Fonte: NATIONAL GALLERY. *The Origin of the Milky Way*. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way. Acesso em: 7 out. 2025.

Figura 2 – Vista interna da National Gallery (tour virtual). Fonte: GOOGLE. *National Gallery – Tour Virtual*. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGlzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12927947766034537&sv_lat=51.508691755740685&sv_h=-68.2505409951284&sv_p=0.144158547405695&sv_pid=GX2ruJFngyn15rhtai9UuA&sv_z=1. Acesso em: 7 out. 2025.

Figura 3 – Reconstrução das pinturas de Tintoretto no presbitério da Igreja dos Crociferi, Veneza.

Fonte: SHERMAN, Allison. *The lost Venetian church of Santa Maria Assunta dei Crociferi: form, decoration, patronage.* London: Independent Publishing Network, 2020, p. 73.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A arte na/de rua: entrelaçando mundos e costurando realidades

Fabiane Tais MUZARDO (UEL)[1]

E-mail: fabianemuzardo@uel.br

Ruth Tainá Aparecida PIVETA (UEL)[2]

E-mail: ruthpiveta@uel.br

Nesta comunicação, tomamos como problema a nos acompanhar a importância da arte na/de rua somada às lógicas de apagamento e silenciamento dessa forma de arte. Analisaremos, como ponto de partida, a importância e a (des)valorização desta arte no México no contexto pós-revolucionário, assim como as ações feitas para apagá-la e silenciá-la. Posteriormente, para compreendermos como medidas autoritárias como estas ainda se fazem presentes na atualidade, traremos para o debate algumas situações em que, no Brasil, nos últimos anos, obras feitas nas ruas, tanto por artistas anônimos quanto por artistas renomados, também foram apagadas, com a mesma justificativa utilizada no México há cerca de um século: "higienizar" as ruas.

Palavras-chave: Arte na/de rua, México, Brasil, Lógicas de apagamento.

1. Introdução

[1] Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Docente colaboradora da Universidade Estadual de Londrina – UEL. E-mail: muzardofabiane@gmail.com.

[2] Doutora em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista-UNESP/Campus Assis-SP. Psicóloga da Prefeitura Municipal de Londrina-PR e Docente colaboradora da Universidade Estadual de Londrina – UEL. E-mail: ruthpiveta@yahoo.com.br

REALIZAÇÃO: UEL, LED, proex

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

A arte de rua constitui um campo semântico múltiplo, impossível de ser reduzido a um único significado. Nela se entrelaçam dimensões de pertencimento, expressão, resistência e risco, que traduzem a complexidade das relações sociais e afetivas inscritas no espaço urbano. Trata-se de uma prática que reflete o próprio movimento da vida nas ruas — dinâmica, efêmera e plural —, na qual emergem as marcas das diferenças culturais, das desigualdades sociais e das disputas por visibilidade e reconhecimento. Ao ocupar territórios tradicionalmente destinados à arte institucionalizada, a arte de rua tensiona fronteiras e amplia os modos de acesso e fruição estética, afirmando-se como um gesto político de existência e criação coletiva.

Esta manifestação artística emerge nas cidades contemporâneas como expressão singular da vida coletiva e das múltiplas formas de habitar o espaço urbano. Ao ocupar muros, calçadas e fachadas, ela redefine o que se entende por espaço público, instaurando novas formas de visibilidade e pertencimento. Entretanto, essa potência criadora é acompanhada por políticas de silenciamento e apagamento, que buscam higienizar os espaços e controlar as formas populares de expressão.

Neste trabalho, discutimos a arte na/de rua como campo de resistência e invenção, tomando como ponto de partida as análises de Anita Brenner (1983) sobre as pinturas de *pulquerías* mexicanas no período pós-revolucionário — manifestações artísticas que, mesmo marginalizadas, expressavam a vitalidade e a complexidade cultural do México. As *pulquerías* são estabelecimentos comerciais especializados na venda do pulque. O pulque é uma bebida feita a partir do maguey, uma planta considerada sagrada pelos mexicanos. De acordo com Brenner, as pulquerías são o foco da rua*, "foco para el ojo, el oído, la nariz, la memoria*" (Brenner, 1983, p. 192).

A partir dessa perspectiva, articulamos tais experiências a situações contemporâneas brasileiras, como o apagamento de murais urbanos promovido pela Lei Cidade Limpa (2006) em São Paulo. Busca-se evidenciar as continuidades entre as lógicas de apagamento e os processos de resistência que marcam a produção artística popular nas ruas.

2. As pinturas de *pulquerías*: arte viva e políticas de apagamento

"Las calles de México son galerias pintadas". Com essa assertiva a antropóloga e escritora mexicana Anita Brenner inicia sua análise sobre as pinturas de *pulquerías* nas ruas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

mexicanas. A autora destacou-se por registrar e difundir a arte e cultura mexicana. Em sua obra *'Ídolos tras los altares'*, publicada em 1929, resultado de uma expedição realizada com os fotógrafos Tina Modotti e Edward Weston durante o ano de 1923, Brenner propôs uma leitura antropológica e sensível da arte mexicana, articulando crônicas, lendas e sensações sobre a vida cotidiana.

É importante destacar que, naquele período, havia entre os artistas mexicanos um forte desejo de que a arte nacional fosse reconhecida e valorizada nos Estados Unidos. Esse movimento de aproximação explica, por exemplo, a publicação bilíngue — em espanhol e inglês — de revistas como *Mexican Folkways*, que buscavam difundir a produção artística mexicana além de suas fronteiras. No México, o livro *Ídolos tras los altares* teve apenas uma edição, lançada em 1983.

A obra de Brenner estrutura-se em três partes, organizadas cronologicamente — México pré-hispânico, colonial e moderno — e combina observações etnográficas, crônicas populares, descobertas pessoais e memórias da autora. Logo na introdução, Brenner explicita sua metodologia, afirmando tratar-se de um trabalho de caráter antropológico, e não de crítica ou história da arte. O resultado é um texto híbrido, em que se entrelaçam análise e afeto, saber e experiência, revelando, como observa Muzardo (2019, p. 672), "o caráter pessoal e encantado de seus produtores", que faz da obra um testemunho sensível da cultura e da arte mexicana.

Entre os capítulos da obra, *'La Reforma de la Providencia'* descreve as pinturas de *pulquerías* — estabelecimentos populares dedicados à venda do pulque, bebida tradicional obtida do maguey, planta sagrada. Brenner interpreta esses espaços como instituições urbanas pós-hispânicas, nas quais o cotidiano, o sagrado e o profano se entrelaçam. Durante o período pós-revolucionário, essas fachadas e murais tornaram-se palco de intensa produção estética, sendo definidas como *"Museos vivos que se beben*".

Durante o período pós-revolucionário, o México vivenciou uma ampla efervescência artística marcada pela proliferação de murais em edifícios públicos, financiados e encomendados pelo próprio Estado. Nas *pulquerías*, esse movimento também se fez presente, ainda que de forma mais espontânea e popular: os proprietários dos estabelecimentos contratavam diferentes artistas — profissionais ou amadores — para criar novas pinturas em suas fachadas e interiores. Realizados com materiais simples e de baixo custo, esses murais se

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

desgastavam com o tempo, exigindo constantes repinturas. Para Anita Brenner, esse ciclo contínuo de criação e refazimento constituía justamente o núcleo vital dessa arte, que se mantinha viva, dinâmica e em diálogo com o público, atraindo frequentadores curiosos pelas cores e narrativas sempre renovadas.

Ainda assim, medidas higienistas e políticas estatais de 'purificação' das cidades, promovidas pelo Departamento de Saúde Mexicano, promoveram o apagamento dessas manifestações, evidenciando uma disputa entre a arte institucionalizada e a arte viva das *ruas "Pintaran de blanco sus fachadas, requiriendo, además, que las barras, los muros interiores y los techos estuvieran relucientes y desnudos como salas de operaciones. Las pulquerías así purificadas perdieron toda su clientela"* (Brenner, 1983, p. 196).

Somado ao apagamento físico das imagens, instaurou-se no México uma campanha de desqualificação das pinturas das *pulquerías*, classificadas como "degeneradas, absurdas e imorais" (Brenner, 1983, p. 196). Críticas também recaíam sobre a suposta "má ortografia" das inscrições que acompanhavam os murais, argumento utilizado para reforçar a ideia de ignorância e inferioridade de seus autores.

Nesse mesmo período, o país vivia um contexto de forte controle sanitário, especialmente na Cidade do México, diante da tentativa de conter epidemias que assolavam a população. O governo organizou conferências e cursos voltados à promoção da higiene pessoal e ambiental, tanto em espaços públicos quanto privados. Entre essas iniciativas, destacou-se a conferência *La higiene del comerciante*, proferida por Alfonso Pruneda e publicada em 1917, na qual o autor defendia que autoridades, instituições educacionais e cidadãos deveriam agir conjuntamente pela manutenção da saúde coletiva (Pruneda, 1917, p. 10, apud Aguillar, 2022, p. 177).

Embora medidas sanitárias fossem necessárias no processo de urbanização, o apagamento dos murais não contribuía para a melhoria das condições higiênicas dos estabelecimentos. Tratava-se, antes, de uma tentativa de impor um modelo de cidade e de sensibilidade que negava a dimensão estética e simbólica dos espaços populares. Ainda assim, os murais continuaram a ser produzidos. Os proprietários das *pulquerías* defendiam que as pinturas impulsionavam o movimento e as vendas, o que, inclusive, lhes permitia pagar mais impostos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Como observou Brenner (1983, p. 197), nas *pulquerías* "o pintor e o dono colaboram com o público para produzir e manter um patrimônio nacional". O público escolhia os temas e reconhecia nessa prática uma expressão de sua própria cultura. Assim, mesmo diante das restrições oficiais, a arte resistia: a desobediência e o refazer contínuo tornavam-se marcas da vitalidade dessa produção, que permanecia viva justamente por existir entre a norma e a invenção.

3. Outros apagamentos: a arte urbana e políticas de higienização no Brasil

Os processos de apagamento da arte de rua observados por Brenner no México encontram ecos em diversas experiências brasileiras. Um exemplo emblemático é a Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223/2006), que transformou a paisagem urbana de São Paulo sob o argumento de combater a poluição visual. O "Manual Ilustrado de aplicação da Lei Cidade Limpa", datado de 2006, assim apresentou este projeto.

> Em 2006, a Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006) foi aprovada, desencadeando mudanças significativas na paisagem da Cidade de São Paulo. A publicidade foi retirada dos espaços públicos com a proibição dos outdoors e pinturas em fachadas que faziam propaganda de empresas e produtos. Além disso, a Lei regrou de forma rígida a permanência na paisagem dos chamados anúncios indicativos, que visam identificar as atividades exercidas nas edificações. Naquele momento, quando todos os anúncios foram retirados, a cidade se descobriu, com suas fachadas maltratadas, as mais modernas muitas vezes sem nenhum cuidado de acabamento e, as mais antigas, com seus adornos sujos e abandonados (Prefeitura de São Paulo, 2006, p. 3).

Embora voltada à publicidade, sua aplicação resultou na eliminação de inúmeros murais e grafittis. Em um dos episódios mais emblemáticos da aplicação da Lei Cidade Limpa, um extenso mural localizado na Avenida 23 de Maio, em São Paulo — criado por artistas como Nina Pandolfo, osgemeos, Vitché e Herbert Baglione — foi completamente apagado por determinação da prefeitura. A ação gerou grande repercussão pública e protestos no meio artístico, levando a administração municipal a alegar que o apagamento havia ocorrido por engano.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Em resposta à polêmica, o prefeito em exercício reuniu-se com os artistas para um diálogo que foi interpretado como um pedido informal de desculpas. O mural, com cerca de 680 metros de extensão, reunia trabalhos de alguns dos nomes mais reconhecidos do grafite paulistano e era considerado um marco da arte urbana na cidade. Conforme declarado à época pelo secretário responsável pela Coordenação das Subprefeituras, o apagamento teria sido resultado da atuação de uma empresa contratada para realizar a pintura da cidade, cujos funcionários "não saberiam distinguir um trabalho artístico de uma simples pichação" (Nadin; Fiorati, 2008, s/p).

O episódio tornou-se um símbolo das tensões entre políticas públicas de "limpeza urbana" e a valorização da arte de rua, revelando o conflito entre a preservação da expressão popular e a tentativa institucional de controlar a estética do espaço público.

A Lei Cidade Limpa não constitui um caso isolado no cenário brasileiro. Na década de 1990, por exemplo, o Rio de Janeiro também vivenciou um processo semelhante com o apagamento dos murais do Profeta Gentileza, produzidos entre os anos 1980 e 1990. As intervenções — conhecidas por suas mensagens poéticas e espirituais pintadas em pilares de viadutos — foram removidas sob a justificativa de revitalização urbana. Contudo, a mobilização popular e uma ação iniciada na Universidade Federal Fluminense (UFF) resultaram na restauração e posterior tombamento das obras como patrimônio cultural da cidade.

Casos como esse evidenciam a recorrência histórica dos apagamentos de manifestações artísticas populares, seja no Brasil, seja em outros contextos. Persistem tentativas de enquadrar a arte dentro de limites normativos — de definir o que pode ser exposto, onde e por quem —, associando-a a padrões de valor, gosto e legitimidade. Isso nos leva a perguntar: arte para quem? e para quê?

Como observa Patrícia Mayayo (2020), o mundo da arte não está dissociado das dinâmicas de poder, da política e das estruturas econômicas que o sustentam. Essa constatação convoca uma leitura crítica sobre os processos históricos que determinaram o que é reconhecido como "arte legítima", delimitando os espaços de visibilidade, consumo e circulação das produções artísticas. Assim, compreender os apagamentos significa também interrogar as hierarquias e exclusões que moldam o campo artístico e suas relações com o social.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Essa política de higienização evidencia uma visão disciplinar do espaço urbano, na qual a arte na/de rua é tratada como desordem. Tal lógica, ancorada em critérios de valor e legitimidade estética, reproduz hierarquias sociais e raciais: a arte produzida por jovens negros e periféricos é frequentemente desqualificada.

> [...] em um país extremamente desigual como o Brasil, a arte de rua, embora não fique indiferente às questões do cenário político mais amplo — pelo contrário, muitas vezes ela própria se manifesta a respeito —, representa, na verdade, uma ação micropolítica cotidiana de jovens, pobres e negros, em sua maioria, em busca de um espaço, ainda que exíguo, na cena pública das grandes cidades brasileiras (Diógenes; Pereira, 2020, p. 772).

Mais do que expressão estética, as produções artísticas neste contexto configuram práticas micropolíticas de resistência e pertencimento em territórios marcados pela desigualdade. A arte pública desestabiliza as fronteiras entre estética e política ao reinserir a vida coletiva na cena visível.

Problematizar os apagamentos da arte de/na rua implica, portanto, analisar como se constroem, histórica e socialmente, os discursos e enquadramentos que atribuem à arte um determinado status, um lugar e uma forma de legitimação — o refinamento, a institucionalização, a validação estética. Significa também reconhecer a arte como espaço de risco e de invenção, cuja força disruptiva desafia a ordem social estabelecida e reabre possibilidades de criação e existência nos interstícios do urbano.

4. Arte e potência de inquietação

Didi-Huberman (2006), ao refletir sobre o encontro com as imagens, propõe que essa experiência é, antes de tudo, uma abertura ao imprevisível — uma vivência inquietante que escapa a qualquer tentativa de sistematização. O olhar, enquanto operação do sujeito, é, segundo o autor, uma atividade sempre fendida e instável, marcada pela indeterminação e pela possibilidade do novo (Matesco, 2017). Embora o encontro com a imagem demande processos de contextualização e interpretação, sua força reside justamente naquilo que não pode ser capturado ou reduzido a um saber. “A imagem é uma passante”, diz Didi-Huberman — transitória, inesgotável e impossível de ser possuída.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Essa passagem da imagem pelo olhar, esse atravessamento sensível, tem o poder de produzir fissuras nos modos de vida que aprisionam o movimento da existência (Piveta, 2023). É nesse sentido que a arte pode ser compreendida como uma força de desestabilização e criação, capaz de abrir espaços para o que ainda não tem forma, para aquilo que insiste em emergir mesmo sob as tentativas de controle e fixação.

Dessa forma, a arte opera como um agenciamento capaz de criar conexões e instaurar processos de subjetivação. A subjetividade, compreendida como resultado de múltiplas instâncias — individuais, coletivas e institucionais —, é produzida em meio a condições históricas e sociais específicas, podendo configurar-se como território existencial quando se abre à criação e à diferença (Guattari, 1992, p. 11). Nessa perspectiva, conforme afirma Suely Rolnik (2017), "a subjetividade é a resultante da experiência do mundo em mim", o que implica reconhecer que o encontro com a arte, em sua potência inventiva, participa ativamente da construção desses territórios sensíveis. A experiência estética, portanto, não apenas reflete o mundo, mas o reinventa, instaurando modos singulares de sentir, existir e habitar o comum.

A arte de rua, em sua multiplicidade de formas e suportes, constitui um território de invenção que desafia as fronteiras entre o estético e o político. Os processos de territorialização e desterritorialização das marcas urbanas — grafittis, murais, *tags* — produzem modos de singularização e resistência que se afirmam na própria ocupação dos espaços da cidade. O encontro com a imagem é sempre uma experiência de abertura e inquietação, que nos atravessa e desestabiliza. A arte, nesse sentido, pode ser compreendida como um dispositivo coletivo de subjetivação, operando na criação de novos territórios existenciais. Essa potência se expressa na intervenção do Coletivo de Arte Las Palmitas, em Pachuca, no México, que envolveu moradores na pintura de mais de 200 casas, criando um mosaico colorido e fortalecendo vínculos comunitários. O projeto evidencia como a arte, ao substituir a lógica da higienização pela da criação coletiva, transforma a cidade em espaço de convivência e invenção (Cella, 2016, s/p).

Na arte de rua, articulam-se experiências que evidenciam o que se transforma quando a lógica de higienizar a cidade cede lugar à possibilidade de produzi-la como espaço coletivo, afetivo e de afirmação. A criação artística no urbano desloca o olhar: o muro, antes superfície neutra ou controlada, torna-se território de enunciação e convivência. As imagens que emergem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

e se multiplicam nas ruas configuram-se como acontecimentos plurais, em constante movimento, compondo a própria tessitura da vida citadina. Seus efeitos são múltiplos — pertencimento, afetação, cuidado, beleza, cidadania e reverberação de vozes historicamente silenciadas.

Nesse sentido, é possível indagar se os projetos de "limpeza" das cidades, ao apagar murais, grafites e pixos, não operam também como tentativas de eliminar essas potências de afetação e resistência que atravessam o encontro com a imagem. Ao suprimir a arte das ruas, apagam-se igualmente os modos de sentir, criar e existir que tornam o espaço urbano mais plural, sensível e vivo.

Referências Bibliográficas

AGUIILAR, Morelos Torres. Enfermedad e higiene en la Ciudad de México (1912-1920). Miradas desde la prensa durante la revolución mexicana. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais.** Vol. 14 Nº 28, Janeiro - Junho de 2022.

BRENNER, A. **Ídolos tras los altares**. México: Domés, 1983.

CELLA, Luisa. Grafiteiros pintam comunidade, no México, e violência diminui. **Casa Vogue**. 16 fev. 2016. Disponível em: https://casavogue.globo.com/Arquitetura/Cidade/noticia/2015/12/grafiteiros-pintam-comunidade-no-mexico-e-violencia-diminui.html. Acesso em: 01 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui,** Vacarme, n°37. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, 2006. Disponível em: http://www.vacarme.org/article1210.html . Acesso em: 01 nov. 2025.

DIÓGENES, Glória; CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornelia. As Cidades e as Artes de Rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação**). Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 47, n. 1, p. 11–24, 2016. Disponível em: http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5675. Acesso em: 01 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

MATESCO, Viviane. Corpo desdobrado In: **Artes visuais (Ensaios brasileiros contemporâneos)** Org. COCCHIARALE, Fernando; SEVERI, André; PANITZ, Marília. FUNARTE, 2017.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 11a ed. Madri: Cátedra, 2020.

MUZARDO, Fabiane Tais**. "Ídolos tras los altares"**: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário. Mana 25 (3), 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/crHgschGhdjVYFjpc8XSNRM/?lang=pt. Acesso em: 04 nov. 2025.

NADIN, Juliana; FIORATI, Gustavo. Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul 2008. Cotidiano. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2707200829.htm. Acesso em: 05 jul. 2025.

PIVETA, Ruth Tainá A. **Nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora: poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas**. Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2023.

PREFEITURA DE SÃO PAULO**. Manual Ilustrado de Aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares.** Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006 Decreto nº 47.950, de 5 de dezembro de 2006. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2006. Disponível em: https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf. Acesso em: 04 nov. 2025.

ROLNIK, Suely. **Entrevista Completa - Narciso no Espelho do Século XXI**. Vídeo do You Tube. Brasil, 27 de maio de 2017. Disponível https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY&t=157s . Min. 22. Acesso em: 04 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Charles S. Peirce e a fotografia - um olhar semiótico sobre os paradigmas da imagem

Levy Henrique Bittencourt NETO (PUC-SP)

O objetivo desse trabalho é discutir a fotografia analógica, digital e a infografia sob a perspectiva da fenomenologia e semiótica de Charles S. Peirce. Com base nos três paradigmas da imagem, enunciados por Lucia Santaella e Winfried Nöth (2017), foi possível compreender a transição do paradigma fotográfico (segundo paradigma) para o pós-fotográfico (terceiro paradigma). O paradigma fotográfico é marcado pela categoria fenomenológica da secundidade e pelo signo indicial, enquanto o paradigma pós-fotográfico é marcado pela terceiridade e por uma combinação harmoniosa de ícones, índices e símbolos. A fotografia digital representa um híbrido entre os dois paradigmas: tanto faz parte do paradigma fotográfico quanto do pósfotográfico.

Palavras-chave: Semiótica, Fenomenologia, Paradigmas da Imagem, Fotografia, Infografia

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Porca Face: poética do fragmento e a montagem na arte contemporânea

Andressa da Costa OLIVEIRA (IFPR)

Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA (IFPR)

E-mail: andressa.oliveira.biotec2023@gmail.com

O presente trabalho propõe uma investigação poética a partir do conceito operatório da montagem, abordando os simbolismos ligados à imagem do porco, animal como fruto da desordem social, em correlação com o feminino e a visão deturpada acerca desses corpos. A montagem é um procedimento artístico, assim como uma forma de pensamento e conhecimento, como afirmam Walter Benjamin e Didi-Huberman. Esse conceito torna-se importante em uma sociedade cada vez mais fragmentada e permite um olhar que pode alcançar e valorizar os cantos, os cacos da história. O objetivo dessa investigação é criar trabalhos poéticos que ampliem a compreensão desse conceito e dialogue com autores que aplicam, para tanto, utilizamos da Metodologia de Pesquisa em Arte, de Sandra Rey. Esse método propõe pensar o fazer artístico como pesquisa, geradora de conhecimento pois porta de uma dimensão teórica que pode ser explorada pelo artista pesquisador. É nesse sentido que a série “Porca Face” vem cruzando montagem e apropriação artística, utilizando-se das relações entre sociedade e corpos marginalizados a fim de pensar essa mesma margem.

Palavras-chaves: Poéticas, Porco, Grotesco.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

ZAP-ART – O diálogo entre as Histórias em Quadrinhos e outras Linguagens Artísticas estabelecido por Jim Steranko

Eloyr Doin PACHECO

E-mail: eloyr.pacheco@gmail.com

Jim Steranko inspirou-se no Cinema, na Fotografia, no psicodelismo, na colagem e no trabalho de outros quadrinistas, para criar a Zap-Art, nome dado por ele ao estilo do que produzia. Neste artigo investigamos as Histórias em Quadrinhos desenhadas, muitas delas também escritas, por Steranko na Marvel Comics, nos anos 1960, especificamente para a revista intitulada Nick Fury - Agente da S.H.I.E.L.D.. Buñuel, Salvador Dalí, Victor Vasarely e Richard Hamilton, entre outros mencionados por ele, tiveram realmente influência no seu trabalho? Buscamos respostas em artigos e entrevistas dadas por ele e, especialmente, comparamos visualmente as suas páginas deste título da Marvel Comics com outras obras, em especial, de diferentes plataformas. Este artigo traz as nossas primeiras impressões, comparações e informações pelas quais podemos afirmar que o multifacetado e talentoso Jim Steranko bebeu e absorveu muito de outras formas de Artes, criadas antes e, também, naquele momento. Na sua inquietude, considerava as HQs da editora em que trabalhava estáticas e cheias de amarras, e que era necessário mudar isso. E, registre-se, foi o que ele fez.

Palavras-Chaves: Histórias em Quadrinhos, HQs, Artes, Linguagens Artísticas

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

SANKOFA; Retornar para aprender. Um estudo baseado nas produções de Emerson Rocha.

Giovanna Tomaz ROCHA (UEL)

Orientador: Marcos Rodrigues Aulicilino (UEL)

E-mail: giovanna.tomaz@uel.br

Esta pesquisa discute o fluxo de “tempo espiralar” (Leda Maria Martins, 2021) no campo das artes visuais, por análise das obras do artista contemporâneo Emerson Rocha. Detecta-se em sua produção um diálogo com a ancestralidade africana, especialmente pela aproximação com símbolos e elementos materiais de caráter mítico e religioso através da cor azul. Por meio de levantamento bibliográfico e do acesso à produção plástica do artista, foi possível refletir e compreender seu processo criativo na relação entre construções formais e vivências cotidianas, associadas às temporalidades da ancestralidade e ao âmbito espiritual. Também foi debatida a relevância do poder criador do artista enquanto produtor de espaços, compreendido como relações sociais e políticas, que se articulam às suas obras e às formas de inserção nos circuitos expositivos, desdobrando-se no espaço real. Em síntese, a análise demonstrou que a trajetória de Emerson Rocha revela uma articulação entre arte, ancestralidade e espiritualidade, destacando a urgência do protagonismo negro na narração e preservação de suas próprias histórias.

Palavras-chaves: ancestralidade, artes visuais, tempo espiralar, azul.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A cor da animação de O Sonho de um Homem Ridículo, de Dostoiévski e Alexander Petrov

Eloisa Marques dos SANTOS (UEL)[1]

Orientador: Marcelo Castro Andreo (UEL)[2]

E-mail: eloisa.marques@uel.br

O artigo analisa a adaptação audiovisual da obra *O sonho de um homem ridículo* (1877), de Fiódor Dostoiévski, realizada pelo animador Alexander Petrov em 1992. O objeto de estudo consiste nas relações do uso das cores empregadas por Petrov para transpor a narrativa original para a animação, representando visualmente as emoções presentes em cada capítulo do conto. São examinadas as correspondências entre texto e imagem, realizando um recorte de elementos narrativos do conto que são transpostos para a animação por meio da montagem, *mise-en-scène* e, principalmente, da composição cromática. Como resultado, observa-se a tradução visual da atmosfera dos mundos interno e externo nos quais o personagem principal se encontra através de sua paleta de cores, com os tons sépia para o mundo da vigília, carregado de melancolia; as cores pasteis para a Terra utópica antes de sua corrupção; e ocres saturados e escuros no auge da decadência moral. Desta forma, a animação de Petrov reafirma dilemas éticos, existenciais e estéticos por meio do entrecruzamento da palavra, da animação e da cor.

Palavras-chaves: Adaptação, Animação, Alexander Petrov.

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL).
[2] Orientador: Prof. Dr. Marcelo Castro Andreo, docente do Departamento de Design da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e coautor do artigo.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. INTRODUÇÃO

O conto "O sonho de um homem ridículo" foi publicado em 1877, por Fiódor Dostoievski e se divide em cinco capítulos, nos quais o personagem-narrador conta sobre seu desejo de pôr fim à própria vida, o encontro com uma menina em apuros, o sonho do título do conto e a reavaliação da própria vida em função deste sonho.

No início do ano anterior, Dostoievski havia trabalhado no *Diário de um escritor*, obra composta por escritos de ficção e não-ficção sobre política, religião, ética e sociedade, publicada inicialmente entre 1873 e 1874 na revista semanal *Grazdanin* e depois auto publicada entre 1876 e 1877, que lhe granjeou grande sucesso e reconhecimento. (GARCÍA, 2016, pp. 51-57; NIKITIN, 2003, pp. 13-15)

Segundo Sabo (2009, pp. 47-60), o conto *O sonho de um homem ridículo* retoma algumas das ideias do ensaio "Socialismo e Cristandade" publicado em 1864. A principal delas é a de que o desenvolvimento da humanidade segue três etapas: 1) a do Patriarcado, onde o homem vive inocente, entre as massas humanas, sem a ideia de individualidade; 2) a da Civilização, em que há a consciência da individualidade e da existência do Outro e, por fim 3) a Cristandade, em que o indivíduo retorna à espontaneidade da primeira fase, vivendo em função do Outro, sem demandar nada para si mesmo, em uma completa abolição do egoísmo.

Alexander Petrov, também russo, é um renomado animador que iniciou suas atividades como diretor nos anos 1988, e estudou sob orientação do veterano Yuri Norstein. Seu primeiro filme a ganhar notoriedade foi *A Vaca* (1989), baseado em um conto de Anton Platonov. Seguido por "*O sonho de um homem ridículo*", de 1992, adaptação em desenho animado do conto de Dostoievski. Em 2000, foi o vencedor do Oscar de animação por *O Velho e o Mar*, adaptado do conto de Ernest Hemingway (LARISA, 2008).

Petrov se tornou célebre por seu estilo de animação artesanal, onde cada quadro da animação é pintado com tinta a óleo sobre vidro e manipulado com as mãos quadro a quadro e fotografado. A animação tradicional na sua época costumava ser desenhada e pintada em folhas de acetato a 12 ou 24 quadros por segundo.

Os filmes de Petrov costumam ser baseados em roteiros adaptados de obras literárias. Além das histórias de Platonov, Hemingway e Dostoievski, adaptou *A sereia* (1997), do folclore

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

russo, que se tornou texto de Alexander Puchkin e tem traços da *Pobre Liza*, de Nicolai Karamzin e *My love* (2006) de Ivan Shmelev (ORLOVA, 2022; LARISA, 2008).

Este artigo abordará a adaptação cinematográfica de Alexander Petrov para a obra "O Sonho de um Homem Ridículo", conto escrito por Dostoiévski. Em sua animação, Petrov utiliza paletas de cores que dialogam com a narrativa original e buscam traduzir visualmente as emoções presentes em cada capítulo. A base das paletas é o sépia, mas cada capítulo recebe um conjunto específico de cores que o diferencia dos demais. Essa técnica visa aprofundar a experiência narrativa e servir como veículo para as emoções que o diretor deseja evocar no espectador.

2. A LINGUAGEM VISUAL DE PETROV PARA O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO

Antes do final da União Soviética, a animação russa era uma alternativa ao modo comercial de se fazer filmes animados do Ocidente. Tanto suas temáticas como suas técnicas se afastam do que era produzido e consumido no Ocidente, principalmente em países como os Estados Unidos. O *stop motion*, técnica em que o movimento dos personagens é feito pouco a pouco enquanto é fotografado a 8 ou 12 quadros por segundo, foi representado por artistas como Ladislas Starevich (criador do cachorro de pelúcia Fétiche Mascote) e Roman Kachanov (diretor de Cheburashka). A animação de recortes, um subtipo do *stop motion*, também foi bastante utilizada desde os primórdios do cinema soviético, inclusive pelo cineasta e documentarista Dziga Vertov. A animação de Petrov, por sua vez, é desenhada, mas mantém algo do movimento levemente entrecortado da técnica *stop motion* (PIKKOV, 2016, pp. 16-37).

A produção de Alexander Petrov se inicia quando o regime soviético caminhava para seu final e continua durante os anos da abertura política. Ainda com algum recurso público, ele conseguiu criar animações a partir da pintura em vidro, que eram fotografadas e, em seguida, modificadas com os dedos diretamente na tinta. Como eram poucas as placas de vidro, quase nenhum registro físico restou além das fotografias de cada chapa. Neste tipo de animação, a pintura é feita continuamente sobre a tela de vidro e, a cada pequena alteração, uma câmera posicionada perpendicularmente à tela a fotógrafa. Para obter a sensação de profundidade, camadas de telas de vidro são posicionadas uma sobre a outra em níveis diferentes. Quando se

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

começa um novo plano ou cena, é preciso retirar a tinta anterior ou acrescentar nova camada e movê-la com a ponta dos dedos, de modo que um novo desenho surja na tela. Esse processo é repetido milhares de vezes. Além de muito trabalhoso, o que torna a técnica admirável é que o artista optou por uma representação realista das figuras e um acabamento impressionista na pintura.

De acordo com Hutcheon (2013), existem 03 modos de contar uma história: o contar, o mostrar e o interagir[3] . Ao adaptar uma narrativa de uma mídia para outra é necessário se valer do modo apropriado para cada mídia. A literatura se faz no modo *contar*, enquanto o cinema e o teatro se fazem no modo *mostrar*. Todo o fluxo de pensamentos das personagens que podem ser traduzidas em texto precisa se transformar em imagens, atuação e *mise-en-scène*, montagem, sons diegéticos e não diegéticos e cores. Não é possível dizer qual destes elementos seria o mais importante de todos, uma vez que funcionam todos conjuntamente para veicular uma mensagem e uma identidade ao filme. Neste artigo, entretanto, o foco estará nas cores enquanto um elemento do modo *mostrar* durante a adaptação.

De acordo com o espírito que o diretor interpreta o que estava no modo contar da obra original, o diretor de fotografia e, neste caso, o artista, precisam definir uma paleta de cores que se manterá consistente durante todo o filme. As sequências do filme *O sonho de um homem ridículo* têm cores que, embora distintas entre si, se comunicam com a paleta geral do filme, mantendo a continuidade no decorrer da obra.

Neste filme de Petrov, existem dois mundos: um é este aqui, onde o narrador começa a contar a sua história e se identifica como um homem ridículo que é alvo de chacota por parte de seus colegas. O mundo da vigília é apresentado em tons de sépia, sanguínea, tons terrosos e escuros. Eventualmente, ele perde quase toda a cor e fica concentrado em tons de cinza e sépia. Para o outro mundo, do sonho, onde fica a Terra Gêmea, as cores são mais quentes e claras, com ênfase nos ocres, marrons muito claros e azuis. Conforme há a degeneração da sociedade da Terra Gêmea, as cores ficam mais saturadas e os ocres se misturam à sanguínea e à sépia novamente.

[3] O interagir diz respeito aos jogos eletrônicos ou passeios em parques temáticos, por exemplo (Hutcheon, 2013).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O mundo-aqui é escuro, carregado, com cores marcadas, representando a melancolia e a falta de sentido que levam o protagonista ao suicídio; a Terra Gêmea começa com tons pastel, e a sanguínea, ocre diluídas e claras misturadas aos tons de azul. A Terra Gêmea é o local da Utopia, onde predomina a inocência, a alegria, a indiferenciação entre o "meu" e o "seu", entre o Eu e o Outro. No momento em que passa a haver a distinção meu e seu, eu e outro, as cores vão se saturando, com os ocres tomando conta da tela. A inocência foi perdida.

Apesar das mudanças de paleta entre as sequências, as cores ocre, sépia e sanguínea se mantêm. Essa é a forma pela qual os animadores (no cinema de animação) e os diretores de fotografia e montadores (em filmes live-action) mantém a consistência no decorrer do filme. Mudanças radicais de cor, de direção, de movimento quebram a sensação de continuidade. No cinema contemporâneo, o espectador aprendeu que mudanças visuais dificilmente serão radicais e precisam ser *motivadas*. No filme de Petrov, as mudanças são relativamente sutis e motivadas.

3. A ESTRUTURA DA ADAPTAÇÃO

O conto original de Dostoievski tem cinco capítulos. No primeiro capítulo, o personagem-narrador conta sobre sua característica de ser ridículo, e encontra a menina que lhe pede ajuda para a mãe. No segundo capítulo, ele divaga sobre se sentir culpado por algo que tenha feito na Lua ou em Marte. Assim, antecipa ao leitor o que fará em Outro mundo, e se aquilo deveria deixá-lo mal por seu resultado catastrófico. No capítulo três, temos o sonho propriamente dito, em que o "homem ridículo" é levado por outro personagem pelo espaço distante até outro mundo muito parecido com o nosso. Neste mundo vive uma humanidade inocente, sem o pecado original. No quarto capítulo, há uma descrição das beatitudes da vida na Terra gêmea e o que faz com que seus habitantes pareçam tão abençoados. No quinto e último capítulo, o personagem-narrador indica que corrompeu a humanidade e diz sobre como deseja espalhar a Verdade ainda que não tenha os meios de fazê-lo.

O conto é narrado em primeira pessoa, nomeado por si próprio como um homem ridículo, o protagonista revela seus sentimentos por se sentir exilado e sua luta com o conceito de ridículo, demonstra indiferença e apatia pelo mundo em sua volta. No protagonista existe

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

um desejo nascente pelo suicídio, que foi impedido de ser realizado pelo encontro surpreendente com uma menininha em uma noite chuvosa, onde voltava ao seu cômodo onde morava. Deitado em seu divã, esse encontro subsequentemente o faz refletir sobre os pensamentos suicidas, dorme e sonha que pegava o revólver que possuía e disparava em seu coração.

Com a morte onírica do protagonista, ele se vê orientado por uma entidade que o leva até um planeta utópico, com uma sociedade pura e inocente com seres vivendo em harmonia. Inicialmente ele sente um senso de orgulho e imensa alegria, contemplação, mas também sente inveja pela placidez, em contraste com sua própria vida. A terra gêmea, para onde ele foi levado por uma entidade, está no primeiro estágio, da indiferenciação entre o eu e o mundo, na qual não há o Pecado Original. O segundo estágio foi trazido pelo Homem Ridículo, o personagem narrador, no quinto capítulo da novela, embora não haja detalhes de como ele tenha feito isso. No filme, entretanto, o diretor Petrov precisa motivar e mostrar como acontece essa corrupção. Sua escolha é anedótica, no sentido de que precisa mostrar uma única ação que desencadeia uma série de problemas a partir do interesse sexual do protagonista e dos habitantes da Terra Gêmea. O ciúme, a inveja e a vingança vêm em seguida.

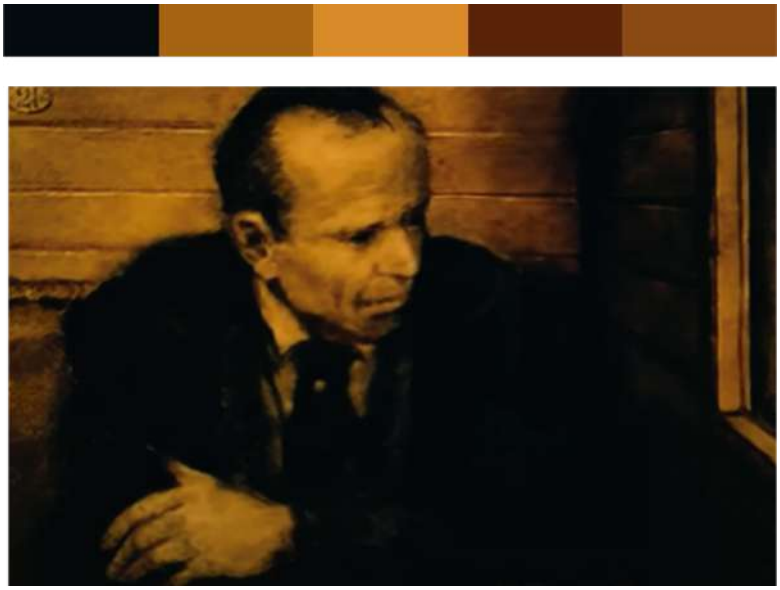
A animação de Alexander Petrov tem 20 minutos de duração. Como se trata de um meio que mostra mais do que conta, é necessário escolher o que manter do texto original, na fala do personagem-narrador, da menina que pede ajuda para a mãe e onde se dará voz para personagens que, no conto original, tem suas ações somente descritas, como o capitão. Ações inéditas do filme, assim como seus sons diegéticos e não diegéticos são veículos de informações pelos quais o espectador deduz aquilo que está explicitamente verbal no conto.

Como no texto, o narrador do desenho animado conta aos leitores algo que já aconteceu. Para representar esse acontecimento *in media res*, o diretor coloca seu personagem em um trem terminando de contar sobre o seu sonho a algum outro passageiro. Uma frase que se encontra no último capítulo da novela, aqui é dita logo nos onze minutos do filme: “Mas como você pode fazer um paraíso? Não sei, porque não sou capaz de explicar isso em palavras. E ao mesmo tempo - é tão fácil [...]. O principal é: ame aos outros como ama a si mesmo”. Assim, o diretor enfatiza ao espectador que esta cena que ele assiste agora é posterior aos eventos que serão narrados. Por outro lado, fica claro que ainda acontecerá algo até o final do filme. O personagem está parado diante de uma criança deitada com um cobertor de costas para ele. Essa personagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

retornará no final do filme. A ação ainda acontece no mundo da vigília. Este trecho tem a paleta de cores ocre, sépia e preta.

Figura 1. Cena do trem. O Sonho de um homem ridículo. 1992. 1'55"



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

Em seguida da imagem de um tiro dado contra a própria cabeça, há um flashback do encontro do Homem ridículo com a menina que pedia ajuda para a mãe: “Mámatchka! Mámatchka!”. Aqui a paleta é predominantemente carvão em tons de cinza e preta e sépia. De acordo com o personagem-narrador, esse encontro foi o responsável pela sua mudança de perspectiva.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 2. Mundo real. O sonho de um homem ridículo. 1992. 3'21"

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

Várias imagens se sucedem em um movimento de câmera. Elas sugerem as vicissitudes do mundo. O seu vizinho, o capitão temido pelos outros moradores, surge mascarado e tenta chamar a atenção do Homem Ridículo. É uma passagem do modo *contar* para o *mostrar*. A paleta ainda carrega os tons anteriores, mas a alegria destemperada de seu vizinho ganha um tom de laranja que estará presente posteriormente na expressão dos primeiros sinais de volúpia na Terra Gêmea.

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 3. Pensão. O sonho de um homem ridículo, 1992. 4'05"

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

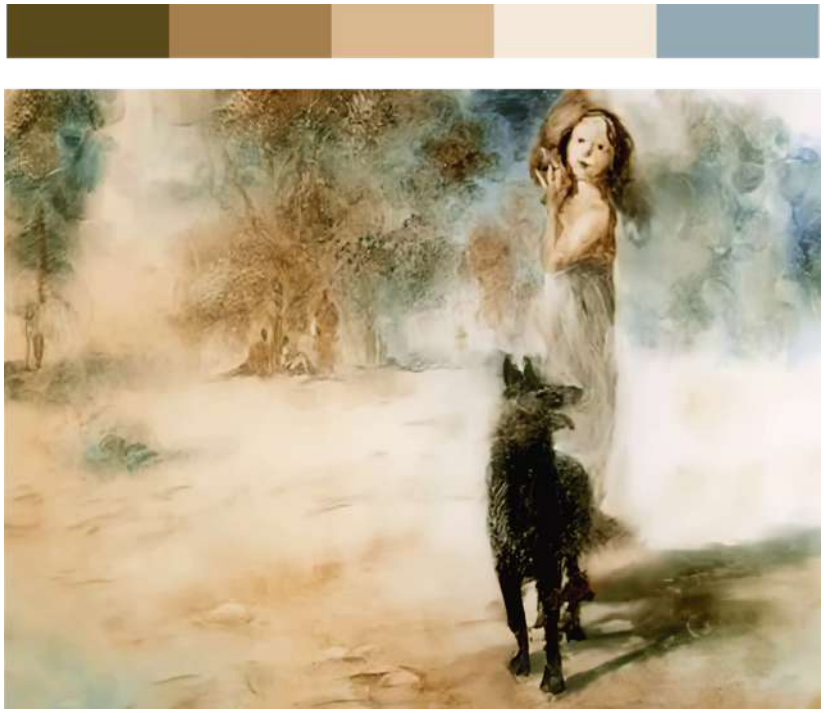
4. SONHO, UTOPIA E CORRUPÇÃO

A terra gêmea, tratada com mais pormenores no capítulo 4 do conto de Dostoievski, ocupará um espaço considerável na animação de Petrov. O animador diferenciou as cenas anteriores, bastante escuras, da representação do mundo onírico, que é leve e luminoso. Se anteriormente o sépia e a sanguínea se misturavam ao ocre e o preto para transmitir uma atmosfera desesperada, no mundo do sonho, o sépia é aplicado em tons claros, misturados ao branco.

Há uma menina fazendo um castelo de areia na praia logo ao início da chegada do Homem Ridículo à Terra Gêmea. Ela se parece com a menina ignorada no beco. Petrov parece ter definido elementos do período da vigília que deveriam surgir no sonho. Esses elementos servem como objetos mediadores ao contrário (CESERANI, 2006, p. 74). Nos contos fantásticos, um objeto do sonho reaparece no mundo real e indica que a aventura foi real. Quando um objeto aparece no sonho do Homem Ridículo, é um sinal de que aquele sonho está ancorado na vida terrena do sonhador.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 4. Mundo onírico. O sonho de um homem ridículo. 1992. 8'29".



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

Na maior parte do filme, as cores são análogas, ou seja, estão posicionadas lado a lado no círculo de cores. A pintura se move de cores análogas mais saturadas ou puras, para as menos saturadas (tendendo ao cinza) e dos valores mais claros para os mais escuros (adicionando branco, cinza e preto).

Tons de azul vão sendo adicionados à paleta neste período idílico do mundo do sonho. Essa mistura de cores análogas com uma cor que está do outro lado do círculo de cores é chamada de complementar dividida (BANKS; FRASER, 2007) (Fig. 5). O período de perfeição, que corresponde ao primeiro estágio, da participação das massas, sem consciência da individualidade, não é monocromático. A adição do azul em vários tons torna essa fase particularmente colorida.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 5. Complementar dividida

Fonte: https://creativecloud.adobe.com/cc/discover/article/understanding-color-a-visual-guide

Na Figura 6, uma imagem feminina com aparência da Virgem Maria denota a concepção destituída de sensualidade: “possuíam o amor e geravam filhos, mas eu nunca notava neles os ímpetos daquela volúpia cruel que afeta quase todos na nossa Terra, todos e qualquer um, e é a fonte única de quase todos os pecados da nossa humanidade” (DOSTOIEVSKI, 2017, p. 113). O azul mais saturado destaca a personagem. Ela difere dos outros e da humanidade atual pela santidade de um período anterior ao Pecado Original e a falta da concupiscência.

Figura 6. Mundo onírico antes da corrupção. O sonho de um homem ridículo. 1992. 9’46”.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Retorna-se para o tempo presente no mundo da vigília. Há um corte em “J”, quando o áudio do trem se inicia antes da imagem da janela do trem em movimento. “E agora sou objeto de zombaria. Dizem que foi apenas um sonho. Mas não me importo se foi um sonho ou não, se esse sonho me anunciou a Verdade” (PETROV, 1992). Atrás do protagonista-narrador está uma menina dormindo.

Aos doze minutos do filme, o protagonista olha obliquamente em direção ao contracampo. No plano seguinte, no mundo onírico, uma figura mascarada está do lado esquerdo da tela atrás de uma árvore. A cena do mundo onírico, em que uma moça deitada com os seios à mostra. É o narrador, vestido com a máscara, tentado pela figura da moça, a corteja. Daí em diante, a risada da moça se ouve mais vezes e o flerte se espalha entre os habitantes da Terra Gêmea. O ciúme, a luta, o assassinato. A paleta retorna aos ocres e a sanguínea. Esta passagem equivale ao quinto capítulo do conto.

As imagens vão se tornando mais ocres e mais saturadas conforme a corrupção se instala na Terra-Gêmea. O conhecimento direto e não reflexivo do mundo é substituído pelo conhecimento mediado pela Razão. O autor faz assim ao Iluminismo, no qual o conceito das coisas se sobrepõe às próprias coisas e a ciência ou filosofia se arvora como detentora de todo sentido, perdendo seu contato com a essência do real.

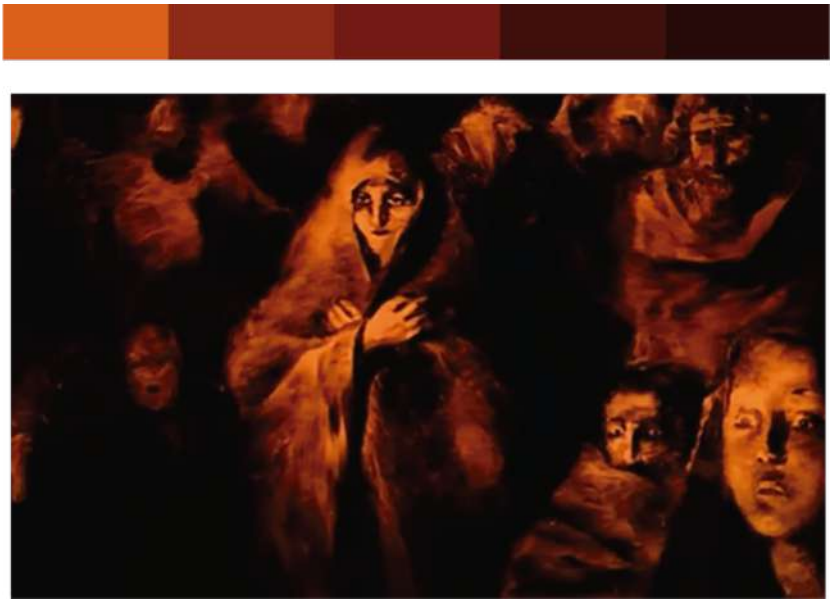
Figura 7. Corrupção no mundo onírico. O sonho de um homem ridículo. 1992. 14'13"

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: *https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.*

No auge da corrupção, a humanidade erige religiões e passa a valorizar a ciência ao invés da experiência direta e intuitiva do mundo assim como se apresenta. No conto, o narrador se opõe à metafísica: a felicidade só pode ser encontrada através do amor, não pela razão. O niilismo e o racionalismo são as consequências da perda dos valores positivos da primeira sociedade onde havia a fruição da felicidade plena sem a consciência separada dessa própria felicidade (GARCIA, 2016, pp. 51-57). A natureza contaminada da experiência não permite nem que se retorne ao estágio inicial de pureza e se está muito longe do ideal de um futuro paradisíaco. A paleta fica mais carregada de sanguínea, ocre e preto e o contraste claro-escuro é acentuado.

Figura 8. Auge da corrupção. O sonho de um homem ridículo. 1992. 15'56".



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw.

Ao retornar para o mundo da vigília, o Homem ridículo está novamente no trem. Ao contrário do conto, onde há alguma ambiguidade em relação ao novo encontro com a menina que pedia ajuda, no filme ela é a criança que dorme no banco do vagão. De volta ao mesmo cenário do primeiro encontro, onde começa a acontecer a conversão do personagem-narrador, as cores são as mesmas da cena apresentada no início do filme. Para o mundo da vigília, correspondente ao segundo estágio da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

civilização, a paleta permanece. Em uma próxima etapa, a felicidade estaria aliada à consciência, diferentemente do período edênico, embora não pelo mérito da racionalidade. O terceiro estágio, como ideal e não alcançado, não é representado no filme.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na animação O sonho de um homem ridículo, baseada no conto de mesmo nome de Fiódor Dostoievski, o animador russo Aleksandr Petrov faz a adaptação de uma narrativa que se encontra amplamente reconhecida e reconhecível. Se Dostoiévski expressa de forma ficcional sua teoria dos três estágios da civilização, Petrov, por sua vez, precisa fazê-lo através da multimodalidade do cinema, pela imagem e pelo som.

O conto faz sua narrativa em primeira pessoa e rememora, à sua audiência, o sonho pelo qual a sua vida mudou dali em diante. O cristianismo do escritor exalta o ato da conversão, que vem do reconhecimento da culpa do personagem pela corrupção da Terra Gêmea. A confissão da culpa e a experiência iluminadora da conversão dão acesso ao que o Homem Ridículo considera como a Verdade, que não consegue ser expressa perfeitamente pelas palavras. Motivo pelo qual ele é considerado, novamente, um homem ridículo por aqueles que o cercam.

Os estágios da civilização na narrativa onírica do outro mundo são representados por uma paleta de cores composta pela sépia e a sanguínea, em boa parte do filme, menos saturadas do que a representação do mundo da vigília. O mundo sem o pecado original é representado por tons pastel bastante luminosos e a combinação de cores é obtida pelo uso de cores complementares divididas. Conforme a corrupção vai tomando conta daquela nova Terra, a paleta se torna quase monocromática, com cores análogas bem próximas do círculo de cor. Quanto mais corrupto o mundo, mais saturada a cor e mais o preto se mistura a paleta para aumentar o contraste entre luz e sombra. No auge da corrupção, as cores são representadas com saturação e contraste dos tons terrosos avermelhados com o preto das sombras.

Ao final do filme, no mundo da vigília, a primeira paleta com ocre, sépia e preto ressurge para indicar que *este* mundo é corrupto como a segunda fase da civilização apresentada na Terra Gêmea. Um detalhe, no entanto, é que a saturação da cor no trem se deve ao efeito da luz quente da iluminação à vela ou a gás que o animador reproduz. Assim que o personagem está junto à

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

menina, no mesmo cenário em que rejeitou ajudá-la, o sépia e o branco é a combinação escolhida.

Petrov, dessa forma, recria os estágios escolhendo combinações de cores que marquem cada um deles: tons pastel com cores complementares divididas para o período edênico do início da visita do homem Ridículo; ocres, sépia e sanguínea para as turbulências que advém da corrupção do mundo. Como a corrupção naquele mundo onírico e neste acabam se equivalendo, ao final, as paletas também se tornam semelhantes. O terceiro estágio, no entanto, por se tratar de uma expectativa não realizada, mas em potencial, não é representada no filme assim como no conto e, por isso, não tem uma paleta de cores correspondente.

A animação, desta forma, além dos recursos multimodais do audiovisual, refaz, por meio da escolha cuidadosa de cores em uma paleta limitada a reprodução dos estágios civilizacionais imaginados pelo escritor russo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANKS, Adam; FRASER, Tom. *O Guia Completo Da Cor*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Duas Narrativas Fantásticas*. 4ª ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

GARCÍA, Santiago García. La influencia de las doctrinas patrísticas griegas en 'El sueño de un hombre ridículo'. *Mundo Eslavo*, Granada, v. 1, n. 15, p. 51–57, 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ªed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LARISA. *Oskaronosets Aleksandr Petrov: ot moikh rannikh multfilmov pochti nichego ne ostalos*. [*S. l.*], 2008. jornal. Disponível em: https://versia.ru/oskaronosec-aleksandr-petrov-ot-moix-rannix-multfilmov-pochti-nichego-ne-ostalos. Acesso em: 2 out. 2024.

ORLOVA, Elena. Naslazhdaius', kogda vizhu, kak kino nachinaet nvigat'sia, dyshat', govorit'. *Oblastnaya*, Irkustki, Rússia, 2022. Disponível em:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

https://www.ogirk.ru/2022/10/12/naslazhdajus-kogda-vizhu-kak-kino-nachinaet-dvigatsja-dyshat-govorit/. Acesso em: 2 out. 2024.

NIKITIN, Vadim. Notas do subsolo. *In*: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Duas narrativas fantásticas*. 4ªed. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

PETROV, Aleksandr. *The dream of a ridiculous man*. Rússia: Estúdio de Cinema de Sverdlovsk , 1992. (20:03). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vT7YiZN4Buw. Acesso em: 29 nov.

PIKKOV, Ülo. On the Topics and Style of Soviet Animated Films. *Baltic Screen Media Review*, Tallin, Estônia, v. 4, n. 1, p. 16–37, 2016.

SABO, Gerald J. "The Dream of a Ridiculous Man": Christian Hope for Human Society. *Dostoievski Studies*, Tübingen, Alemanha. v. XIII, p. 47–60, 2009.

Cercadas – uma caminhada sensobiográfica e familiar

Jeanne Oliveira SANTOS

Orientador: Amir Cadôr (UFMG)

E-mail: osantosjeanne@gmail.com

Cercadas é uma das obras resultantes da minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, em que investigo o livro de artista como medialidade autobiográfica. A obra aborda memórias familiares durante a ditadura militar brasileira, tendo como ponto de partida uma entrevista sensobiográfica com minha mãe e tios, cujos relatos orientam a construção poética e visual do livro. A partir de uma única fotografia familiar, realizei intervenções manuais — como aguadas de nanquim e sobreposições textuais com carimbos — e posteriormente a **refotografei**, gerando novas imagens fragmentadas que reconstituem as tensões entre duas gerações marcadas por afetos e conflitos políticos. A

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

pesquisa articula fundamentação teórica, prática artística e análise processual, resultando na criação de um livro de artista que cruza memória, imagem e narrativa. *Cercadas* evidencia o potencial desse formato como meio de expressão autobiográfica e crítica histórica.

Palavras-chaves: livro de artista, autobiografia, ditadura.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O figurino em animações: um estudo da caracterização em “O Castelo Animado”, de Hayao Miyazaki

Leticia Yumi Naozuca SATO[1] (UEL)

E-mail: leticia.yumi.n.sato@uel.br

Orientador: Marcelo Castro Andreo[2] (UEL)

E-mail: marceloandreo@uel.br

Renomado no universo cinematográfico, o diretor Hayao Miyazaki trilhou seu caminho no cinema através da animação, contando com obras de sucesso como: Meu Amigo Totoro (1988), A Viagem de Chihiro (2001), Ponyo (2008), entre outras. Sendo algumas de suas produções adaptações de romances literários, como o filme “O Castelo Animado” (2004), baseado na obra de mesmo nome, pela escritora inglesa Diana Wynne Jones, publicado em 1986. Esse filme servirá como objeto de estudo para a pesquisa qualitativa sobre a caracterização de figurino dos personagens neste longa-metragem, traçando alguns paralelos com sua obra de origem. Serão analisados tópicos como o desenvolvimento dos personagens ao longo da narrativa, a indumentária histórica, suas particularidades para criar a atmosfera de um país ficcional nos moldes de um Reino Unido idealizado.

Palavras-chaves: Animação, Hayao Miyazaki, figurino.

1. INTRODUÇÃO

Com diversos filmes aclamados pelo público e academia, o Studio Ghibli é um estúdio de animação japonês fundado por Hayao Miyazaki, Isao Takahata e Toshio Suzuki, em 1985.

[1] Graduanda em Design de Moda (Universidade Estadual de Londrina)
[2] Professor orientador (Universidade Estadual de Londrina)

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPG HS

Ao longo de sua história, o estúdio conta com vinte e quatro longas-metragens, desde narrativas fantásticas a histórias cotidianas. Em alguns desses filmes, o enredo incorpora questões sociais e ambientais, sob as perspectivas dos diretores.

Sua filmografia apresenta algumas obras baseadas em obras literárias, como o filme "O Castelo Animado" (2004), dirigido por Hayao Miyazaki. Indicado ao Oscar, o longa teve sua inspiração no livro infantojuvenil inglês, da autora Diana Wynne Jones, de 1986. Este filme é uma animação 2D, ambientado numa fictícia *belle époque*, com características do steampunk. Há máquinas voadoras inspiradas na visão do artista francês Albert Robida (1887), e um espírito de uma Europa à beira da Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914.

Embora muito se fale dos personagens e das tramas desta animação, pouco se diz a respeito do figurino. A caracterização das personagens envolve criar peças de vestuário que se ajustem ao período histórico que se deseja referenciar. A menção à um determinado tempo, com suas tendências dominantes de moda, possibilita a ambientação verossímil da narrativa. Além disso, as escolhas do figurino de cada personagem indicam a sua classe social, seu estado de espírito em cada sequência do filme, sua aparência, assim como a relação de sua paleta de cores com os cenários e os outros personagens.

2.O figurino no cinema

No cinema, o figurino interage com os personagens e cenários em função do momento da narrativa. Um fundo neutro pode servir de contraponto à vestimentas de cores saturadas, enquanto estas últimas podem representar a "atmosfera" que se deseja acentuar em uma sequência do filme. Bordwell e Thompson (2013, pp. 216-219) demonstram em seu livro A arte do cinema, que o figurino se modifica de acordo com os estágios do filme: com cores análogas em situações de equilíbrio, cores contrastantes em situações conflitantes e, alguma frieza quando esse contraste é predominantemente entre preto e branco. Ou acessórios, como chapéus diferentes, indicam a mudança de atitude de um personagem. Deve-se pontuar, contudo, que os significados não são fixos e são inferidos a partir do contexto.

Para Scholl, Del-Vechio e Wendt (2009), o figurino é um elemento não verbal que introduz aspectos relacionados ao personagem, como sua origem, o tempo em que vive e traços

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de sua personalidade para o espectador. Semelhantemente, Costa (2010) aponta que as cores, texturas, silhueta, modelagem e volumes presentes no figurino colaboram para a comunicação que o enredo deseja transmitir à platéia. Deste modo, o criador de figurino em uma obra artística deve adquirir conhecimentos além de seu repertório visual, como: entendimentos técnicos, históricos e psicológicos para que a indumentária cumpra seu papel em uma narrativa.

A relevância do figurino em filmes *live-action* é frequentemente destacada, enquanto o vestuário representado em animações não é comumente referido como tal. No entanto, exerce a mesma tarefa de comunicação com o público mesmo que seu processo de criação seja geralmente integrado com o design de personagens. Kalmakurki (2018) apresenta uma análise detalhada dos figurinos de filmes dos Estúdios Disney: Branca de Neve (1937), Cinderela (1950) e Bela Adormecida (1959). Segundo a autora, o desenvolvimento dos figurinos nesses filmes ocorreu em conjunto com a criação dos personagens.

Na adaptação de Miyazaki, o figurino também foi elaborado juntamente ao design de personagens, de acordo com Inamura (apud Miyazaki, 2005), as roupas dos personagens foram idealizadas para acentuar as características de suas personalidades. Diferentemente do romance de Jones (2024), Miyazaki explora o figurino como maneira de expressar os sentimentos de Howl e Sophie por meio de cores, modelagens e volumes.

3.Contexto histórico

Segundo Bye (2014), o filme se baseia em um recorte temporal entre os séculos XIX e XX, essencialmente na Grã-Bretanha Eduardiana. Governada por Eduardo VII, a moda vigente no governo de Vitória sofreu mudanças após a posse do trono por seu filho. Esse período, ocorrido simultaneamente com a *Belle Époque*, apresentou características e mudanças únicas no mercado de moda, como a presença do mercado ready-to-wear e a ideia de expressão individual através do vestuário incentivada pelos designers da época.

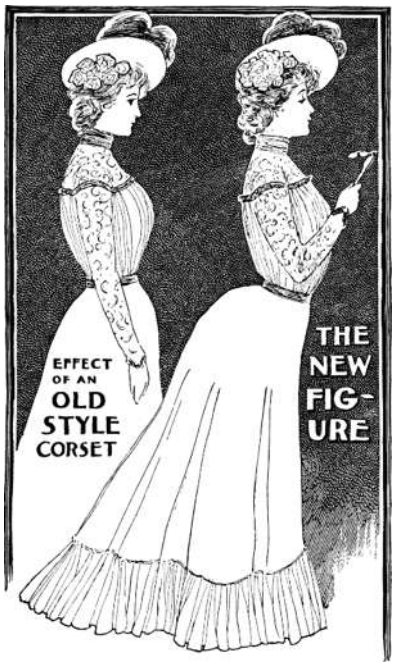
A indumentária do início do século XX foi marcada pelo cenário favorável para o setor midiático de moda, já que as revistas colaboraram com a divulgação de tendências da moda parisiense. Além disso, é importante ressaltar as diferenças entre a indumentária feminina e masculina, que sofreram alterações em comparação ao período vitoriano. Com destaque no que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

compunha as vestimentas femininas, as quais perderam parte do grande volume nas mangas e os materiais utilizados passaram a ser mais leves, macios e com leve transparência (Cottam, 2014).

De acordo com Cottam (2014), a silhueta “S” ganhou espaço no cenário da moda feminina, cujo volume se destacava no busto e no quadril, forma atingida por meio de anáguas e corset (Figura 01). Essas mudanças também refletiram na quantidade de tecidos nos babados, que foram substituídos por rendas e bordados.

Figura 01 — Silhueta S à direita comparada à anterior



Fonte: Lucy’s Corsetry, 2024. Disponível em: https://lucycorsetry.com/research-corset-brands/guided-galleries/s-bend-edwardian-corsets/. Acesso em: 14 junho 2025.

De acordo com Cottam (2014), a mudança do século também transformou o comprimento dos vestidos, suas barras se elevaram à altura do tornozelo para facilitar a mobilidade, cuja popularização ocorreu entre as mulheres mais jovens. Logo, a atenção também se voltou às meias e calçados, que por conseguinte, demandavam elegância

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

igualmente. Estes deveriam ser de cores neutras e bem acomodados aos pés, ademais poderiam ser de abotoamento ou cadarço (Figura 02).

Figura 02 — Calçados femininos do período Eduardiano

Fonte: Vintage dancer, 1909. Disponível em: https://vintagedancer.com/1900s/edwardian-shoes-styles/. Acesso em: 14 junho 2025.

Outro elemento especial para o traje eduardiano eram os chapéus, sendo eles ornamentados com laços, flores artificiais e penas (Figura 03). Além desse acessório, era comum encontrar guarda-chuvas, echarpes, estolas de pelo e bolsas de mão nos verões.

Figura 03 — Chapéus eduardianos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: ByGone Theatre. Disponível em: https://bygonetheatre.wordpress.com/2014/04/29/a-brief-history-of-womens-hats-1900-1960/. Acesso em: 14 junho 2025.

Ainda segundo Cottam (2014), o vestuário masculino não sofreu grandes mudanças entre o fim do século XIX e XX em comparação ao feminino. Levando em consideração que o rei Eduardo VII era uma figura modelo para a moda masculina desse período, seguir as tendências demonstrava elegância e bons modos. Portanto, era essencial se portar de maneira adequada para as atividades e eventos, como por exemplo o traje diurno que consistia em uma camisa branca, colete, terno e gravata – as cores bem vistas eram neutras e sóbrias. Para formalidade, contudo, a sobrecasaca ou fraque acompanhado da gravata borboleta eram mais apropriados, principalmente para eventos noturnos (Figura 04).

Figura 04 — Trajes masculinos formais

Fonte: Historical Emporium. À esquerda o homem veste uma sobrecasaca, fraque, colete, camisa e gravata; à direita o jovem veste um fraque, colete, camisa e gravata borboleta. Disponivel em: https://www.historicalemporium.com/mens-edwardian-clothing.php#styleguide. Acesso em: 14 junho 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fidelidade histórica

Quanto à representação da moda Eduardiana no filme, observa-se muitas características da indumentária no século XX, como pode ser verificado no quadro abaixo (Quadro 01).

Quadro 01 — Relação histórica no filme

Tempo	Figurinos	Apontamentos
(06:20)		Sophie parece usar chemise, anáguas, drawers e meias.
(06:45)		Chapéus ornamentados com laços, penas e flores artificiais; Guarda-chuvas e estolas podem indicar a primavera; Uniformes militares (sobrecasaca).

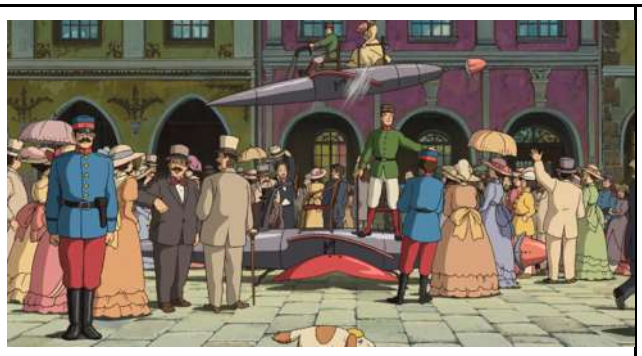
REALIZAÇÃO: UEL Proex APOIO: Araucária Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

(08:16); (08:36)	 	Avental com babados e o que se parece com um uniforme, por mais que suas cores não sejam sóbrias; Comprimento do vestido no tornozelo; Acessórios, como um broche em seu decote e brincos combinando; Lettie usa maquiagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

(10:06); (10:20)	 	Estola de zibelina; Chapéu amplo; Joias; Maquiagem com cores vibrantes.
(12:32); (12:35); (1:27:58); (1:28:09)	 	Chapéu decorado; Luvas brancas; Vestido com mangas bufantes, colorido, com nervuras; Laço colorido nas costas. Penteado complexo; Jóias e maquiagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

(53:19)		**Traje feminino:** Chapéus amplos e adornados; Guarda-chuvas; Laços, babados e mangas bufantes. **Traje masculino:** Gravatas, paletó, tailcoat, chapéus, bengalas.
(1:13:00); (1:12:27)		Chemise rosa.
(1:52:40); (1:53:12); (1:52:35)		Paletó, gravata borboleta e colete coloridos. Camisa branca; Cartola branca.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

		(Cores claras associadas a classes mais altas.)

Autora (2025)

Análise de figurino: Sophie

A personagem principal das obras, Sophie, é uma jovem herdeira da chapelaria de seu pai e irmã mais velha de outras duas irmãs no romance, enquanto no filme, apenas sua irmã Lettie é apresentada ao longo da história. Sophie, portanto, segue suas obrigações como irmã mais velha e assume que deve seguir sua vida conforme o que era esperado pela sociedade onde vive. Sendo assim, ela se mantém em seus afazeres da chapelaria, se tornando gradualmente mais introvertida, a ponto de conversar com os chapéus. Contudo, Sophie é surpreendida pela visita de uma bruxa conhecida em sua cidade, que a transforma em uma senhora de noventa anos.

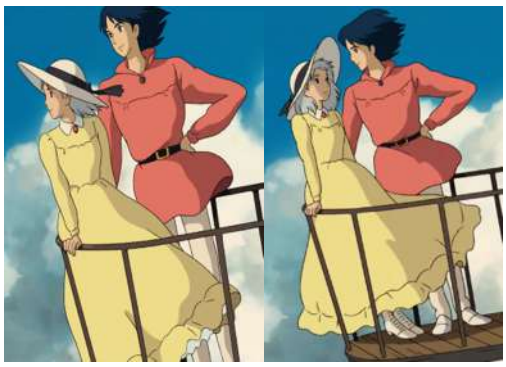
Na obra de Jones (1986), Sophie como irmã mais velha, “teve de pôr um vestido cinza recatado e ajudar na loja também.” No entanto, segundo a personagem, o vestido não era harmonioso com sua aparência jovem, então após o feitiço da bruxa, Sophie concorda que suas roupas se tornaram finalmente adequadas a sua nova fisionomia. Apesar do filme se basear na obra literária, há algumas divergências no figurino, principalmente nas cores de seu vestido que, segundo Yasuda (apud Miyazaki, 2005, p. 69), as cores dos personagens mudam conforme seu estado emocional (Quadro 02).

Quadro 02 — Comparativo das variações de figurino de Sophie

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Tempo	Cena	Apontamentos
(03:23); (04:46)		Modelagem simples, pouco volume, sem adornos; Chapéu modesto e penteado simples.
(14:57); (49:01)		Aceitação de sua nova aparência; Vestido com a mesma modelagem, mas cinza. Xale — “Apanhou o xale e com ele envolveu a cabeça e os ombros como fazem as mulheres idosas.” (Jones, 1986, p. 36).
(51:50); (1:21:07)		Cor azul; No livro, Howl compra roupas novas para que Sophie visite o Rei, já na adaptação cinematográfica, Howl enfeitiça seu vestido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

(1:54:47); (1:54:48)		Vestido amarelo com babados na barra; Chemise aparente e broche no decote; Botas iguais a de Howl; Chapéu mais amplo; Cabelos grisalhos.

Autora (2025)

Segundo Somkid (2018), a jornada de Sophie promove a aceitação de suas habilidades, que ela descobre enquanto está enfeitiçada. Ela se torna mais confiante e descreve sua aparência com apreciação após quebrar seu feitiço (Jones, 1986). Para representar as mudanças de Sophie, Miyazaki (2004) traça seu figurino com cores mais quentes e mantém seus cabelos cinzas — diferentemente de Jones (1986) — que expressam seu desenvolvimento pessoal.

Análise de figurino: Howl

A história também acompanha o desenvolvimento do par romântico de Sophie, Howl, um mago conhecido em sua cidade por apanhar corações de garotas. Quando apresentado ao público no filme, o figurino de Howl demonstra a diferença do personagem em comparação aos outros personagens de fundo. Ou seja, o mago se destaca com seu modo de vestir, mostrando que não segue os padrões desejados pela sociedade. Em um trecho da obra literária, sua irmã, a qual não é apresentada no longa, aponta que desaprova suas roupas e gostaria que ele vestisse trajes adequados, a fim de ser respeitável (Jones, 2024, p. 185).

Ainda segundo Jones (2024), Calcifer menciona que Howl compra muitas roupas caras, pois acredita que seus clientes não acreditariam em seus poderes, caso ele não demonstrasse

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que sua profissão de mago era rentável. Por isso, o personagem é representado com jóias e roupas autênticas. Seu personagem é extremamente vaidoso, sem muito comprometimento e não aprecia suas características naturais, como a cor de seus cabelos e seu sobrenome Jenkins, que ao se apresentar com outros sobrenomes aproveita da situação para escolher nomes mais sofisticados.

Além disso, Howl afirma que não é possível se apaixonar verdadeiramente por conta de seu acordo com o demônio do fogo, Calcifer, que em troca de seu coração manteria a estrutura do castelo. Sophie, contudo, recolhe-se no castelo e sua presença transforma pouco a pouco a personalidade do mago. Mudança a qual é demonstrada através de seu figurino, que é simplificado gradualmente (Quadro 03).

Quadro 03 — Comparativo das variações de figurino de Howl

Tempo	Cena	Apontamentos
(05:30); (32:04); (42:04); (42:32)	 	Acessórios e joias; Cabelos loiros; Camisa com recortes e franzidos; Sobrecasaca com padronagem geométrica, cinza e escarlate (como no romance). Sobrecasaca com marcas da forma pássaro de Howl.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

(1:16:51); (1:18:06)	 	Camisa sem recortes e franzidos; Decote canoa sem gola; Colar abaixo da camisa.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

(1:54:47);(1:54:48)	 	Camisa coral; Calças brancas; Broche como o de Sophie; Cabelos pretos.

Autora (2025)

Na cena final, assim como Sophie, o figurino de Howl é alterado para uma camisa longa coral, broche no decote, calças e botas brancas. Miyazaki (2005) descreve a cena como a lua de mel e a resolução dos conflitos internos e externos dos personagens.

Considerações finais

Neste artigo, expusemos como alguns autores definem a importância do figurino no cinema, como um elemento narrativo que interage com personagens e cenários, transmitindo significados contextuais. Ele revela características dos personagens, como sua origem, personalidade e época, e acentua a atmosfera das cenas por meio de cores, texturas e acessórios. Da mesma forma, o figurino também configura visualmente as mudanças da personalidade das personagens no decorrer dos filmes. Em animações, o figurino tem a mesma função

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

comunicativa, sendo integrado ao design do personagem. Seu significado, porém, não é fixo, dependendo do contexto da narrativa.

Vimos que a Miyazaki adaptou a obra de Diana Wynne Jones, localizando-a em um mundo ficcional de características europeias, em um período entre o final do século IX e o início do século XX. O figurino apresenta características da moda eduardiana, como a silhueta em "S" nos vestidos, assim como a diminuição dos volumes nas mangas, o uso de rendas e babados, e botas que se tornaram aparentes graças à diminuição no comprimento dos vestidos. Os diferentes chapéus que marcaram a belle époque se encaixam na profissão de chapeleira da personagem Sophie, e ajudam a distinguir entre as classes sociais e funções que os personagens têm naquele universo ficcional. O vestuário masculino, por sua vez, não é extremamente distinto do restante do século XX, sendo as características marcantes o uso de chapéus, cartolas, botas visíveis nos civis, e os uniformes dos exércitos europeus entre o final do século XIX e XX.

O design de personagens envolve a criação de vestuários plausíveis, coerentes com os períodos históricos que se deseja representar. Mesmo os filmes de animação que tomam liberdades históricas, como as máquinas futuristas ao modo das ilustrações de Albert Robida, precisam definir de alguma maneira o tempo e o espaço onde ocorrem os eventos da narrativa. Junto a outros elementos visuais, o figurino é um grande demarcador desta localização do filme de animação.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BYE, Susan. Connecting the pieces in 'Howl's Moving Castle'. **Screen Education**, n. 74, p. 112-117, 2014.

COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino – O Traje de Cena. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**, v. 3, p. 79–93, 2010.

HAYAO MIYAZAKI. **The Art of Howl's Moving Castle**. San Francisco: Viz Media, Llc, 2005. 252 p.

JONES, Diana Wynne. **O Castelo Animado**. 20. ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2024. 366 p.

KALMAKURKI, Maarit. Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella and Sleeping Beauty: The components of costume design in Disney's early hand-drawn animated feature films. **Animation**, v. 13, n. 1, p. 7-19, 2018.

MILFORD-COTTAM, Daniel. Edwardian Fashion. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

OLIVEIRA, Vitória Taísa Bertoldo de; GUIMARÃES, Kalina Naro. Da palavra escrita à tela: uma análise comparativa do romance e do filme O castelo animado. **Anais do III Congresso Brasileiro sobre Letramentos e Dificuldades de Aprendizagem**, p. 1–12, 2021.

ROBIDA, Albert. **La guerre au vingtième siècle**. Paris: G. Decaux, 1887. Acesso em 20 out 2025. Disponível em: <https://archive.org/details/laguerreauvingtiemesiecle...robidaalbertbpt6k3120885

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. 2009. p. 1-15.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

SOMKID, Punda. **The quest for identity in Howl's Moving Castle**. Bangkok, Tailândia: Srinakharinwirot University, 2018.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Corpo aberto, sociedade exposta: fragmentos de violência na produção brasileira

Vizette Priscila SEIDEL (SESC/Londrina)

Guilherme Lima Bruno E SILVEIRA (IFPR/Londrina)

E-mail: vizetteps@gmail.com e silveiraglb@gmail.com

Ao se pensar em corpos na contemporaneidade, pensamos em fragmentar, decompor e dispersar, palavras estas que são definitivas do “espírito moderno”, de acordo com Eliane Robert Moraes (2012). Dessa forma, há, tanto na literatura quanto nas histórias em quadrinhos, representações desse corpo fragmentado. Já que o corpo humano, é um todo palpável por meio do qual o sujeito se constitui e se reconhece e, assim, tornou-se o principal receptor dessa instabilidade. Essa fragmentação da consciência e, consequentemente, do corpo, é levada ao extremo na produção literária da autora e artista gaúcha Veronica Stigger (1973), com o seu livro *Os anões* (2018), e do artista brasiliense Eduardo Belga (1981), com sua HQ *A múmia e Lobsomen* (2015). Nessas duas histórias, a arte está na grotesca representação dos corpos, “em sua transubstancialidade” (MARCONDES, 2015, s/p). Dessa maneira, pretendemos apresentar um trabalho comparativo entre as obras apresentadas ao se refletir sobre os corpos fragmentados, modificados, metamorfoseado, para pensar sobre a metáfora da sociedade brasileira contemporânea ao expor seu imaginário perverso.

Palavras-chaves: História em quadrinhos, conto, fragmentação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Cotidiano, afastamento do ser e o silêncio como aproximação

Rebeca Maldonado SEVERINO (UEL)

rebeca.maldonado@uel.br

O presente artigo desenvolve o cotidiano e o "ser", tendo como base a literatura de Clarice Lispector, especificamente *Um Sopro de Vida*, e as pinturas da portuguesa Paula Rego. Em seu livro, Lispector associa um certo afastamento do nosso verdadeiro "eu", nossa essência, por meio do cotidiano, colocando-o em uma posição negativa, trazendo o questionamento de quando estamos vivendo como nós mesmos ou como uma farsa. E por consequência deste afastamento se cria uma angústia em relação à morte, pois se torna vazia uma vida alienada de um verdadeiro eu. Utilizei como metodologia a Pesquisa *em* Arte, investigando as questões mencionadas e, desse modo, colocar-me a caminho do verdadeiro "eu" apesar de não poder me retirar do cotidiano. Tendo como percurso a produção poética, a escrita, e a leitura, e como base as artes visuais e a literatura, buscando entender os possíveis entrecruzamentos entre os temas mencionados e seus desdobramentos em minhas produções.

Palavras-chaves: cotidiano; pintura; identidade.

REALIZAÇÃO: UEL, LED, proex

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h, PPGHS

A imagem corpo*i*ético Bella em transgressões performáticas no cinema-arte

Isadora Brito da SILVA (UEM/UNICESUMAR)

E-mail: britoisadorabs@gmail.com

Renata Marcelle LARA (UEM)

E-mail: rmlara@uem.br

Thiago Henrique RAMARI (UNICESUMAR)

E-mail: thiagohenriqueramari@gmail.com

Nos enlaces entre Pêcheux, Bataille e Didi-Huberman e pelo gesto de olhar para a materialidade fílmica, o trajeto apresentado focaliza como objeto de pesquisa a imagem corpoiético Bella em transgressões performáticas na discursividade de *Pobres Criaturas* (2023), que advém como recorte de um projeto de iniciação científica em andamento na Universidade Estadual de Maringá. Objetiva-se, assim, percorrer os caminhos *des*-estruturantes do corpo-sujeito Bella, seguindo vestígios da *performance* de uma imagem "corpo*i*ético" enquanto *materialização do feminino informe* pelo trabalho do artístico como *rasgadura da imagem* (Lara, 2024). Como esse corpo, que vai configurando/sendo configurado em gestos de transgressão, irrompe, na composição verbo-visual, enquanto materialização desse feminino, é a pergunta discursiva que orienta a investigação do *corpus*. O percurso dá a ver como a técnica cinematográfica, em seus (des)encontros, deixa emergir o artístico como fissura. Nesse gesto, o corpo*i*ético Bella manifesta o interdito e(m) transgressão na materialização do feminino *informe*.

Palavras-chave: materialidade fílmica, corpo discursivo, feminino *informe*.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Corre-gira: a atualização das representações religiosas afro-diaspóricas na arte contemporânea brasileira

João Pedro Felix e SILVA (UEL)

Orientador: Marcos Aulicino (UEL)

E-mail: joao.pedro.felix@uel.br

A arte contemporânea brasileira tem revelado diálogos singulares entre espiritualidade, ancestralidade e poéticas visuais, especialmente no que se refere às tradições de matriz africana afro-diaspórica: artistas como Castiel Vitorino Brasileiro, Luana Vitra, Myra Gomez e tantos outros operários da imagem que investigam os espirais da ancestralidade por meio da imagem. Nesse contexto, essas representações emergem como importantes exemplos de como a arte pode se constituir como espaço de mediação entre corpo, memória e resgate da ancestralidade na espiritualidade afro religiosa. De uma forma ou de outra, embora estes artistas mobilizem símbolos litúrgicos e cosmologias do candomblé e de outras práticas afro-brasileiras, suas propostas estéticas e políticas apresentam convergências e aproximações em diferentes campos e materialidades: portanto, a proposta deste trabalho é observar essas representações da diáspora no trabalho de artistas contemporâneos brasileiros, considerando suas especificidades e diferentes aproximações de uma mesma cosmologia com o intuito de investigar a atualização das representações afro religiosas na arte.

Palavras-chave: arte contemporânea; afrorreligiosidade;

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

Não te demores: anotações sobre práticas de apropriação e escrita

Juliana Camila da SILVA[1] (UDESC/PPGAV)

E-mail: jvlianasilva@gmail.com

Este escrito pretende desdobrar o trabalho "Não te demores" (2021-2025), desenvolvido por mim a partir da apropriação de bilhetes e pequenos escritos deixados por minha mãe entre suas jornadas de trabalho. O ambiente doméstico, onde realizo coletas de tais materialidades, passa a ser observado desde as suas características cotidianas, a fim de dimensionar questões geracionais, afetivas e ambivalentes próprias de minha convivência familiar. Nesse sentido, quando deslocado para o campo do trabalho artístico, o bilhete ordinário manifesta um potencial latente de revisitação destas questões levantadas, convidando a uma reconfiguração subjetiva frente a elas. A partir dos processos de apropriação e escrita — verificados em autores da arte contemporânea e da literatura — busco tornar visível os limiares entre a perda e a retenção, o íntimo e o coletivo, a fabulação e a auto-biografia.

Palavras-chaves: Apropriação, escrita em arte, cotidiano.

Há algo no cotidiano que desde muito mobiliza minha pesquisa, talvez por compreendê-lo como a dimensão mais imediata da passagem espaço-temporal. Ele é o retrato mais ordinário, mundano e rasteiro da palavra *tempo* – um minúsculo retalho deste tecido intangível. Seu caráter banal é justamente o que me interessa e que, ligado aos processos de apropriação e de escrita, me permite tatear o fio condutor entre passado e presente.

[1] Artista visual, pesquisadora e professora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, com financiamento PROMOP, sob orientação da Profa. Dra. Raquel Stolf (PPGAV/UDESC). Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição (2024) e licenciada em Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina (2021).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Este cotidiano sobre o qual me debruço tem origem na intrínseca convivência com minha família e nos valores transmitidos em nossa casa, relação que nomeio como *mitologia particular* em minha dissertação: trabalho intitulado "Memória em deserção: entre palavras e coisas"[2] , defendido em 2024, onde tinha por propósito tensionar as relações entre memória, temporalidade e autobiografia. Nesse processo, busquei estabelecer um território de provocação acerca da experiência e de seus resíduos, compreendendo a produção artística como um meio para reposicionar-se subjetivamente no mundo. Este escrito é um pequeno recorte das considerações então desenvolvidas.

"Não te demores" (2021-2025), trabalho que dá título ao artigo, teve início ainda em minha graduação, quando passei a me aproximar de materialidades "infraordinárias". Georges Perec (2013) cunhou esse termo que, na contramão do extraordinário e do ordinário, se estabelece na percepção visceral das minúcias. Para o autor, o insólito cotidiano era matéria prima para a invenção de um universo literário composto por inventários, listas, artefatos aleatórios (ou não) e infindáveis palavras. Na esteira de seu pensamento, passei a me apropriar de pequenos elementos de minha casa, como bilhetes, documentos, arquivos, fotografias e todo tipo de quinquilharia. Apostar em tais materialidades em minha produção artística era, ao mesmo tempo, apostar no "alargamento das fronteiras do presente" (CHAUÍ, 1979, p. 18). Mas o que, afinal, eu desejava alcançar?

[2] SILVA, Juliana Camila da. *Memória em deserção*: entre palavras e coisas, 2024. 102p. Orientadora: Raquel Stolf. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/20525. Acesso em: 28 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

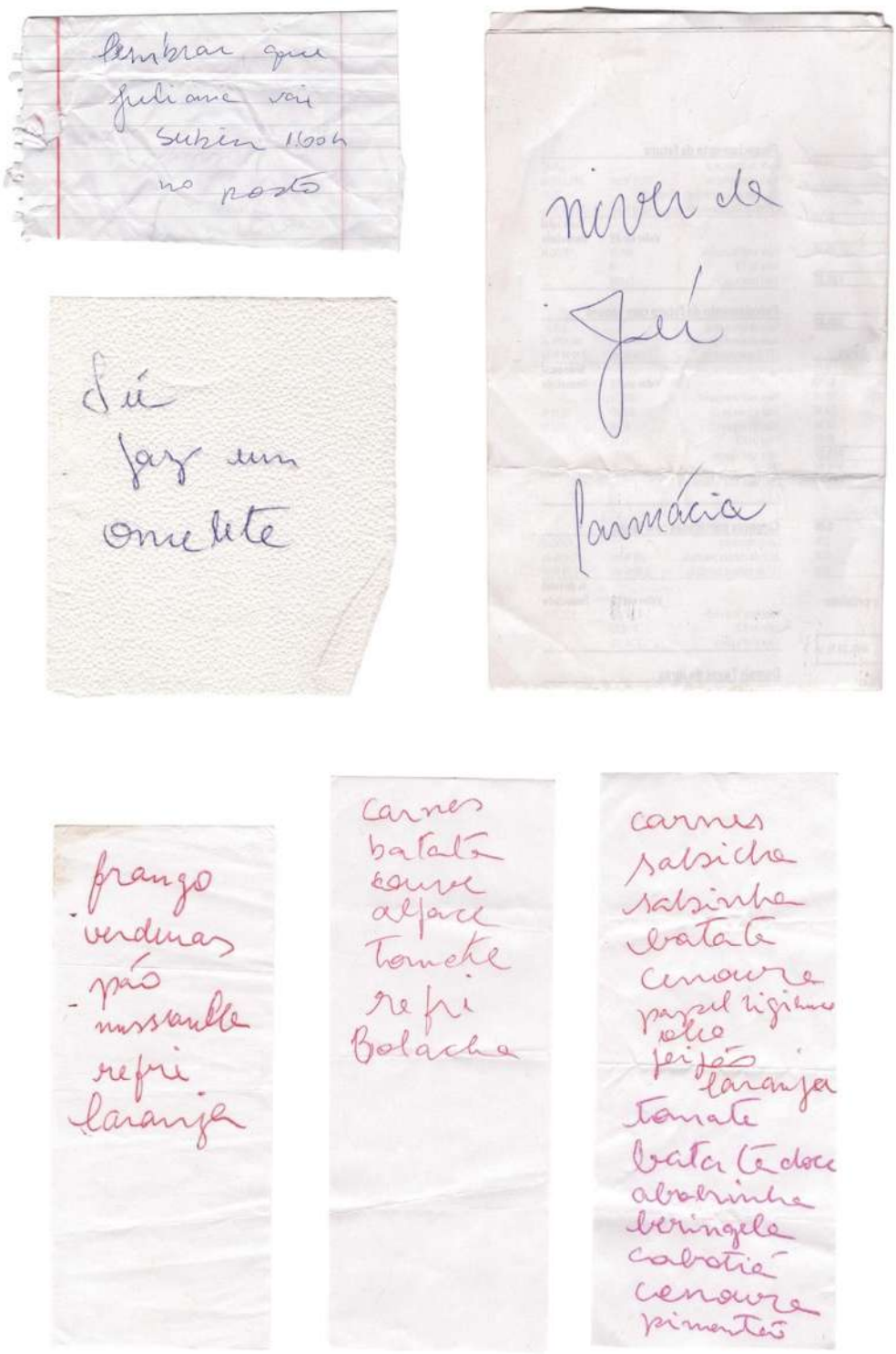


Figura 1-6: Juliana Silva. *Não te demores*, 2021. Bilhetes em papel, dimensões variáveis. Fonte: arquivo da autora.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Meu pai e minha mãe estudaram até a quarta e a oitava série, respectivamente (o equivalente aos atuais ensino fundamental I e II). Dali em diante passaram aos trabalhos manuais, através dos quais se conheceram, inclusive, durante uma colheita de algodão. Depois da decisão de partilhar a vida (ou depois que as condições decidissem por eles), dividiram suas funções: meu pai para o trabalho exploratório formal e minha mãe para o trabalho doméstico invisível, ambos intermináveis. Mais tarde, com os filhos criados, minha mãe passaria a ser diarista na casa das famílias mais abastadas em minha cidade natal, Jataizinho (PR), mas essa é outra história.

Passada a alfabetização no curto tempo de escola, as ações de leitura e escrita dos meus pais ficaram em suspenso, restritas ao uso prático. A escolaridade deles refletia nosso passado e projetava um futuro do qual eu tentava escapar. Acontece que, em nossa mitologia particular, aprendemos que o trabalho é uma entidade. A falta de recurso costuma fazer isso com as pessoas: reduzi-las a mãos nascidas para o trabalho, como se o trabalho fosse tudo o que pudessem querer, como se fosse ele a fronteira limite de seus desejos. Essa ideia foi forjada a ferro e fogo, sobretudo, na carne da geração dos meus pais. Atenta a esse lugar originário, berço do qual o fruto parte para não cair muito longe, passei a reparar no modo com que as esparsas escritas eram empregadas no cotidiano de casa.

Minha mãe sempre deixou, por costume, bilhetes com indicações e avisos. Idas ao médico, pequenas listas de compra, indicações de preparo para o almoço e, certa vez, um bilhete para ela mesma sobre o meu aniversário. Esses escritos, sempre feitos com pressa, no papel mais próximo, eram um retrato de nossa partilha cotidiana. Verificavam nosso cuidado ao longo do tempo. Antes despretensiosa e dotada de investimento afetivo, a coleta de bilhetes passou aos poucos a tomar outro corpo, até ser percebida junto à série de materiais dos quais me aproprio para formalizar o processo artístico.

Essas materialidades tão simples e informais foram incorporadas como parte de minha pesquisa, a fim de dimensionar características sobre a dinâmica do lugar comum que investigo: a casa – levando em conta as ambivalências, os descompassos estruturais e a justa medida de loucura que toda família carrega.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Ao olhar atentamente para os resíduos do dia a dia, os procedimentos de coleta e apropriação apareceram como possibilidade plástica, podendo empregar ao objeto bilhete as debilidades que esse lugar comum apresenta, relançando-os na pesquisa como *arte*. Ou, antes disso, como meio de elaboração. Nesse mesmo sentido, encontro ressonâncias com Maria Esther Maciel (2004, p.14), quando a autora descreve que

> a experiência e a memória têm como registro a exterioridade sensível de tudo o que materialmente as define e as consome, como se só as coisas pudessem perdurar para além de nosso esquecimento e nossa precariedade.

Com bilhetes e anotações em mãos, penso que os processos de escrita cotidiana de minha mãe se estreitam dos meus, por vezes misturam-se. Juntos, configuram uma pequena história. Não a História *com H maiúsculo*, mas uma breve história entre tantas outras que compõem nosso léxico familiar.

Figura 7-9: Juliana Silva. *Não te demores*, 2021. Bilhetes em papel, dimensões variáveis. Fonte: arquivo da autora.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

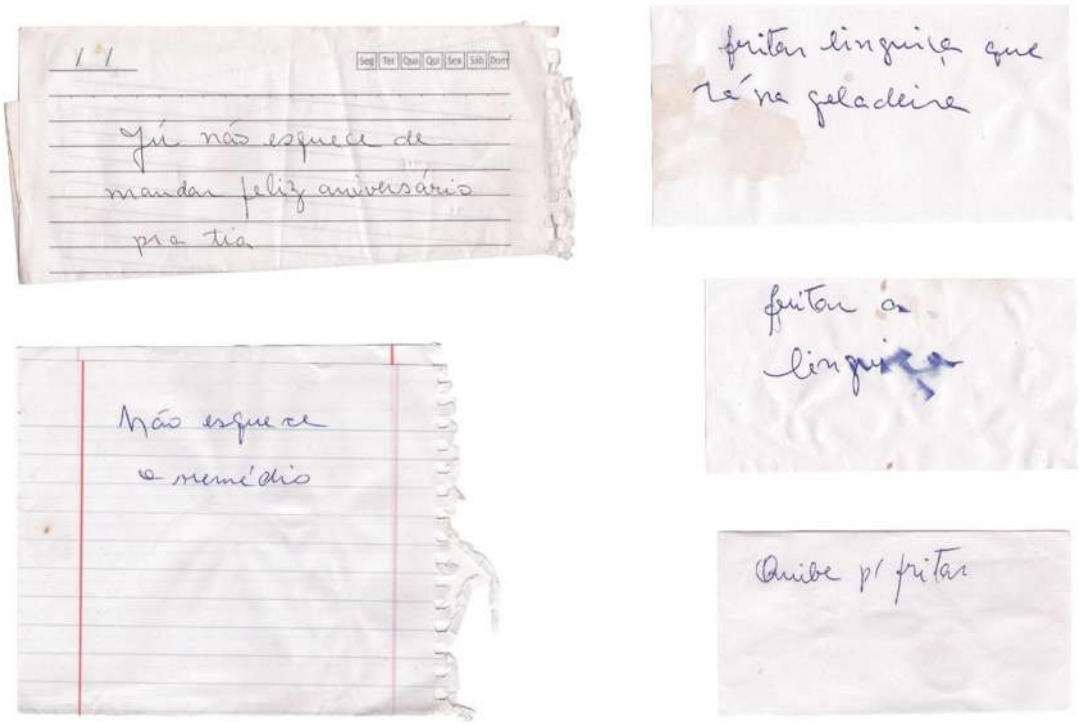


Figura 10-12: Juliana Silva. *Não te demores*, 2021. Bilhetes em papel, dimensões variáveis. Fonte: arquivo da autora.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Referências

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê editorial, 2022.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2013.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: PUC Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Arte e disturbação: uma abordagem sobre limites

Marco Aurélio Gobatto da SILVA (SEED/UEL)

E-mail: marco.aurelio.gobatto@uel.br

A presente comunicação versará sobre a noção de *disturbação* proposta pelo crítico e filósofo da arte estadunidense Arthur C. Danto e seus problemas para a compreensão dos limites entre arte e não-arte que se complexificam na contemporaneidade. Na comunicação será apresentada também uma breve explicação do que o filósofo entende por arte (isto é, sua tese da transfiguração do lugar-comum) em contrapartida ao que ele denomina como *disturbação*, ou seja, manifestações que não estabelecem as fronteiras entre arte e não-arte, tornando-se, inclusive, perigosas ao operarem nas bordas do que se poderia entender como os limites das expressões artísticas. Outro ponto que será destacado na comunicação é a diferenciação entre *disturbação* e arte perturbadora com foco na distinção entre arte, representação e realidade conforme entende Arhur C. Danto.

Palavras-chaves: Arte, Disturbação, Arte Perturbadora.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS

A obra de Hudinilson Jr.: uma disputa entre Narcisos

Raquel Benato Rodrigues da SILVA[1]

Orientador: Lineu Norió Kohatsu (USP)

E-mail: raquel.benato.silva@usp.br / lineu@usp.br

Hudinilson Jr. (1957-2013) foi um artista plástico paulistano, assumidamente homossexual. Era considerado de temperamento difícil, compôs o que se chama de arte marginal, se tornou fenômeno de vendas no mercado de arte depois de sua morte. O principal suporte de suas obras foram o xerox, o grafite e a colagem, tendo como inspiração para sua produção: o mito de Narciso. Esta apresentação objetivou aprofundar sua mais extensa série de trabalho: Os Cadernos de Referência; e a partir de referências da Psicanálise, compreender as principais temáticas do artista: o homoerotismo, a morte e o mito de Narciso. Como resultado, pode-se entender a partir de sua produção artística o quanto a sua própria imagem é objeto de prazer e de gozo. Hudinilson Jr. em seu processo criativo dá destino a sua libido e torna o público um voyeur diante seus cadernos de colagens, transformando de seus próprios conflitos e desejos em objetos de fetiche.

Palavras-chaves: Hudinilson Jr., Arte contemporânea, Homoerotismo, Psicanálise.

1. Introdução

Hudinilson Jr. foi um artista plástico, paulistano, nascido em 17 de outubro de 1957 e morreu sozinho em sua cama na manhã de 28 de agosto de 2013. Segundo Marion Strecker (2014) era alcoólatra assumido e fumante da pesada. O artista assumidamente homossexual era

[1] Graduada em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECAUSP), é mestra e doutoranda em Psicologia pela Universidade de São Paulo (IPUSP).

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

considerado de temperamento difícil, pretensioso e intransigente, compôs o que se chama de arte marginal.

Começou sua arte pichando muros, fazendo arte-postal e realizando intervenções com o trio de amigos conhecidos por 3nós3, no fim dos anos 1970, e se tornou fenômeno de vendas no mercado de arte depois de sua morte. Mas não teve tempo de ver seu trabalho exposto em grandes museus pelo mundo, como Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), TATE em Londres e Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri.

Estudou artes plásticas, mas sem que terminasse sua formação na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). No fim dos anos 1970, avançou na produção com xerox, realizando as famosas performances Xerox Action, "trepando" (como ele mesmo dizia) com as fotocopiadoras. Técnica que posteriormente resultou em séries como "Exercício de me ver", "Detalhe do detalhe" e "Narcisse". Além dos trabalhos em xerox, trabalhou incansavelmente, com colagens de recortes de jornais e revistas.

Pela extensão de sua produção artística, este ensaio fez o recorte para olhar especialmente, as colagens e os Cadernos de Referência[2] da obra do artista, pois se acredita que seus cadernos são a essência de sua obra. Para o artista os Cadernos são continuação das colagens e também um desdobramento de sua grande temática, que é o Narciso. Deixa claro em entrevista que não se tratava do Narciso da psicanálise, mas tinha como referência a literatura homoerótica do escritor francês Jean Genet (1910-1986), como os romances "Nossa Senhora das Flores" (1943) e "Diário de um Ladrão" (1949).

Meu interesse pela obra do artista começa a partir da minha participação no trabalho de catalogação das suas obras no apartamento em que o artista morou, no bairro da Bela Vista. O trabalho de documentação organizado pela então galerista do artista, Jaqueline Martins, durou entre os anos de 2016 e 2018 e não se esgotou, tamanha sua produção artística que data de início

[2] Imagens de alguns Cadernos de Referência podem ser encontrados no site do MoMA. Acesse em:<https://www.moma.org/collection/works/203429>

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

de 1970 até sua morte. Hudinilson Jr. foi um daqueles artistas em que obra e vida não se distinguem, arte obsessiva, política, explícita, crua, visceral.

A obra do artista continua pungente no comércio de arte, nos museus nacionais e internacionais, e tem um impacto desconcertante com sua temática homoerótica na sociedade heteronormativa atual. Continuo acreditando na importância de estudar e escrever sobre a obra de Hudinilson Jr., e que dessa forma, podemos entender também o contexto artístico e histórico-cultural em que vivemos. O presente trabalho é um ensaio, uma leitura possível sobre a obra do artista, que faz conexões com conceitos da psicanálise. A presença do erotismo, imagens relacionadas à morte e o mito de Narciso na produção do artista, nortearam essa escrita.

2. Breve comentário sobre a relação entre Arte e Psicanálise

Muitas vezes, ao tentar interpretar uma obra caímos em um dilema, pois segundo Marco Antonio Coutinho Jorge (2017), frente a uma obra de arte, esta se torna analista e o analista se torna analisando, uma vez que frente ela, o sujeito fala a partir de seus significantes fundamentais.

Tentei neste trabalho ficar atenta a não realizar possíveis interpretações psicanalíticas sobre o sujeito Hudinilson Jr. Importante reiterar que a obra do artista ocupou neste trabalho o lugar que causou o desejo de falar de outro sujeito. Porém, ao longo da escrita admite-se que fiz suposições sobre o que o inconsciente do artista tentava dizer pra si e para o público a partir de sua obra. O texto seria na verdade, mais um produto da racionalização de minha própria angústia de querer desvendar e antecipar o desejo do Outro.

3. O Homoerotismo

Uma das grandes preocupações de Hudinilson Jr., compartilhado por amigos próximos, era que a família escondesse parte importante de sua obra, em especial os Cadernos de Referência. Tradicional e conservadora, a família foi contra sua temática homossexual na produção artística. A série de mais de cem cadernos e agendas têm as páginas compostas por colagens de recortes de jornais e revistas, contendo:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> Fotos sensuais de jogadores, lutadores de boxe, atores de televisão, teatro e cinema, atletas, imagens de homens violentados e mortos em uma macabra sensualidade dos corpos desnudos [...]. Corpos largados, inertes, mortos. Bandidos algemados. Homens fazendo sexo. Homens se beijando. Ídolos. Amigos. Caos de imagens (RESENDE, 2016, p. 185).

A busca incessante e obsessiva por imagens rondou toda sua produção. Tinha em sua casa um baú com centenas de recortes de revistas e jornais, o artista passou pelo menos 20 anos de sua vida em que desde o momento que acordava até a hora de dormir estava pensando em imagens. Em entrevista, disse: "eu sou tarado por imagens. [...] Eu sempre gostei de colecionar imagens" (Santos, 2024, p. 292). Caso passasse um dia sem produzir ao menos uma página de colagem, era considerado um dia perdido, as vezes ele chegava até a passar mal.

Não poderia falar de erotismo sem citar o filósofo Georges Bataille (1897-1962). Em seu livro O Erotismo (2017), o autor argumenta que o homem se distinguiu dos animais a partir do momento em que este começou a produzir instrumentos (faca, lança, etc), a partir daí o trabalho se tornou a lei da vida, pontua que o erotismo era uma prática essencialmente humana. Acrescenta que para viver, o homem precisa de momentos de foco, razão e controle (interdito) dos instintos para a sobrevivência. Sendo assim, o ato sexual não ocorre mais livremente como nos animais, ele estaria interditado.

> A única verdadeira razão que temos para admitir a existência muito antiga de tal interdito é o fato de que em todos os tempos, e em todos os lugares, de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte, e diante a união sexual (BATAILLE, 2017, p.74).

Hudinilson Jr., em seus mais de cem Cadernos de Referência, explicita os resquícios de animalidade no ato sexual a partir do excesso de imagens homoeróticas. Ao colocá-las ao lado de imagens de animais de grande porte – rinocerontes, cavalos, leão, tigres -, tenta assim inverter as regras, como se a união sexual fosse a lei e não mais uma infração a um interdito como argumenta Bataille (2017, p.118):

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> O erotismo em seu conjunto é infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o mantém.

Para o filósofo, o ato sexual além de uma infração a um interdito é a tentativa de romper com a descontinuidade do homem com o universo, uma vez que nascemos e morremos sozinhos, sendo seres desamparados (BATAILLE, 2017). O erotismo seria uma tentativa de uma união, uma completude, "a atividade sexual é um momento de crise do isolamento." (BATAILLE, 2017, p.124). E acrescenta: "O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite" (BATAILLE, 2017, p.153).

Ao colocar uma imagem erótica em seguida da outra, o artista faz perder o encantamento que teríamos diante de uma única imagem de sexo emoldurada. O próprio artista comenta sobre a repetição de imagens de homens nus: "você olha, olha e chega até a enjoar deles" (SANTOS, 2024, p.293). Assim, o artista nos revela a partir de sua repetição obsessiva um desejo de transgredir com uma noção interditada do ato sexual, mas principalmente da ideia de interdição no que diz respeito ao erótico entre dois homens. O artista tenta escandalizar uma sociedade hipócrita, naturalizando o sexo homoafetivo em imagens. "Não achava pornográfico o que fazia alegando que 'sexo é sexo, sexo gay, sexo homo, é sexo'" (RESENDE, 2016, p.122). "Por ver com naturalidade estas imagens [...]. Ele mostra que existe beleza entre dois homens fazendo sexo [...]. Basta deixar de lado o preconceito e orientações religiosas" (RESENDE, 2016, p.123).

Se a sexualidade fora dos termos heteronormativos ainda é um tabu social, a homossexualidade, nas décadas de suas produções era extremamente estigmatizante, principalmente entre 1980 e1990, auge da epidemia de HIV/AIDS. A partir de suas colagens com a temática homossexual erótica, o artista tira um assunto rechaçado/recalcado e o traz a luz diante uma sociedade reacionária majoritariamente cristã, assim como sua própria família. A repulsa e apagamento das obras do artista, expõe uma conduta de uma sociedade conservadora que constantemente, esconde, expulsa e oculta membros da família que tem condutas fora da norma heteronormativa, como a comunidade LGBTQIA+. Fato que era um

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

medo do próprio artista: que sua família escondesse parte de sua obra com conteúdo mais explícito.

Ao utilizar de uma imensa quantidade de figuras masculinas erotizadas, o artista expôs em suas obras a cultura homoerótica de consumo de imagens ao recortar e colar fotografias de revistas de conteúdo pornográfico internacionais e nacionais. Podemos observar pelas colagens que nessas revistas o padrão de homens eram aqueles de rostos simétricos, corpos magros e musculosos, com grandes órgãos genitais, majoritariamente de pele branca, jovens e sem deficiência. O próprio artista traz desenhos de homens e colunas greco-romanas, referência que nos leva a essa cultura que buscava a perfeição dos corpos, ideia em sua raiz conservadora e excludente**.** Dessa forma, as figuras encontradas nos Cadernos do artista podem ser consideradas como um retrato do padrão de corpos que a sociedade burguesa valoriza e cultua, e que deixa de fora o que não se encaixa nesse modelo, bem ao estilo de "Narciso acha feio o que não é espelho"[3] .

4. As imagens relacionadas à morte

Ao mesmo tempo em que Hudinilson Jr. se prendeu em sua obsessiva repetição de imagens masculinas, também colocou essas figuras homoeróticas ao lado de imagens sacras. Pode-se ver em muitos Cadernos de Referências, santos em sacrifício, obras católicas como Pietá, Salomé cortando a cabeça de João Batista e São Sebastião martirizado. Mesmo que de forma mais discreta, essas imagens também se repetem ao lado de tantas figuras masculinas erotizadas, aproximando assim, Sagrado e Profano.

Santos (2017), em seu artigo "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte", argumenta que há inúmeras obras cristãs com apelo sexual que aproximam prazer e sofrimento, Eros e Thanatos.

> São muitas as imagens cristãs que nos conduzem ao binômio sofrimento e gozo. Nesta medida, O êxtase de Santa Teresa (1647-52), de Bernini, é um exemplo modelar da

[3] Referência a música "Sampa", 1978, de Caetano Veloso.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> relação subjacente entre prazer e dor. [...] Como nas imagens de São Sebastião, as representações de São João Batista e Santa Teresa evocam o sofrimento motivado por uma causa nobre: a entrega sem concessões ao amor divino, ainda que tal opção gravite no entorno da morte. Se isto não fica tão visível em São João Batista, nas representações de São Sebastião e Santa Teresa a conotação do sofrimento relacionado à entrega sexual é evidente (SANTOS, 2017, p.11).

Assim como pontua Santos (2017), podemos relacionar a escolha por imagens de homens erotizados e cenas de sexo homossexual ao lado de santos martirizados com um sentimento de ambivalência. A satisfação em realizar o desejo e se deparar com o medo de punição e castigo caso este se realize, ou seja, medo da castração. Levando-nos a crer que o artista associava a sexualidade tanto na esfera do prazer, mas também da dor, um sacrifício quase divino. De forma que podemos inferir, que além do interesse pelas imagens de corpos nus penetrados por flechas (símbolo fálico)- no caso de São Sebastião-, o artista considerava que os homens que amam (transam) outros homens também são como mártires.

Outra categoria de imagens que aparecem em suas colagens são pessoas torturadas, suicídio, cadáveres, membros necrosados.

Como citado anteriormente Bataille (2017) discorreu sobre a morte estar atrelada ao erotismo. Juntas buscam incessantemente romper com a descontinuidade do homem com o universo, uma vez que estão confinados em sua materialidade descontínua, presos em si mesmos. O corpo aprisiona, a morte liberta, e o ato sexual seria um momento de crise com o isolamento. Especificamente sobre imagem de cadáveres Bataille (2017, p. 68) argumenta: “o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens”.

Também, podemos relacionar a tendência do artista de relacionar as imagens homoeróticas com imagens abjetas, ligadas à morte, com a pulsão de morte. A pulsão de morte pode ser descrita como “o esforço mais fundamental de toda substância viva: o retorno à quiescência do mundo inorgânico” (COUTINHO JORGE, 2010, p.132). O desejo de todo ser humano de diminuir as tensões internas ao nível mais baixo possível, até zerá-las. “Assim, o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

ato sexual, ‘maior prazer por nós atingível’, se encontra associado à extinção momentânea de uma excitação [tensão] altamente intensificada” (COUTINHO JORGE, 2010, p.132).
Observando atentamente as ações da produção criativa do artista em suas colagens, o qual ele diz que se passasse um dia sem colar uma imagem, ele passava mal, temos uma repetição de atos nos coloca diante um desejo que busca incessantemente por uma imagem masculina ideal e de uma reestruturação do contexto dessas imagens. Coutinho Jorge comenta a relação da repetição com a pulsão de morte: “A ligação da repetição com a pulsão de morte se explica melhor quando percebemos [...] que a repetição é uma re-petição, um pedido que se renova com insistência, mas jamais é atendido” (COUTINHO JORGE, 2017, p.137).

É particularmente interessante como o ato de selecionar e reagrupar as imagens das colagens do artista se assemelha com o trabalho de produção dos sonhos pelo inconsciente e as associações livres em uma sessão de análise. Assim como também não exista uma linearidade temporal das imagens escolhidas pelo artista, Resende (2016, p. 168) pontua: “Outra característica é não haver ordem cronológica. Sempre misturou fotos, matérias, bilhetes e cartas de épocas diferentes, sem relação linear de tempo”. Como se observa nos sonhos, também é possível admitir elementos de diferentes tempos convivendo concomitantemente (FREUD, 2019).

Já a aproximação entre imagens eróticas e a morte está tanto na esfera do desejo – dito impossível- do ser humano de ter uma continuidade com o outro e com o universo, como nos mostra Bataille (2017), quanto o medo da castração, pelo simbolismo que carrega imagens de membros amputados, pessoas torturadas. Com isso, podemos inferir observando as obras do artista, um inconsciente cindido pelo desejo de completude com o outro a partir do desejo sexual e o medo de sua realização. Angústia que pode ter relação com uma educação religiosa e moral burguesa heteronormativa, mas que não chega a calar o artista, ao contrário, o faz expor de forma crua seus conflitos em seu processo criativo.

5. O Mito de Narciso

As referências sobre o mito de Narciso também está presente em toda obra de Hudinilson Jr., a começar com a série de xerox chamada Narcisse, que ele faz xerocando o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

próprio corpo. Há também inúmeras colagens onde a flor Narciso aparece, também recortes da palavra Narciso, a própria imagem do mito. E muitos xerox e colagens de sua própria imagem. Para o artista o mito do Narciso nasceu a partir de obras literárias de Jean Genet4, que também abordava o tema da homossexualidade em seus romances. Apesar do artista negar que sua referência de Narciso venha da psicanálise, não podemos deixar de comentar essa aproximação. O conceito de narcisismo na psicanálise é extenso. Narcisismo primário, narcisismo secundário, por exemplo, são alguns termos, mas aprofundá-los não é o foco desde trabalho.

O mito de Narciso tornou-se atualmente associado no senso comum ao termo narcisismo, como sinônimo de indivíduos extremamente autocentrados, com uma grande noção de autoimportância, com tendência a falta de empatia, egoísmo e pedantismo, se distanciam muito do significado empregado por Hudinilson Jr. e pela psicanálise. Apesar do artista negar que "seu" Narciso era o mesmo de Freud, há semelhanças nas descrições sobre o mito. Vide as citações anteriores das falas de Hudinilson Jr.(a) e de Freud (b):

> a) Narciso se encanta com aquela imagem que ele vê. [...] Ele não sabe que se trata de uma imagem dele. Então ele tenta beijar aquela imagem e ela foge. [...] Então ele se apaixona por ela. [...] E aí ele vai ficando no lago. Atrás daquele ser amado. E acaba morrendo de inanição. E onde ele morre, é muito bonito, nasce uma flor. [...] É uma flor solitária. Por isso se chama Narciso. Onde morre o mito nasce uma flor solitária (Santos, 2024, p. 316).
>
> b) pois a saga grega menciona um jovem Narciso a quem nada agrada tanto como sua própria imagem refletida no espelho e foi transformado na bela flor de mesmo nome (FREUD, 1910 apud GUIMARÃES 2012, p. 44).

Pode-se perceber que os dois se referem ao mito grego do jovem Narciso, que sem ter consciência que amava sua própria imagem, morre obcecado por ela. E onde o jovem morre, nasce uma flor de mesmo nome.

O que importa neste escrito é perguntar se talvez Hudinilson Jr. via no mito de Narciso seu próprio retrato. Seria ele um homem que obcecado por um ideal de imagem masculina inatingível que assim, morre solitário? Um homem angustiado por um desejo impossível. Como o próprio artista comenta sobre sua fixação nos corpos: "os cadernos são meus diários e, faz parte, e não são só rostos bonitos, e sim tudo, principalmente tudo, já que não encontro alguém,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

o eterno conflito de todo ser humano, é maneira que eu encontro de extravasar/ exorcizar tal ansiedade (RESENDE, 2016, p.188).”

O Narciso também aparece como um ato de resistência [re-existência]. Uma repetição de sua imagem para re-existir. O artista transforma em arte radiografias de seus ossos quebrados, decorrência de um ataque homofóbico após ter participado na Parada Gay em São Paulo (RESENDE, 2016). A violência física que acabou o levando a realizar algumas cirurgias ósseas, virou a obra “(Des)construindo Narciso”, de 2000. Hudinilson Jr. usa a interface de Narciso, de alguém que ama a si mesmo, como ato político de amar e aceitar os próprios desejos.

6. Algumas considerações sobre a obra do artista

A partir de sua produção artística, o artista dá destino a sua libido e torna o público um voyeur diante seus cadernos de colagens, transformando de seus próprios conflitos e desejos em objetos de fetiche. O artista ao selecionar, cortar e colar imagens nos revela o trabalho de um inconsciente que buscava incessantemente, sem nunca ter se saciado, pelo corpo ideal masculino, a partir do seu interesse no mito de Narciso essa busca fica ainda mais clara, o quanto a sua própria imagem é objeto de prazer e de gozo. A performance “trepando” com uma máquina de xerox onde o produto dessa “reprodução sexual” é a própria imagem impressa. Sua posição sobre ser e estar no mundo é elevando suas pulsões sexuais ao status de obras de arte, indo contra uma sociedade heteronormativa, que acredita que tais atos deveriam ser reprimidos e ocultados. Também buscou através das imagens masculinas, como espelhos, encontrar com seu próprio ideal de perfeição.

Outro ponto interessante de se notar, é um índice que acompanhou Hudinilson Jr. durante toda sua vida e sua carreira artística e quase passa despercebido, está em seu nome: Júnior. Um registro que por si só demonstra um feito narcísico do próprio pai. A busca de um pai por um legado, uma continuação, um espelho. Marca de uma sociedade patriarcal, que espera do filho homem: honra, ética e moral. O artista ao “trepar” com a máquina de xerox e dar luz a sua própria imagem, imita simbolicamente o gesto de seu pai que deu seu próprio nome ao filho. O artista respondeu a esse ato narcísico do pai se rebelando, mas não negando o próprio nome ou o índice de um Hudinilson anterior, retirando o Júnior. Ele deixou a marca exatamente onde está. O que ele fez obsessivamente foi mostrar a perfeição de seus próprios

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

desejos e imagens, escancarando- ao mesmo tempo em que repete o ato, -uma disputa entre Hudinilson pai e Hudinilson Jr., uma disputa entre Narcisos. Disputa que chega até o fim da existência descontínua absoluta, a morte, o corpo martirizado, o sexo animalizado, o sacrifício, mas desde que se chegue ao objetivo final: o ideal de perfeição do Eu e do Outro.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, George. O Erotismo. 2 edição. São Paulo: Autêntica, 2017.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan. Vol 1: as bases conceituais. 3 ed. Rio de janeiro: Zahar, 2002.

_____. Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan. Vol 2: a clínica da fantasia. Rio de janeiro: Zahar, 2010.

_____. Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan. Vol 3: a prática analítica. 1 ed. Rio de janeiro: Zahar, 2017.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Estudo controverso permitiu a Freud pensar a psicanálise com Da Vinci: Psicanálise aplicada, psicanálise implicada. Revista Brasileira de Psicanálise. Volume 5, nº11, p.147-163. São Paulo, 2021.

FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900). Tradução: Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RESENDE, Ricardo. Posição Amorosa: Hudinilson Jr. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

SANTOS, Alexandre. Alexandre Santos entrevista Hudinilson Jr. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 28, n. 49, 2025. DOI: 10.22456/2179-8001.145479. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/145479. Acesso em: 28 abr. 2025.

STRECKER, Marión. Artista bom é artista morto. Revista Select, 2014. Recuperador de: <Artista bom é artista morto - Revista seLecT_ceLesTe>

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Anatomias excêntricas e narrativas peculiares: uma análise sobre os gabinetes de curiosidades no contexto da arte moderna e contemporânea

Débora Marceli Gauginski Elias de SOUZA (UEM) [1]

Orientadora: Vanessa Séves Deister de Sousa (UEM)

E-mail: marceli.g.debora@gmail.com

O presente estudo é um desdobramento do trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado "Colecionando o (in)colecionável: gabinetes de curiosidades e outras inquietações" desenvolvido no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Investigou-se a relação entre os gabinetes de curiosidades e a produção artística moderna e contemporânea, referenciando obras que reinterpretam os gabinetes. Na etapa teórica, realizou-se a revisão bibliográfica qualitativa sobre a origem histórica dos gabinetes e suas ressonâncias na arte dos séculos XX e XXI. Os resultados apontam que, artistas como Breton, com “A Parede” (1955), Corrêa, em “Memento Mori” (2007), e Aikin, em séries como “Wunderkammer” (2010) e “Curious Persons” (2015-2023), retomaram e reconfiguraram a lógica dos gabinetes de curiosidades. Na etapa poética, a artista-pesquisadora produziu alguns gabinetes, tendo em vista as ressonâncias da pesquisa em seu contexto poético individual. Conclui-se que os gabinetes articulam estranhamento e maravilhamento em diferentes períodos e linguagens, pela sua potência estética e conceitual, tema que este artigo aprofunda.

Palavras-chaves: Arte contemporânea, gabinetes de curiosidades, processos criativos.

[1] Egressa do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Trabalho orientado pela Prof.ª Dr.ª Vanessa Séves Deister de Sousa, Universidade Estadual de Maringá (UEM).

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

No início do ano de 2025 foi finalizado o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Colecionando o (in)colecionável: gabinetes de curiosidades e outras inquietações”, desenvolvido no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Contando com uma parte teórica, a investigação de caráter qualitativo percorreu a trajetória histórica dos gabinetes e seus desdobramentos na arte contemporânea. Enquanto a etapa poética resultou na criação de gabinetes produzidos pela artista-pesquisadora, nos quais as reflexões teóricas se entrelaçam com sua prática artística.

Dentro desse contexto, apresentamos aqui, um recorte dessa pesquisa, focando na relação entre os gabinetes de curiosidades e a produção artística moderna e contemporânea presente em artistas como André Breton, com “A Parede” (1955), Walmor Corrêa, em “Memento Mori” (2007), e Wandy Aikin, nas séries “Wunderkammer” (2010) e “Curious Persons” (2015-2023).

Partindo dos gabinetes de curiosidades como objeto de estudo, estes, são abordados como espaços simbólicos de inquietação, imaginação e memória, capazes de provocar questionamentos sobre o que consideramos experiências individuais e coletivas. Essas estruturas representam não apenas coleções de objetos, mas também narrativas íntimas, explorando o poder da curiosidade e do colecionismo como formas de expressão artística e introspecção.

1. Abrindo os gabinetes de curiosidades

A história dos gabinetes de curiosidades abarca não só a história de alguns objetos ou sociedades, mas as diferentes maneiras de se pensar o colecionismo desde o final do século XV. Entre os séculos XI e XIII, as Cruzadas, campanhas de natureza religiosa, econômica e militar contribuíram para a formação desse tipo de coleção. Nesses acervos eram guardados objetos e relíquias de santos trazidos do Oriente para a Europa, cuja “a principal função dessas câmaras era guardar com segurança esses objetos sacros e profanos” (Corá e Battestin, 2021, p.11-12). Para compreender o que é um gabinete de curiosidades, Carvalho (2017, p.1934-1935), primeiro diferencia a evolução dos *studiolos* para os gabinetes. Enquanto os *studiolos* eram espaços organizados nas casas da elite italiana destinados à contemplação de coleções e ao

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

estudo, os gabinetes são apresentados como lugares heterogêneos e inquietantes que desafiam a percepção, espaços estes que combinavam arte, ciência e misticismo. Sobre as diferentes denominações usadas para se referir aos gabinetes, a autora também ressalta que:

> [..] como em outros registros do período, os termos que aparecem recorrentemente como denominação dos gabinetes de curiosidades nos estudos desde Schlosser - *kunstkammer*, *wunderkammer*, câmara das maravilhas, gabinetes de arte e de maravilhas - são usados junto a tantos outros como *bibliotheca*, *thesaurus*, *pandechion*, *cornucopia*, *gazophylacium*, *studio*, *studiollo*, *scrittoio*, *casino*, *gabinetto*, *stanza*, *casa*, *guardaroba*, *tribuna*, *galleria*, *theatro* e *museum* para se referir a estratégias cognitivas e práticas culturais variadas de compilação e colecionamento (Carvalho, 2017, p.1936).

Além dos diferentes termos, podemos pensar esse espaço em seus múltiplos formatos: quartos inteiros, mobílias pequenas ou apenas lugares reservados para a apresentação de uma coleção. A constituição de um gabinete de curiosidades envolve não só a coleção em si, mas também muitos outros elementos que extrapolam o seu formato, pois eles também dependem de sua capacidade de maravilhamento. Em outras palavras, o gabinete precisa de um olhar curioso e inquietante do *outro*, do observador.

A partir das grandes navegações, e com a exploração europeia de outros continentes, o mundo passou a exigir respostas mais complexas diante da natureza. Respostas estas que o cristianismo não oferecia e que impulsionou aos poucos a atividade colecionadora entre pessoas comuns que tinham curiosidade diante do mundo exótico e natural e podiam gastar um pouco mais com suas coleções (Blom, 2002, p. 39).

No século XVIII vemos crescer o movimento iluminista, e cada vez mais, a necessidade enciclopédica de catalogar o mundo. Logo, essas coleções cresceram e se tornaram alvo de estudo, se dividindo em temas mais concisos e ganhando sua própria notoriedade, exigindo um conhecimento mais aprofundado. Segundo Corá e Battestin (2021), sobre esse período:

> Assim como o Museu Britânico na Inglaterra, novos sistemas de organização do patrimônio foram organizados. Na França, com a Revolução Francesa em 1789, o Museu do

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> Louvre foi inaugurado um ano após a queda da monarquia, em 10 de agosto de 1793, e a coleção do rei foi considerado patrimônio público. Neste ano foi fundado também o Museu Nacional de História Natural em Paris, mas que teve origem noJardim Real das Plantas Medicinais, criado em 1635 por Luís XIII (Corá e Battestin, 2021, p.15).

A fim de diferenciar os gabinetes dos museus, entende-se que por mais que ambos tenham características em comum (como coletar, guardar e expor objetos), e por mais que os dois possam servir como símbolo de *status*, os gabinetes se preocupam em minituralizar o universo, representando uma espécie de microcosmo e criando uma narrativa muito particular ao seu colecionador. Ou, ainda, parafraseando Agamben (2012, p. 62) "para a mentalidade do sábio medievo, ela era um tipo de microcosmo que reproduzia, na sua harmoniosa miscelânea, o macrocosmo animal, vegetal e mineral".

Talvez, o que mais se aproxima da figura do colecionador dos gabinetes de curiosidades no cenário dos museus modernos seja o curador, que atua como mediador e organizador de narrativas. Uma vez, que ambos se preocupam em construir sentidos que ultrapassam o objeto em si, os conectando a redes maiores de significados.

Desse modo, frisamos que, é fundamental nos atentarmos à perspectiva eurocentrista contida em todos os relatos expostos até este ponto. Isto é: compartilhamos até agora apenas uma versão da história do colecionismo mundial, a versão Europeia. Por conseguinte, é imprescindível pensarmos neste peso do caráter eurocêntrico relacionado ao recorte temático:

> A construção de um passado e de uma identidade eurocêntrica deu-se de forma interpenetrada com a exploração de outras regiões do mundo. [...] Foi a experiência colonial que alimentou os gabinetes de curiosidade europeus (Damasceno, 2014 p.41).

No encontro dessas ideias, é interessante pontuar que o ato colecionador e expositivo não é exclusivamente europeu. Segundo Camargo-Moro (2008), no início do século XVIII, Michael Bernhard Valentini descreveu a vastidão das coleções do rei inca Cuzco Guayanacapa, do governante asteca Montezuma e do Grão-Mogol. Cada coleção era, e ainda se faz, o retrato

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

de seu colecionador com sua própria lógica e temporalidade, e a perda dessas coleções significa também uma perda irreparável para a história e para a cultura desses povos.

É fundamental reconhecer que o gabinete de curiosidades não é apenas um acúmulo de objetos, mas sim uma expressão da curiosidade humana e do desejo de compreensão, representação e poder diante do mundo. O gabinete, portanto, torna-se um espaço de mediação entre o conhecido e o desconhecido, onde o colecionador, ao compor seu microcosmos, oferece uma perspectiva única sobre a totalidade do mundo, conectando passado e presente em um só lugar.

2. Anatomias excêntricas e narrativas peculiares

Movimentos como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo questionaram não apenas a estética, mas também as funções e os significados atribuídos à arte. O futurismo, por exemplo, exaltava a modernidade, a velocidade e as máquinas, enquanto o dadaísmo, no contexto da Primeira Guerra Mundial, se caracterizou por uma postura subversiva e "antirracionalista" diante das mazelas da guerra, buscando desestabilizar as convenções vigentes.

No dadaísmo, Marcel Duchamp (1887-1968) destacou-se com seus *ready-mades*, ressignificando objetos comuns ao colocá-los no contexto artístico, como em sua icônica obra "Fonte" (1917). Já o surrealismo, liderado por André Breton (1896-1966), explorava o inconsciente, os sonhos e a psique como fundamentos da criação artística, aproximando a arte de uma dimensão psicológica.

Enquanto Duchamp desafiava as noções de miniaturização e colecionismo com seus museus portáteis, André Breton seguia um caminho com dimensões maiores. Sua coleção particular exposta em seu apartamento na Rua Fontaine, 42, em Paris, remete diretamente aos gabinetes de curiosidades pela sua organização intimista e diversidade.

Reunindo 255 objetos de origens diversas, a coleção de André Breton foi batizada de "A parede" (meados de 1955), obra de arte que foi, posteriormente, reproduzida fielmente no Centro Georges Pompidou, em Paris:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Figura 01. André Breton. *A parede*, reprodução da obra original de meados de 1955, 2003, no Centro Georges Pompidou, Paris, França. Fonte: Site André Breton. Disponível em: <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260>. Acesso em 12 de out. 2025.

Didier Ottinger, crítico de arte e diretor do Centro Pompidou, descreve os objetos reunidos por Breton como uma combinação de memórias pessoais e elementos do acaso. Entre eles, conta-se com itens curiosos como um osso de baleia esculpido, cigarras mumificadas, máscaras tribais e pinturas de artistas como Joan Miró e Francis Picabia. Segundo Ottinger (2003), essa coleção "desafia o museu de arte moderna como o coração ainda quente de um reator de energia".

Por mais que *A parede* (2003 - figura 01) tenha semelhança estética e física com os gabinetes, Breton adicionou um toque surrealista e totalmente pessoal, conectando os objetos do seu cotidiano e seus bens materiais ao conceito de "maravilhoso", descrito em seu manifesto de 1924, como algo que varia de época para época, mas sempre emociona e inquieta. Essa coleção é uma ponte entre o espírito das curiosidades renascentistas e a subjetividade da arte moderna, refletindo o olhar de seu ilustre colecionador (Corá e Battestin, 2021, p.22-23).

A beleza convulsiva, conceito central no surrealismo apresentado por Breton em seu livro “O Amor Louco” (1971), emerge em “A parede” pela justaposição de objetos que, à primeira vista, parecem desconectados e até absurdos. Este encontro entre o banal e o incomum reflete o espírito de choque poético descrito por Lautréamont e reinterpretado pelos surrealistas,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

como Breton e Apollinaire. Assim como “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (Lautréamont, 2015, p. 240), esses objetos desafiam o observador a encontrar novas conexões entre o real e o imaginário. A coleção de Breton, enquanto obra de arte, transforma o caos em um microcosmo particular, expressando o inconsciente.

Já nos anos 2000 e em pleno território gaúcho, “Memento Mori” (2007 - figura 02), do artista contemporâneo brasileiro Walmor Corrêa, chamou novamente a atenção do público que visitou o *Instituto Goethe* (Porto Alegre-RS), justamente por tratar do tema “gabinete de curiosidades” de forma inovadora e também costurar o maravilhoso com o inquietante.

Segundo Amorim e Gonçalves (2012), a obra de Corrêa retoma os espaços dos gabinetes como inspiração, subvertendo as normas e desafiando as hierarquias tradicionalmente estabelecidas nesses espaços para propor uma reflexão crítica e política sobre a centralidade das regras normativas na ciência.

Figura 02. Walmor Corrêa. *Memento mori*, instalação no Instituto Goethe, 2007, Porto Alegre, RS. Fonte: Amorin e Gonçalves, 2012. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_rK MOl6BW F9E/SnTCly0W3FI/AAAAAAAAACE/_p6b c9JRCp A/s1600-h/Memento+Mori2.jpg>. Acesso em 12 de nov. 2024.

Na imagem de registro, podemos visualizar uma sala de exposições recoberta com papel de parede em tons vibrantes e objetos intrigantes que compõem o cenário: caixas de música

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

cujas bailarinas são substituídas por esqueletos de pássaros em posições de dança, relógios-cuco que desafiam a percepção do tempo e figuras híbridas que combinam elementos humanos e animais. Essas criações incorporam mitologia brasileira e cultura pop em suas anatomias na parede, mostrando sereias e até o próprio Curupira

Sua temática faz alusão ao tema central para o *still life* europeu dos séculos XVI e XVII, enquanto dialoga com a narrativa e a representação do fantástico. Corrêa constrói um ambiente cenográfico que rompe com a neutralidade característica do "cubo branco" da modernidade e sintetiza questões centrais da arte contemporânea ao criar uma tensão produtiva entre o passado e o presente, a tradição e a inovação, como aponta Cattani (2007), no texto do catálogo para a exposição.

Outra artista que fez referência aos gabinetes foi a estadunidense Wendy Aikin, conhecida por suas obras que exploram conceitos de curiosidade e memória por meio de *assemblagens* e colagens. Aikin coleta objetos descartados em mercados de pulgas e vendas de garagem, transformando-os em narrativas visuais incomuns. Seu processo criativo envolve restaurar e modificar esses objetos, muitas vezes utilizando técnicas como pintura, corte e encaixe.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS

Figura 03. Wendy Aikin. *Wunderkammer: "Cabinet of Curiosity"*, *Box #1, Box #2, Box #3, Box #4, Box #5, Box #6, Box #7, Box #8*, série de caixas com objetos diversos, 2010, 15 cm x 15 cm. Fonte: Site da artista. Disponível em: <https://www.wendyaikin.com/wunderkam mer-cabinet-of-curiosity----/view/62>. Acesso em 12 de nov. 2024.

Intitulada “Wunderkammer: Cabinet of Curiosity” (2010 - figura 03), a série de Aikin conta com oito obras numeradas por caixas que vão de “Caixa #1” até “Caixa #8”. Mesmo se tratando de uma série, cada caixa conta uma narrativa própria, que é interpretada pelo espectador diante da disposição e conteúdo ali presentes. Objetos estes que vão desde pequenas estátuas de santos, mini bonecas, ossos de animais não identificados, peças de cera e até mesmo um insetário.

Visualmente, as caixas de Wendy Aikin apresentam uma estética rica com composições que remetem ao antigo e ao secreto. Cada caixa é como um microcosmo, onde elementos aparentemente desconexos se harmonizam em um equilíbrio delicado. Os tons terrosos e neutros predominam, reforçando uma sensação de desgaste pelo tempo. Cada objeto se combina para criar uma narrativa visual evocando a fragilidade da memória e da permanência.

As sensações de estranhamento e fascínio se misturam ao observarmos esses pequenos mundos, como se eles estivessem congelados em um instante que parece contar histórias esquecidas, capturando o efêmero e o eterno em um único e pequeno espaço.

Sua outra série que se inspira nos gabinetes é a “Wunderkammer: Curious Persons” (2015-2023). A série continua a técnica das “Caixas” ao guardar e reorganizar objetos inusitados, mas no suporte de vinte e seis malas de madeira, onde cada obra retrata a narrativa e personalidade de uma pessoa fictícia que recebem nomes, profissões, localização e até mesmo eventos que ilustram o personagem criado.

Um exemplo inscrito na série supracitada, é a obra de arte intitulada “Maria e Roberto Stabile, um dia inesquecível, Carmel by the Sea, CA” (2022 - figura 04) que reúne objetos típicos de um casamento (como o topo de bolo, a caixa de alianças e até mesmo os sapatos da noiva). Ou, ainda, “Valentine Fairbanks e Alistair Pennington, professores, Berkelee College of

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Music, Boston, MA" (2022 - figura 05), que expõe um violino, partituras musicais, partes de caixas de música e outros instrumentos, além da foto das personalidades ilustres.

Figura 04. Wendy Aikin. *Maria e Roberto Stabile, Um dia inesquecível, Carmel by the Sea, CA, 2022*, mala de madeira com objetos diversos, 17 cm x 24 cm x 10 cm. Fonte: Site da artista. Disponível em: <https://www.wendyaikin.com/wunderkammer-curious-persons/view/343>. Acesso em 15 de nov. 2024.

Figura 05. Wendy Aikin. *Valentine Fairbanks e Alistair Pennington, professores, Berkelee College of Music, Boston, MA*, 2022, mala de madeira com objetos diversos, 13,5 cm x 18 cm x 2 cm. Fonte: Site

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

da artista. Disponível em: <https://www.wendyaikin.com/wunder kammer-curious-persons/view/345>. Acesso em 15 de nov. 2024.

Na figura 04 vemos a obra que apresenta “Maria e Roberto Stabile” com uma mala de madeira que abriga uma composição de elementos simbólicos remetendo à memória e à celebração. A paleta cromática, predominantemente clara, remete ao símbolo de pureza e romantismo comumente atribuído ao ritual do casamento, enquanto a fotografia do casal fictício adiciona um toque de nostalgia. É como se conhecêssemos um pouco mais este casal, não apenas pelos seus objetos, mas pela maneira como foram guardados.

Já na figura 05, onde conhecemos “Valentine Fairbanks e Alistair Pennington*”,* outros elementos como lentes de óculos e bobinas de fio dialogam com os aspectos cotidianos da narrativa de um professor. A curadoria cuidadosa dos elementos reflete uma dualidade: a fragilidade simbólica dos materiais utilizados e a força da ressignificação desses itens no contexto da obra. Assim, a poética de Aikin contribui para uma reflexão sobre a relação entre memória, narrativa e criação, ressaltando o papel do feminino na construção de sentidos que extrapolam a mera utilidade dos objetos usados em suas obras.

Por mais que as obras apresentadas nesta seção tenham diferentes suportes e narrativas, tanto as séries de Aikin, como “A Parede” (meados de 1955) de Breton, quanto a instalação “Memento Mori” (2007) de Corrêa, partilham dos gabinetes de curiosidades como potencialidade que se desdobram em suas próprias poéticas.

4. Considerações finais

A partir do percurso teórico e poético desenvolvido nesta pesquisa, foi possível compreender que os gabinetes de curiosidades ultrapassam a condição de simples espaços de armazenamento ou exibição de objetos raros. Eles se afirmam como territórios simbólicos de imaginação, inquietação e memória, capazes de articular passado e presente, ciência e arte, razão e sensibilidade.

Ao longo da história, esses espaços revelaram-se como manifestações do desejo humano de compreender e representar o mundo, ora por meio da classificação e do controle, ora pela entrega ao mistério e ao acaso. Assim, os gabinetes de curiosidades permanecem como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

metáforas do pensamento criativo, expressando a complexa relação entre o visível e o invisível, entre o que é conhecido e o que ainda provoca assombro.

Esses desdobramentos contemporâneos reafirmam que o gabinete de curiosidades desloca as fronteiras entre arte e história, fazendo da coleção uma narrativa visual que convida o espectador à introspecção e à descoberta. O olhar do observador, elemento essencial para que o gabinete exista, é também o ponto paralelo entre o passado das *wunderkammers* e a contemporaneidade das instalações artísticas.

Por fim, este estudo evidencia que o gabinete de curiosidades, enquanto conceito e prática artística, continua a inspirar poéticas contemporâneas que transitam entre o colecionismo, a identidade e o próprio ato de olhar. Assim, revisitar os gabinetes hoje é também revisitar as estruturas de memória e de esquecimento que sustentam tanto as narrativas particulares quanto coletivas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BLOM, Philipp. **Ter e manter:** uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAMARGO-MORO, Fernanda. Câmara de maravilhas, studioli, e gabinetes de curiosidades: Vandelli e circunstâncias. In: **O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli.** Rio de Janeiro: Dante. Editora, 2008, p. 15-22.

CATTANI, Icleia Borsa. **Wunderkammern e Arte Contemporânea.** Porto Alegre, 2007. Disponível em: https://www.walmorcorrea.com.br/wunderkam mern-e-arte-contemporanea. Acesso em: 06 nov. 2024.

CARVALHO, V. Carolina. **Reorganizando o Gabinete:** um discurso sobre a categoria de gabinetes de curiosidade e o colecionismo na primeira era moderna. In: Encontro de Pesquisa em História, 6, 2017, Belo Horizonte. Anais Eletrônicos do VI EPHIS Encontro de Pesquisa em História da UFMG: Tempo: permanências rupturas e transições na História. Belo Horizonte: UFMG, 2017, p.1928-1940.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

CORÁ, Janaina; BATTESTIN, Cláudia. Gabinetes de Curiosidade: um lugar de espanto e maravilhamento diante do mundo das coisas. In: **Art&Sensorium**, v. 8, n. 1, p. 9-29, 2021.

DAMASCENO, Wagner Miquéias F.. Uma Abordagem Sócio-Histórica das Coleções Principescas e dos Gabinetes de Curiosidades. In: **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, vol. 2 - nov, 2014. p. 35 - 53.

GONÇALVES, Maria Lívia CM Ramos; AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Gabinete de curiosidades: o paradoxo das maravilhas. In: **Educação Teoria e Prática**, v. 22, n. 40, p. 223-238, 2012.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Os Cantos de Maldoror.** Tradução: Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

OTTINGER, Dider. Works. **The Wall.** 2023. Disponível em: https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260. Acesso em: 27 out. 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O *worldbuilding* ambientalista nos filme do Studio Ghibli: Nausicaä do Vale do Vento e O Menino e a Garça

Julio Ito SUGUIMOTO (UEL)[1]

Orientador: Marcelo Castro Andreo (UEL)[2]

E-mail: julio.suguimoto@uel.br

Nas produções Nausicaä do Vale do Vento e O Menino e a Garça, do diretor Hayao Miyazaki, é possível apontar a influência ambientalista que permeia as estruturas visuais e narrativas de seus mundos ficcionais. O *worldbuilding*, traduzido literalmente como "construção de mundos", rege o funcionamento de uma obra fictícia e define os componentes de uma história. O presente artigo, através do estudo do mundo ficcional destes dois filmes, com apoio de material bibliográfico, avaliou a presença de aspectos ambientalistas. A análise levantada foi estruturada na forma de três subseções: representações da fauna, flora e paisagens. Como resultado da pesquisa, foi realizado um minidocumentário animado autoral. O material animado possui função didática, introduzindo os aspectos ambientais presentes nos longas, visando demonstrar como a valorização do mundo natural ocorre dentro destas produções. Dessa forma, o projeto procurou estudar a importância e presença de aspectos do natural no *worldbuilding* de tramas, demonstrando a inserção de características ambientalistas nestes dois longas metragens de animação de Miyazaki.

Palavras-chaves: ambientalismo, animação, Hayao Miyazaki

[1] Grau de vinculação: estudante do Departamento de Design
[2] Grau de vinculação: docente do Departamento de Design

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

1. Introdução

O estúdio de animação Studio Ghibli, co-fundado pelo diretor Hayao Miyazaki, existe como instituição de produção cinematográfica desde 1985, sendo fundado para a produção do filme O Castelo no Céu, publicado no ano seguinte. Desde sua concepção, o estúdio teve a intenção de desenvolver suas obras baseadas em enredos autorais. (CAVALLARO, 2015, p.40)

Nesse contexto, existem vários temas amplamente abordados nas obras do estúdio, como o animismo, feminismo, identidade cultural e aspectos relacionados à representação da natureza. Esses elementos são representados de diversas maneiras nas animações (PAN, 2020, p.02). O tema ambiental, por exemplo, em Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar (MIYAZAKI, 2008) que ilustra a costa marinha, suas plantas e animais detalhadamente; e em Princesa Mononoke (MIYAZAKI, 1997), por outro lado, as florestas formam o mundo da trama. Nestes longas metragens, é abordada a relação da industrialização humana com o meio ambiente (BARTOLOMEI, IPPOLITO, MEZZINO, 2023, p. 08 e 02).

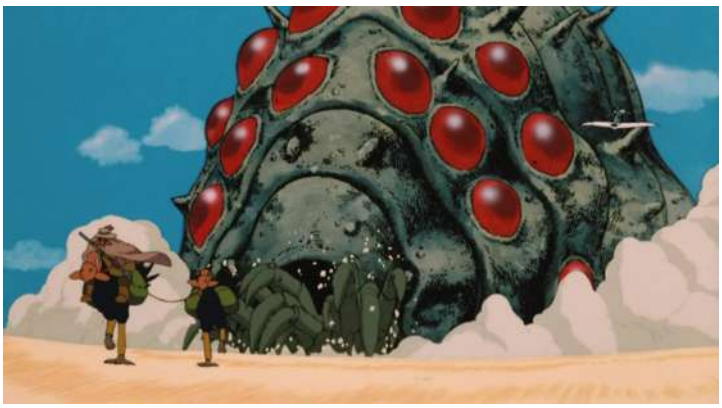
Entre as produções do diretor, também é possível pontuar os filmes Nausicaä do Vale do Vento e O Menino e a Garça como produções que demonstram em suas narrativas e conteúdo visual uma preocupação com a fauna e flora de seus sistemas naturais, sendo possível avaliar essa característica no *worldbuilding* destes longas. *Worldbuilding,* traduzido literalmente como "construção de mundo", trata da fundamentação de um mundo fictício em torno da história sendo retratada. Von Stackelberg & McDowell definem a expressão como "a criação de mundos imaginários com características geográficas, sociais, culturais e outras coerentes" (VON STACKELBERG & MCDOWELL, 2015, p.18 apud ZAID, 2019, p.32).

A animação Nausicaä do Vale do Vento foi desenvolvida em um período anterior a formação do Studio Ghibli, em 1984, porém sua existência foi um dos motivos por trás de sua criação, isso faz com que ela seja comumente agrupada com as outras produções do estúdio. (CAVALLARO, 2015, p.40) Baseado no mangá de mesmo nome, desenvolvido por Miyazaki, o filme explora em sua narrativa a trajetória da protagonista, Nausicaä, em um mundo pós-apocalíptico e as repetidas tentativas de civilizações humanas de eliminar a floresta tóxica que continua sua proliferação pelo planeta, sendo diversas partes da construção de cenas e da história do mundo do filme definidas por guerras e pela ação humana (BARTOLOMEI, IPPOLITO, MEZZINO, 2023, p. 09; MIYAZAKI, 1984).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Porém, no decorrer do enredo, a protagonista descobre, através de suas interações com a fauna e flora, que as florestas e os Ohms (figura 1), criaturas que vivem dentro dessas regiões normalmente danosas para o ser humano, possuem função de purificar a terra da poluição deixada por sociedades com o passar dos anos (PAN, 2020, p. 05; MIYAZAKI, 1984).

Figura 1: Cenas da fauna de Nausicaä do Vale do Vento



Fonte: MIYAZAKI, 1984;

O filme O Menino e a Garça, por sua vez, publicado em 2023, segue a história de Mahito pelo mundo fantasioso da torre dilapidada e abandonada que ele adentra. Dentro da trama, é possível avaliar a dualidade presente na construção dos ambientes e representações da fauna. O filme contrasta o meio ambiente realista com a vegetação que envolve a moradia do protagonista e a composição do mundo, ambos anômalos, que estão presentes nas vistas dentro da torre (MIYAZAKI, 2023).

Em relação à fauna, Miyazaki contrapõe os animais típicos da região, que preenchem seus nichos habitualmente, como sapos e aves, com a fauna do mundo fantástico. Exemplo disso são os periquitos, dentro do mundo fantástico, assumem formas humanóides e os pelicanos (figura 2) que começam a caçar *warawaras*, pequenos seres que o protagonista encontra em sua trajetória, em vez de sua dieta comum, demonstrando representações únicas do ecossistema dentro do filme. A existência destas relações lapidadas nas obras do Studio Ghibli demonstram a preocupação na ilustração de elementos do mundo natural e na construção dos mundos de suas obras. (MIYAZAKI, 2023).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 2: cenas da fauna e flora de O Menino e a Garça

Fonte: MIYAZAKI, 2023;

Assim, a preocupação com a representação e construção dos seus mundos, e consequentemente, sua retratação do natural, permeia as narrativas de Miyazaki. Em relação a plausibilidade das animações, é relatado no artigo “Tempo e Espaço do jeito de Miyazaki” (ANIMATION OBSESSIVE, 2023) que, para o diretor, muitas das peças de produções de anime e mangá, o tempo e espaço são deformados. Em contraste, quando manifestando-se sobre o desenvolvimento e a importância da presença de um mundo coeso, Miyazaki afirma:

> Mentiras devem ser sobrepostas sobre mentiras para criar um mundo falso completamente crível... ao retratar um mundo com três sóis, você tem que construir um mundo que pareça aos espectadores como se pudesse ter três sóis. (MIYAZAKI, 1979, apud ANIMATION OBSESSIVE, 2023)

No mesmo sentido, o cineasta retrata seu próprio pensamento em relação a criação dos mundos de suas narrativas da seguinte forma “[...] se quisermos dar um senso de presença a esse mundo, devemos abordá-lo com humildade em relação a outras coisas que não sejam seres humanos.” (MIYAZAKI, 2014, apud ANIMATION OBSESSIVE, 2023), mostrando a consideração pelo não antropomórfico na criação de seus mundos.

De forma similar, Patzner (2024, p. 155) ressalta a representação de seres não humanos dentro das narrativas dos filmes e a importância dada a eles devido ao interesse do diretor de se distanciar do antropomórfico e desenvolver personagens animais – que podem se apresentar de forma que tipicamente causaria uma reação negativa devido a sua falta de características

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

humanas – e os desenvolve de forma que eles se estabelecem como personagens pelos quais a audiência possui empatia. Os *Warawara* , de O Menino e a Garça, e os *Ohms*, de Nausicaä do Vale do Vento, são exemplos desse aspecto do natural presente nos mundos de Miyazaki (figura 3).

Figura 3: *Warawaras* (O menino e a garça) e *Ohm* (Nausicaä do Vale dos ventos)

Fonte: MIYAZAKI, 1984;

2. Metodologia

Como nos mundos ficcionais do Studio Ghibli há uma grande valorização de elementos do ecossistema, o projeto teve o intuito de avaliar os métodos com os quais o estúdio apresenta elementos do natural dentro das suas narrativas. Assim, foram selecionadas para avaliação os seguintes filmes que tiveram Hayao Miyazaki como diretor:

- Nausicaä do Vale do Vento, 1984
- O Menino e a Garça, 2023

Ambas as produções possuem em suas histórias composições de cenas que representam o meio ambiente e as conexões entre a fauna, flora e o ser humano. As duas utilizam temas ambientalistas para conduzir os acontecimentos que envolvem suas personagens. Em conjunto, Nausicaä, uma produção que foi um dos motivos para a fundação do Studio Ghibli, e O Menino e a Garça — que, pouco antes do início deste projeto de iniciação científica, foi uma das produções mais recentes do estúdio — foram escolhidos devido a sua diferença em relação ao seu período de produção de 39 anos, permitindo uma avaliação das suas características individuais, similaridades e diferenças que refletissem, de certo modo, o conjunto da obra do diretor. Com o objetivo de produzir uma avaliação compreensiva e didática, foi produzido um

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

mini-documentário animado que apresenta como é possível desenvolver aspectos ambientalistas em mundos fictícios.

3. Análise

Para a avaliação dos elementos presentes nas obras citadas, foram utilizados os longa metragens e peças adjacentes, como os *artbooks,* que são livros ilustrativos que expõem as qualidades e minúcias das artes rascunhos e imagens que fizeram parte dos filmes (figura 4). Também foram empregados os mangás que deram origem a obra cinematográfica Nausicaä, sua edição brasileira sendo publicada pela Editora JBC (MIYAZAKI; TAKATA, 2022, 2023a, 2023b, 2024, 2025), e em conjunto com estas produções, foi utilizado material bibliográfico à respeito de ambos os filmes.

Figura 4: Colagem - Natureza em Nausicaä e O Menino e a Garça

Fonte: MIYAZAKI, 1984; 2019; 2023; 2025;

Utilizando o material recolhido, o conteúdo teórico foi separado em quatro segmentos que englobam as características de ambas as peças, divididos da seguinte forma:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução: apresentação do diretor e suas obras, ressaltando temas selecionados presentes nas suas longa metragens e a parte que esses temas assumem na composição de seus mundos animados.
2. Flora em Nausicaä: dando enfoque nos aspectos ambientalistas, o conteúdo natural foi dividido em três segmentos: o primeiro explora a flora, utilizando a produção Nausicaä do Vale do Vento como principal elemento à ser analisado. Expondo a importância da floresta tóxica como ator purificante dentro da história, discorrendo sobre sua presença na modelagem do mundo fictício que habitam os personagens e sua posição fundamental nos relacionamentos entre as sociedades e entre os humanos de Nausicaä.
3. Fauna em O Menino e a Garça: em segundo momento, é possível pontuar a presença dos animais como temática principal dentro da construção do mundo de O Menino e a Garça, ressaltando a presença dos Warawara, os pássaros que preenchem os cenários do filme e seu comportamento dentro de seus habitats. Contrastando, também, as características da fauna dentro e fora do plano fantástico, demonstrando a consideração pelos sistemas biológicos que compõem a narrativa dos longas do estúdio.
4. Paisagens: em um último segmento teórico, o projeto explora seu conteúdo avaliando ambas as produções no âmbito de suas paisagens. Esse segmento foca na dualidade presente nas paisagens dos dois filmes, em Nausicaä, contrapondo as regiões tóxicas e sua vegetação atípica às florestas que cercam a área do reino da protagonista; e em O Menino e a Garça, que apresenta a divergência entre as cenas da casa de Mahito e o mundo dentro da torre, explorado durante a trajetória do protagonista. Assim, contando com os aspectos apresentados é possível avaliar a consideração pelo ambiental na formulação destes mundos.
5. Finalização: após a apresentação do conteúdo teórico, o projeto encerra apresentando as referências utilizadas na produção do vídeo e os integrantes que fizeram parte de sua produção.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 5: cenas dos longa metragens utilizadas na ilustração dos tópicos

Fonte: MIYAZAKI, 1984; 2023;

Então, com a utilizando o conteúdo visual e teórico do material recolhido para produção do projeto, foi estabelecido o roteiro do documentário (tabela 1), utilizando uma calculadora de locução (IRRA, s.d.) para manejar o tempo de narração e agrupando o material escrito com as figuras extraídas dos longas (figuras 7 e 8).

Tabela 1: trecho do roteiro desenvolvido para o mini-documentário

Tempo	Trecho	Conteúdo	Imagens
00:40	A flora em Nausicaä	Nausicaä do Vale do Vento, filme publicado em 1984, adaptado do mangá de mesmo nome escrito também por Miyazaki, traz em sua narrativa a relação entre o ser humano e a natureza como tema central da sua narrativa. Sendo que o mundo pós-apocalíptico em que se passa o longa é habitado por plantas e fungos que geram uma área tóxica, forçando humanos a trafegar por meio do terreno de máscara, enquanto convivem com os animais da região, que continua sua expansão enquanto civilizações procuram métodos de destruir essas áreas.	

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI, 1984;

4. Composição Visual

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Após a estruturação do conteúdo teórico do mini-documentário, foi desenvolvida a sessão visual da apresentação do material. Foram compostos os elementos presentes no conteúdo com uma paleta esverdeada desenvolvida, que, como apontado por Eva Heller (2021, p.202), possui conexão com o natural. Os tons de verde foram selecionados para montar uma seleção monocromática de cores que refletissem o tema e presença do meio ambiente no projeto e nos filmes que serviram como fonte principal na formulação do material.

As cores empregadas na estruturação dos trechos foram o verde-ciano escuro, #2F7972 (figura 6), e o branco, #FFFFFF (figura 6). Naturalmente, os tons possuem um contraste satisfatório de 5,12:1, acima do mínimo desejado de 4.5:1 para elementos textuais de acordo com a WCAG 2.2, a *Web Content Accessibility Guidelines*, tipicamente utilizada no desenvolvimento de material para web acessível.

Figura 6: proporção de contraste da paleta do documentário

Fonte: ADOBE COLOR, 2025

Então, utilizando a base visual desenvolvida e o conteúdo presente no roteiro, foram desenvolvidas as telas que fizeram parte da apresentação final, contando com uma série de peças que refletem o material levantado, em conjunto com os elementos textuais para auxiliar a compreensão. O texto foi composto de descrições curtas e rápidas que refletem a narração de forma dinâmica, utilizando de recursos como ícones, listas e variação no peso da fonte para assistência em relação ao restante do conteúdo.

Assim, o projeto utilizou estes elementos para criar as telas do projetos, que foram estruturadas em dois formatos principais para compor o vídeo, utilizadas alternadamente. Uma delas foi uma composição com texto escuro e fundo claro que utiliza uma textura granulada

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

(figura 6) como base e uma disposição com texto claro e fundo escuro que utiliza um gradiente verde em *blend mode multiply* para contrastar com os elementos textuais (figura 7).

Figura 6: diagrama da decomposição de camadas do documentário- texto escuro sobre fundo claro

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI, 1984;

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 7: diagrama da decomposição de camadas do documentário- texto escuro sobre fundo claro

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI,1984;

Ambas as versões foram estruturadas para serem utilizadas múltiplas vezes durante o percurso do vídeo e em diversas orientações. Exemplo disso é a versão com texto inferior nas figuras 8 e 9. Também é possível avaliar a composição das camadas que compõem as telas finais dentro do software de edição de vídeo da seguinte forma:

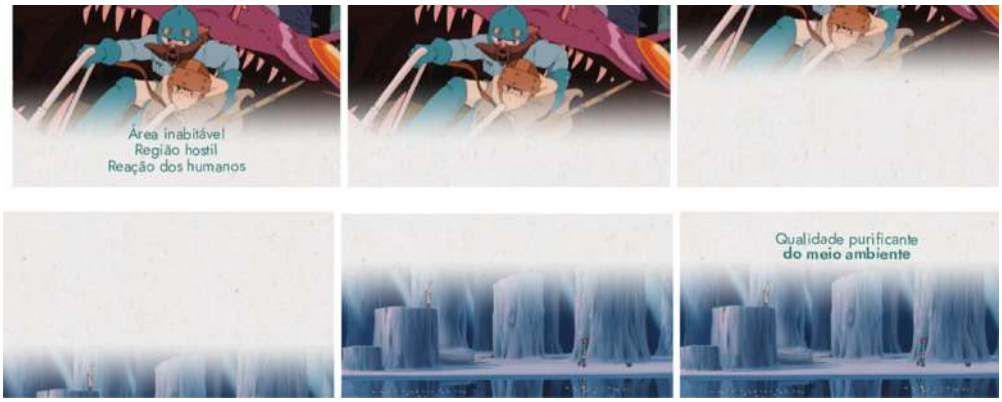
- Plano de fundo: cor plana, utilizada como base para a disposição os elementos acima e atua como proteção para áreas que não possuem nenhum elemento adicional nas camadas superiores;

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

- Conteúdo imagético: essa camada foi utilizada na composição, predominantemente para expor o material do Studio Ghibli, por meio de figuras ilustrativas;
- Base para texto: os componentes de gradiente e da textura atuam de forma similar, demarcando uma área menos profusa que permite, de maneira mais acessível, a leitura do texto inserido em cima dessa região;
- Conteúdo textual: material escrito que auxilia o leitor na compreensão do conteúdo auditivo. Na composição do projeto, foi utilizada a fonte Jost Regular, assim como a Jost Semibold, em casos específicos em que foi necessário destaque na apresentação da informação. Sempre que possível, esse elemento foi inserido como uma camada acima das anteriores.

Em conjunto, as telas foram compostas de forma que os elementos possam ser visualizados de forma fluida, utilizando transições suavizadas para construir uma sequência constante entre as informações apresentadas. Para esse fim, a principal transição utilizada foi o *ease in* (tratamento com aumento gradativo da velocidade) em entrada e o *ease out* (tratamento com redução gradativa da velocidade) feito em direções opostas (Figura 8), permitindo o efeito de continuidade entre os componentes em cena através da simulação de uma curva ease in out (figura 9). Em outros casos, foi aplicado o fade in e out (redução e ampliação da opacidade) para a transição.

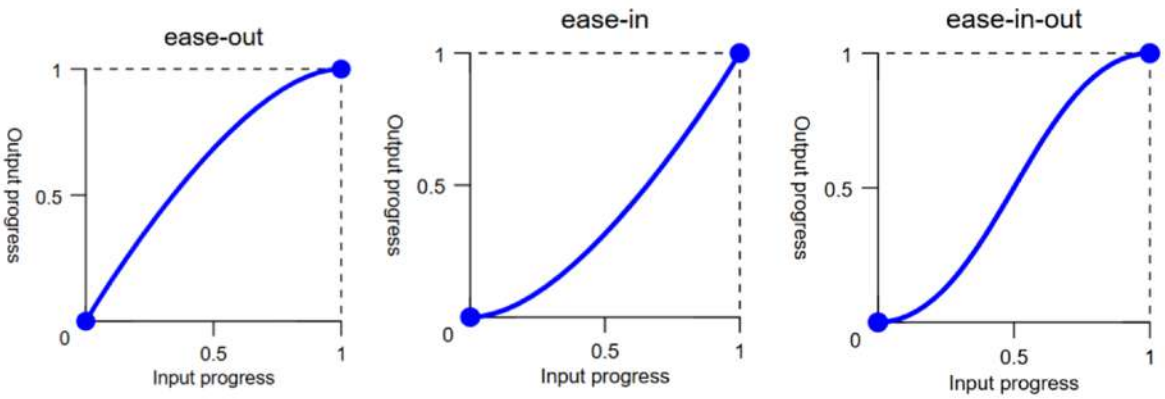
Figura 8: transição entre telas



Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI, 1984;

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 9: exemplo de gráfico de comportamento do *ease in, ease out* e *ease in-out* [3]



Fonte: MDN WEB DOCS, 2025;

Em seguida, foi composto o material gráfico das ilustrações que exploram a composição do natural em relação ao conteúdo das animações de Hayao Miyazaki analisadas na iniciação científica. Com esse intuito, foram avaliados os mangás homônimos que deram origem ao filme Nausicaä do Vale do Vento. A estrutura da Universidade Estadual de Londrina foi a referência visual da produção, buscando a valorização da fauna e flora local (figura 10).

Figura 10: figuras de referência do campus da Universidade Estadual de Londrina

[3] Gráfico referente a variação de *ease in, out* e *in out* por CSS (*Cascading Style Sheets*).

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: GOOGLE MAPS, 2013;

Assim, utilizando do conteúdo elaborado, foram selecionadas seções específicas da fauna paranaense, que seriam ilustradas conjuntamente com as plantas da Universidade. Os animais foram o *melanerpes flavifrons* (benedito-de-testa-amarela), *hydrochoerus hydrochaeris* (capivara) e o *sapajus nigritus* (macaco-prego-preto).

Sendo que, estes animais, além de serem parte do ecossistema local, também têm características únicas que marcam sua presença na universidade (figura 11), como o benedito-de-testa-amarela possuir uma caracterização, através do personagem afetuosamente conhecido como Benê, como personagem na comunicação da Universidade, em particular, pode ser avaliado sua presença no material de divulgação do Vestibular do ano de 2024, enquanto ambos os outros animais, o macaco-prego e a capivara, possuem presença no campus universitário.

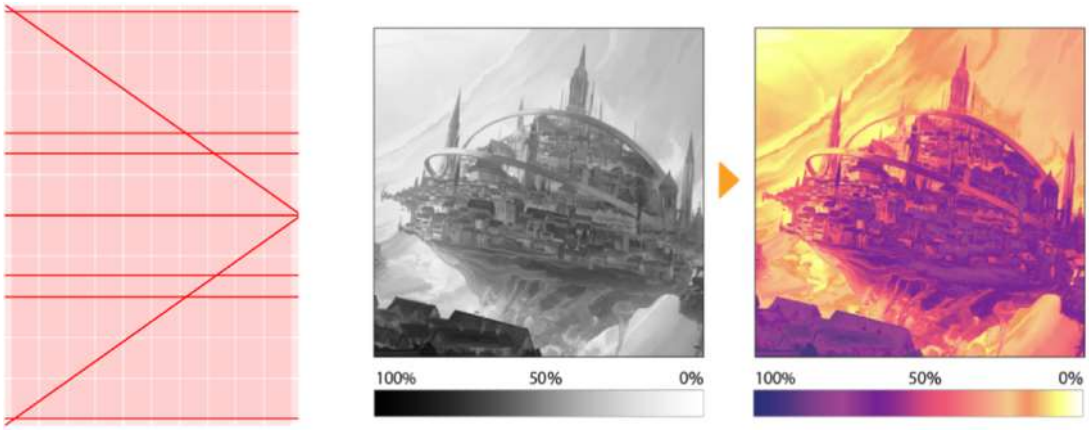
Figuras 11: representação da fauna local

Fonte: LORENZO, 2017; HULSBERG, 2013 ; PERACLES, 2021;

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Na ambientação da flora, o principal foco foi a representação da araucária pela sua presença como símbolo do estado do Paraná. Foram estabelecidos os componentes em um grid de três sessões, que combinam a fauna com as cenas da Universidade em uma uma composição vertical, estruturando os elementos de maneira espelhada, seguindo três linhas que alinham o todo sob uma perspectiva única, descendente (figura 12). Utilizando também uma paleta de cor disponibilizada no software de ilustração, Clip Studio Paint, que abrange o escopo de cores presentes nas penas de um dos animais escolhidos, o Benedito-de-testa-amarela, sendo utilizada através da aplicação de um mapa de gradiente (figura 12), onde um gradiente formado pelas cores da paleta substituem as cores em escala preto e branco da ilustração original, gerando unificação na cores composição.

Figura 12: construção de grid e exemplo de mapa de gradiente



Fonte: AUTOR, 2025; CLIP STUDIO PAINT, s. d.

Assim, o material ilustrado foi desenvolvido pela composição dos elementos previamente mencionados, estabelecendo uma sequência narrativa que apresenta os elementos do mundo natural. Foram utilizadas técnicas ilustrativas avaliadas durante o estudo do estilo gráfico dos mangás produzidos por Hayao Miyazaki. Por exemplo, a presença da hachura como elemento texturizante e de sombreamento na composição de relevos e degradês.

Outra característica presente é a exibição de alto contraste entre as áreas iluminadas e escuras dos quadros pela sua qualidade óptica não saturada, como presente em composições que trabalham o nanquim de forma sólida nas sombras. A exibição de *screentone,* retícula

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

texturizada comumente utilizada na estrutura dos quadros para comunicação de áreas escuras e materiais diferentes, é elemento característico do meio do mangá (figura 13). E, utilizando as produções em cor do autor como referência, foi possível analisar o conteúdo texturizado na composição de peças, dado o uso de aquarela nas composições originais.

Dessa forma, empregando estes recursos estilísticos, foi possível desenvolver as ilustrações do projeto utilizando imagens da fauna e flora local, simultaneamente permitindo a avaliação das características ilustradas que marcam o desenvolvimento das criações de Miyazaki e sua técnica de representação do mundo natural.

Figura 13: imagens ilustrativas das composições do manga de Nausicaä

Fonte: MIYAZAKI, 2003b; 2007;

5. Resultados

Assim, utilizando o conteúdo desenvolvido durante o projeto, foi possível compor o material audiovisual que formou o mini-documentário, dividindo o vídeo em seções pré-determinadas, adicionando os elementos visuais estruturados para compor o vídeo documentário e, durante o processo de conclusão das peças do projeto, foi possível adicionar, utilizando o texto original do roteiro, legendas para auxílio na compreensão do vídeo (tabelas 2, 3, 4 e 5).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

Tabela 2: recorte de telas - introdução

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI,1984, 2023; BAUCAS, 2009[4] ;

Tabela 3: recorte de telas - A flora em Nausicaä do Vale do Vento

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI,1984;

[4] Imagem alterada, licenciada sob CC BY 2.0 (disponível em https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en) por Natasha Baucas

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Tabela 4: recorte de telas - A fauna em O Menino e a Garça

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI, 2023;

Tabela 5: recorte de telas - Paisagem em Nausicaä do Vale do Vento e O Menino e a Garça

Fonte: AUTOR, 2025; MIYAZAKI,1984, 2023;

Ao final, foi possível produzir as ilustrações utilizando o conteúdo estudado durante o percurso do projeto (figura 14), elaborando uma composição que desenvolve uma narrativa contínua que visa valorizar a fauna e flora da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 14: composição final da ilustração

Fonte: AUTOR, 2025;

1. Discussão

A análise do conteúdo permitiu a criação de uma peça informacional em conjunto de uma criação autoral ilustrada que relata, por meio de um mini documentário e um conjunto de ilustrações, o material teórico levantado durante a produção do projeto. Estabeleceu-se, de forma animada, a importância dos pontos levantados através da avaliação das obras que tiveram Miyazaki como diretor e peças adjacentes que permitiram uma melhor compreensão das características relacionadas ao ambientalismo e à trajetória e estilo de representação do artista.

A produção do material animado evidencia, também, a possibilidade de expansão da pesquisa, derivando o projeto para o estudo de outras obras do Studio Ghibli e diversos outros desenhos animados, em relação à representação do natural.

Nesse mesmo sentido, o presente projeto se apresenta como expansão de uma proposta de pesquisa anterior, que no passado analisou o conteúdo de outras produções do Studio Ghibli, como a presença de temáticas ambientalistas nos longas Ponyo: Princesa Mononoke (1997), A Viagem de Chihiro (2001) e Uma Amizade que Veio do Mar (2008), permitindo a composição de um repositório com a catalogação de temáticas ambientalistas. Ilustrar inspirando-se nas obras selecionadas demonstra a constante presença e representação cuidadosa na ilustração

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

dessas temáticas nas obras de Miyazaki, aplicando esse desenvolvimento de forma didática e prática.

Em suma, foi possível estruturar o projeto de forma que possibilitou o desenvolvimento de uma análise e produção gráfica em torno do contexto ambientalista nos filmes O Menino e a Garça e Nausicaä do Vale do Vento, analisando o conteúdo com enfoque na construção dos mundos fictícios explorados dentro dos longa metragens desenvolvidos pelo Studio Ghibli. Desta maneira, os resultados obtidos permitiram uma mais abrangente compreensão da representação de aspectos ambientais no âmbito da animação e ilustração, e, de forma mais ampla, no campo das artes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2. Referências

ACCESSIBILITY GUIDELINES WORKING GROUP (AG WG) PARTICIPANTS . **Contrast (Minimum) (Level AA).** Disponível em: <https://www.w3.org/WAI/WCAG22/Understanding/contrast-minimum.html>. Acesso em: 7 ago. 2025.

ANIMATION OBSESSIVE. **Time and Space the Miyazaki Way**, 2023. Disponível em: <https://animationobsessive.substack.com/p/time-and-space-the-miyazaki-way>. Acesso em: 07 de ago. 2023

A VIAGEM de Chihiro. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Toho, 2001. (125 min.).

BARTOLOMEI, Cristiana; IPPOLITO, Alfonso; MEZZINO, Davide. Representation of Landscape and Ecological Vision in Miyazaki's Filmography. **Sustainability**, [*s. l.*], v. 15, n. 20, p. 15132, 2023.

BAUCAS, N. **File:HayaoMiyazakiCCJuly09.jpg.** Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HayaoMiyazakiCCJuly09.jpg>. Acesso em: 8 jul. 2025.

CAVALLARO, Dani. **The anime art of Hayao Miyazaki**. McFarland, 2015.

Ferramenta de análise para verificação de contraste de cores. Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/color-contrast-analyzer>. Acesso em: 7 ago. 2025.

CLIP STUDIO PAINT. **Tonal Correction Effects.** Disponível em: <https://help.clip-studio.com/en-us/manual_en/390_filters/Tonal_Correction_Effects.htm#1364051>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GOOGLE MAPS. **Google Maps**. Disponível em: <https://maps.google.com/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

GOSSIN, Pamela. Animated Nature: Aesthetics, Ethics, and Empathy in Miyazaki Hayao's Ecophilosophy. **Mechademia**, v. 10, p. 209-234, 2015.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. 2. ed. SÃO PAULO, SP: Editora Olhares, 2021.

HULSBERG, H. **Melanerpes flavifrons.** Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melanerpes_flavifrons_301168783.jpg>. Acesso em: 21 ago. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

IRRA STUDIO. **Calculadora de locução.** Disponível em: <https://irra.studio/calculadora>. Acesso em: 8 ago. 2025.

LORENZO, M. **A pesquisa dos macacos-prego da UEL virou notícia!** Disponível em: <https://macaqueando.wordpress.com/2017/10/08/a-pesquisa-dos-macacos-prego-da-uel-virou-noticia/>. Acesso em: 24 out. 2025.

MDN. **transition**. Disponível em: <https://developer.mozilla.org/en-US/docs/Web/CSS/transition>. Acesso em: 7 ago. 2025.

MIYAZAKI, Hayao; CUNNINGHAM, Andrew; MIYAZAKI, Hayao. **The art of Nausicaä of the Valley of the Wind: watercolor impressions.** San Francisco, CA: VIZ Media, 2007. (Studio Ghibli library).

MIYAZAKI, Hayao; TAKATA, Denis. **Nausicaä Do Vale Do Vento.** tradução: Dirce Miyamura. SÃO PAULO, SP: Japorama Editora e Comunicação, 2022.

MIYAZAKI, Hayao; TAKATA, Denis. **Nausicaa Do Vale Do Vento - Vol. 2.** tradução: Dirce Miyamura. SÃO PAULO, SP: Japorama Editora e Comunicação, 2023a.

MIYAZAKI, Hayao; TAKATA, Denis;. **Nausicaa Do Vale Do Vento - Vol. 3.** tradução: Dirce Miyamura. SÃO PAULO, SP: Japorama Editora e Comunicação, 2023b.

MIYAZAKI, Hayao; TAKATA, Denis. **Nausicaä Do Vale Do Vento - Vol 4.** tradução: Dirce Miyamura. SÃO PAULO, SP: Japorama Editora e Comunicação, 2024.

MIYAZAKI, Hayao; TAKATA, Denis. **Nausicaä Do Vale Do Vento - Vol 5.** tradução: Dirce Miyamura. São Paulo, SP: Japorama Editora e Comunicação, 2025.

NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Toho, 1984. (117 min.).

O MENINO e a Garça. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Toho, 2023. (124 min.).

PAN, Yuan. Human–Nature Relationships in East Asian Animated Films. **Societies**, [*s. l.*], v. 10, n. 2, p. 35, 2020.

PATZNER, Claire. "The World is Cursed": Studio Ghibli's Radical Environmental Philosophy. **Linguaculture**, [*s. l.*], v. 15, n. 2, p. 151–174, 2024.

PERALES, T. C. **Hydrochoerus hydrochaeris**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hydrochoerus_hydrochaeris_216288510.jpg>. Acesso em: 21 ago. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

PONYO: uma Amizade que Veio do Mar. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Toho, 2008. DVD (103 min.).

PRINCESA Mononoke. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Toho, 1997. DVD (133 min.).

ZAIDI, Leah. **Worldbuilding in Science Fiction, Foresight and Design**. Journal of Futures Studies, v. 23, n. 4, 2019.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Brinquedos, obras de arte e faz-de-conta: a apreciação estética a partir de Kendall Walton

Maurilio Riyoiti SUZUMURA (UEL)

Orientador: Andrea Cachel (UEL)

E-mail: maurilio.suzumura@uel.br

O objetivo da presente comunicação é, através de uma revisão bibliográfica, apresentar as linhas gerais de como o filósofo Kendall Walton compreende a apreciação estética de obras de arte representativas. De acordo com o filósofo, a nossa relação com a arte poderia ser iluminada se voltássemos a nossa atenção para uma atividade bastante primitiva e comum a todos nós, qual seja, o faz-de-conta. Walton sustenta que, da mesma maneira como crianças se utilizam de brinquedos, nós nos utilizamos de obras de arte representativas ou ficções como *props* para os nossos jogos de faz-de-conta. *Props* são objetos que, a partir das suas características físico-sensoriais prescrevem uma série de imaginações ou proposições ficcionais. No caso das obras de arte, o conjunto dessas proposições ficcionais formam o mundo ficcional daquela obra. Esse mundo da obra é, por sua vez, expandido ou incorporado em um segundo mundo, que é do nosso jogo de faz-de-conta com ele. É nesse mundo expandido do faz-de-conta que nós podemos participar do desenvolvimento dos eventos e não meramente assisti-los como meros *voyeurs*.

Palavras-chaves: Faz-de-conta; Representação; Ficção.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

SANKOFA; Retornar para aprender. Um estudo baseado nas produções de Emerson Rocha

Autor(es): Giovanna TOMAZ ROCHA - UEL

.Orientador:Marcos RODRIGUES AULICILINO - UEL

E-mail: giovanna.tomaz@uel.br

1.TEMPO ESPIRALAR

Diferente do que nos foi ensinado, o tempo pode ser experienciado de maneira não linear, em ritmos de ritornelo o tempo bailarina em nosso corpo, corpo esse que grava seus aprendizados por meio da dança, da oralidade e dorito (MARTINS, 2021). Por desígnio esse corpo mutuamente é afetado e afeta passado e o futuro, Martins vai afirmar que através dessa relação os saberes ancestrais se mantêm vivos, e Ailton Krenak ainda enfatiza “Estamos em todos os lugares, pois em tudo estão nossos ancestrais” (KRENAK, pagina 12, 2021).

Repensar o tempo é ir contra uma lógica capitalista déspota, que impõe um ritmo frenético do avanço, onde o próximo passo é o melhor, maior, o objetivo deve ser sempre o ganho futuro. Vivemos com os olhos no amanhã, buscando sempre a inovação, onde o futuro soterra e sobressai sobre o presente. Mas para que algo seja inovador, outro tem de se tornar obsoleto, e quem determina esses valores? Marx afirma que “As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força intelectual dominante.”(MARX, página 47, 1932).

Amiúde essas imposições constituímos uma história imbuída de tentativas de pagamento de povos, culturas e histórias inteiras, tudo de maneira extremamente violenta e corrosiva. O que entendemos por colonização é fruto justamente dessa ideia de que existe uma cultura, valores e costumes mais adequados e evoluídos do que outros, e que tais devem se sobressair sobre quaisquer ideias que se oponha ao viver e existir colonial.

Um existir colonial que prega a palavra da escrita, só existe aquilo que escrevo, só é legítimo o que se materializa em papel. Desdenham o saber oral, a oralitura, que é gravada em

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

nossos corpo por meio das performances cotidianas, das canções, das danças, dos rituais, tudo que atravessa o sagradoe o banal, aquilo que aprendemos numa roda de conversa, que se inscreve nonosso existir, “O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.”(MARTINS, pagina 14, 2021)

Quando se é dentro de um outro tempo, de uma outra lógica, se reflete noexistir aquilo que te atravessa, “em tudo que somos, e nos modos como somos,respondemos a cosmopercepções que nos constituem.” (MARTINS, pagina 13,2021). E o âmbito das artes visuais explicita esse desígnio, fazer arte éconstantemente se colocar no mundo, é expressar em forma seus valores,vivências e saberes.

2. EMERSON ROCHA

Emerson Rocha é um artista contemporâneo negro e queer natural de São Roque formado em Arte: História, Crítica e Curadoria pela PUC-SP. Suas produções são carregadas de símbolos e significados nos conectando a uma vivência e cosmovisão enraizada numa ancestralidade africana sincretizada aqui no Brasil, pois foi criado em berço católico.

O artista produz em diálogo constante com a temporalidade. Ao se falar de passado podemos exemplificar com suas releituras de obras clássicas, como em Preto com brinco de flor (fig 1), que traz um rapaz negro em contraste comum fundo de azulejos azuis, fazendo referência a pintura do artista holandês Johannes Vermeer "Moça com Brinco de Pérola" (fig 2). Ao pintar um corpo normalmente marginalizado para o local de protagonismo e centro da obra, Emerson inverte os papéis históricos desses corpos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

(fig 1)Preto com brinco de flor – Emerson Rocha, 2023. Acrílica, nanquim, lápis de cor, marcador, waji, pigmento ouro e linoleogravura sobre papel kraft, 45 x 45 cm.

(fig 2) Moça com o Brinco de Pérola – Johannes Vermeer, cerca de 1665, óleo sobre tela, 44,5 x 39cm.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Quando tratamos de presente, Rocha por meio da pintura baliza estereótipos e guia nosso olhar para outras narrativas existentes dentro das comunidades e cotidianos de pessoas pretas. Ele ressignifica o que é existir enquanto pessoa negra dentro da favela, as vestimentas que remetem um estilo de vida, moda, e o estilo mandrake que mistura roupas esportivas com óculos espelhados (fig 3).Essa estética é normalmente lida como “roupa de bandido”, de “marginal”, e quando é incorporada por pessoas queer acaba sendo vexamizada pela própria comunidade LGBTQIAPN+, Paul B. Preciado afirma “Não vemos nem entendemos o mundo, nós o percebemos destroçando-o por meio das estreitas categorias que nos habitam“, vemos essa discriminação dentro do mesmo grupo minoritário amiúde essas percepções limitadas. E quando dois “marginais” se amam? Rocha com fidúcia expõe a existência de garotos pretos apaixonados, nos convidando a ampliar nossa percepção para fora desse habitual, ilustrando uma realidade possível.

(Fig 3) Domingo. Emerson Rocha, 2022. Acrílica, nanquim, lápis de cor, marcador e pigmento ouro sobre papel kraft, 40 x 40 cm.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

De forma lúdica Emerson Rocha na obra “vocês serão a árvore e eu serei as raízes” (fig 4) da série fé nas crianças, fecha esse circuito de saberes e vivências temporais que percorre o corpo negro em movimento, reafirmando o quão fundamental é o diálogo e a contrução de futuro a partir do todo, do grupo, não apenas do indivíduo. “Boa Me Na Me Mmoa Wo ”, adinkra que diz respeito à cooperação, interdependência e ajuda mútua, “Ajude-me e deixe-me ajudá-lo". Rocha ainda pontua sobre a obra: “Fé nas crianças IV - eu serei as raízes e vocês serão a árvore (...) referência o orixá-árvore do tempo, Iroko. Seus galhos dourados servem de caminho para que os pivetes, que ali se divertem, subindo e subindo, possam alcançar lugares mais e mais altos até chegar nas estrelas.”

(fig 4) Fé nas crianças IV. “Eu serei as raízes e vocês serão a árvore”. Emerson Rocha, 2024.

3. ROMARIA

Em 2024 em comemoração aos 18 anos da obra de Ana Maria Gonçalves “Um Defeito de Cor” , uma exposição (curadoria de Amanda Bonan e MarceloCampos) de mesmo nome aconteceu no Rio de Janeiro (MAR), Salvador(MUNCAB) e por fim em São Paulo (SESC-Pinheiros). Nesse circuito a amostra buscava tratar de um passado ancestral em comum, a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

diáspora dos povos africanos para o Brasil, debatendo o quão violento e visceral essa trajetória ocorreu, expondo as cicatrizes irrevogáveis que deixou em nosso país e em nós enquanto sociedade, e a maneira que mesmo dentro de uma realidade tão dura esses povos encontram meios de permanecer. Suas danças, ritos e costumes foram inseridos nesse berço de terra que era o Brasil, enriqueceram com suas cosmovisões e pariram o sagrado assentando seus conhecimentos e marcando para sempre uma nação. Emerson Rocha para além das obras integradas dentro do espaço expositivo, colaborou com um mural na parede de entrada do Sesc Pinheiros, intitulado “Romária” (fig 5). Cada detalhe da obra carrega um significado, desde as cores, os elementos da composição e a escolha do local.

(fig 5) Romaria. Emerson Rocha, 2024. Acrílica, nanquim, lápis de cor, waji e pigmento ouro sobre papel kraft, 23 x 72 cm (quadro que se tornou mural).

3.1. SIMBOLISMO VISUAL

Romaria diz respeito a uma viagem ou peregrinação religiosa destinada a um santuário, feita por devoção. Visita a local digno de veneração, de recordação sentimental. Rocha conta que a ideia para o mural surgiu a partir de uma série de pesquisas que ele vinha fazendo à cerca da força e do mistério do sincretismo no Brasil, e a partir de imagens coletadas de seus sonhos, e suas referências cotidianas, surgiram os primeiros esboços que viriam a ser o mural. O artista criado num lar católico afirma que essas bases ainda se encontram em sua produção num sincretismo com as religiões de matriz africana.

As cores principais não apenas do mural, mas de sua produção como um todo são: o branco, o dourado e o azul, cada cor com seu simbolismo próprio. O branco diz respeito ao

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

orixá Oxalá que é reconhecido como uma espécie de núcleo da criação, Oxalá é o orixá maior, o pai da criação da humanidade, e a cor branca representa a paz, pureza, serenidade e sabedoria, pois é no branco que contém todos os núcleos de cores. O dourado nos expõe a esse movimento de rememorar o passado de um povo, que apesar de ter uma história violenta e difícil, carrega em si uma riqueza e fartura muito grande, é essa linha guia que nos mantém ligados à ancestralidade e nos encaminha para um futuro próspero. E o Azul, esse tom é resultado da mistura de um composto que chamamos de waji, conhecido também como anil, o waji é usado para rituais de limpeza, purificação e proteção espiritual. Ele é empregado em banhos para afastar energias negativas, na preparação de assentamentos dos orixás, e na cabeça de novos iniciados para purificar e proteger contra todo tipo de mal. Emerson sempre traz em seus trabalhos esse tom tão característico de azul, e ele conta em entrevista que pintar o muro foi quase um processo ritualístico, por conta da grande escala do suporte.

Antes do colonialismo os adornos, pinturas e artefatos de povos nativos que hoje entendemos como arte, eram feitos por desígnio a uma função, como por exemplo as máscaras do povo Wauja usadas em rituais característicos do Alto Xingu que nos revelam uma cosmovisão voltada a existência de apapaatais. Esse conceito foi mudado com a chegada do fazer arte europeu, que prega um modo tecnicista, formal e estético de produzir e consumir arte, e ao nos apresentar visualmente elementos postos com intenção, Emerson Rocha retoma as tradições ancestrais e busca um modo de articular os sentidos por meio dos elementos constituintes do todo para além da estética apenas.

3.2 SIMBOLISMO NO LOCAL

Estar dentro de uma exposição nos pede um tempo diferente, inquire um olhar mais atento, um caminhar mais espaçado, nos demoramos olhando obras específicas, somos atravessados repentinamente, vamos, voltamos, uma, duas, três vezes, dançamos fazendo uma cartografia no espaço. Vivemos num fluxo de vida corriqueiro, estamos sempre com pressa, e em nossos caminhos rotineiros nem nos atentamos às edificações costumeiras de sempre, tudo passa em um cinza borrão. Mas imagine em mais uma segunda, no mesmo caminho, um grande azul lhe engolisse, o caminhar das figuras te intriga, te convida a caminhar também. Esse mural

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

foi propositalmente feito na parede de entrada do Sesc sob uma rampa, ele é a ligação entre dois tempos: A pressa e a espera. Um convite para acessar o sagrado, ligação entre duas existências: A banal e a espiritual. Romaria diz respeito a uma viagem voluntária a um espaço digno de veneração e respeito. Estamos entrando em contato com nossa ancestralidade. Dessa forma entendemos que o conceito de espirais do tempo (MARTINS,2023) que se afetam mutuamente se fazem presentes mais uma vez aqui.

4. SANKOFA: RETORNAR PARA APRENDER

Sankofa é um termo e ideograma adinkra que significa "voltar e pegar" ou" nunca é tarde para voltar e buscar aquilo que ficou para trás". Ele venera a importância de olhar para o passado para construir um futuro melhor. Podendo ser representado por linhas que se encontram por meio de espirais formando algo similar ao de um coração, ou por uma ave que olha para sua parte traseira enquanto segura um ovo (fig 6).

(fig 6) Sankofa símbolo. Fonte: Dicionário de símbolos.

No livro Futuro Ancestral, Ailton Krenak diz “ o futuro não existe- nós apenas o imaginamos”(KRENAK, pagina 96, 2021), e o artista mais que ninguém temesse poder de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

imaginar novos mundos e realidades. As coisas só existem porque um dia alguém as imaginou, e por que não sonhar com realidades onde nossos corpos podem habitar em paz? Amar e ser amado? Um futuro onde nossas tradições são vividas livremente? A arte deve ser libertadora, não instrumento de opressão. As pinturas do Emerson Rocha soam como orações, ao pintar corpos negros existindo em plenitude ele clama para que essa não seja apenas uma realidade imaginária. O próprio usa símbolos, como as estrelas, para representar uma esperança, " Arte é alimento, um alento em meio a tanta dor, incerteza e falta de esperança que há por aí. A arte vem como reparador, daquilo de mais bonito e subjetivo que há dentro de cada um. A arte é renovação. Arte é esperança (...)", disse Rocha em entrevista dada para o FAMA Museu. "Mesmo que queimem os escritos, não queimaram a oralidade. Mesmo que queimem os símbolos, não queimaram os significados, e mesmo que queimemos corpos, não queimaram a ancestralidade." (BISPO, 2024). A ancestralidade existe e nos sonda, está sempre a disposição para podermos voltar e aprender com a mesma, somos resultados dela, somos a ancestralidade, somos o futuro. Devemos estar à disposição para ensinar as próximas gerações e construir juntos uma realidade, pois eles são o nosso resultado, são a ancestralidade, são o futuro.

A arte é instrumento de ligação entre todos os tempos, e que por meio dela possamos ser "como os nossos rios, que generosamente compartilham sua potência e confluem. Que a gente possa aprender a não ficar preso em nenhuma barragem." (KRENAK, pagina 90, 2021).

BIBLIOGRAFIA:

Livros e obras impressas:

KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas docorpo-tela. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. 1. ed. São Paulo:Martins Fontes, 1998. (Coleção Clássicos).

PRECIADO, Paul B. Dysphoria Mundi. Tradução de Sandra Silva. SãoPaulo: n-1 edições, 2023.

Artigos e textos online:

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

MOURA, Ana Paula. Emerson Rocha: um artista contemporâneo e herdeirode uma forte ancestralidade. Mundo Negro, 22 abr. 2024. Disponível em: https://mundonegro.inf.br/emerson-rocha-um-artista-contemporaneo-eherdeiro-de-uma-forte-ancestralidade/. Acesso em: 12 jul. 2025.

FAMAMUSEU. Encontro com o artista Emerson Rocha. Disponível em:https://famamuseu.org.br/encontro-com-o-artista-emerson-rocha/. Acessoem: 28 ago. 2025.

CANÇÃO NOVA. Romaria: caminho de fé, oferta e sacrifício. Disponível em:https://formacao.cancaonova.com/atualidade/romaria-caminho-de-fe-ofertae-sacrificio/. Acesso em: 05 set. 2025.

WIKIPÉDIA. Meisje met de parel. Disponível em:https://pt.wikipedia.org/wiki/Meisje_met_de_parel. Acesso em: 18 jul. 2025.

SESC SP. Exposição “Um defeito de cor”. Disponível em:https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-um-defeito-de-cor-2/. Acessoem: 10 ago. 2025.

ADINKRA SYMBOLS. Adinkra symbols and meanings. Disponível em:https://www.adinkrasymbols.org/assets/resources/adinkra-symbols-andmeanings.pdf. Acesso em: 23 set. 2025.

SCIELO. Mana: A noção de apapaatai e práticas patogênicas. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/gcdB87H8TWX3SFc7Fs98Mkn/?format=html &lang=pt#:~:text=A%20no%C3%A7%C3%A3o%20de%20apapaatai%2C%2 Anais ISBN: 0assim,patog%C3%AAnicos%20que%20atacam%20a%20pessoa. Acessoem: 15 jul. 2025.

YOUTUBE. Vídeo sobre Emerson Rocha. Disponível em:https://youtu.be/Tqt9BnrolFg?si=mSG2G9dy7FM6sByC. Acesso em: 02 set.2025.

YOUTUBE. Nêgo Bispo – Trajetórias. Disponível em:https://youtu.be/Tqt9BnrolFg?si=10od4FKkLFYZN82x. Acesso em: 25 ago.2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Imagens dos processos e experiências com arte: as instituições sociais na trajetória de estudantes de Artes Visuais

Laura Gabriela Figueiredo VIDAL (UEL)

Orientador: Ronaldo Alexandre de Oliveira (UEL)

E-mail: laura.fig.vidal@uel.br

Compreender o perfil daqueles que ingressam nos cursos de Licenciatura permite identificar os elementos que compõem suas bagagens culturais, bem como considerar a influência desses no currículo e nos processos formativos aos quais os estudantes adentram. Este artigo reúne reflexões acerca de uma pesquisa desenvolvida sobre a trajetória pessoal de estudantes recém-ingressos no curso de Licenciatura em Artes Visuais em uma universidade pública no sul do Brasil, considerando suas vivências artísticas e culturais prévias. A investigação foi realizada por meio de um inventário pessoal composto por dez perguntas abertas, que buscou analisar a questão referente às experiências positivas significativas com a arte e em quais instâncias essas foram vivenciadas. Os dados obtidos apresentaram a relevância do ambiente escolar, dos centros culturais e da influência familiar na escolha pela formação em Artes Visuais. Por meio desses, foi possível reunir relatos e imagens que refletem a contribuição das instituições sociais para o desenvolvimento profissional e, sobretudo, pessoal dos alunos.

Palavras-chaves: Narrativas de Vida, Infância, Artes Visuais, Instituições Socioculturais, ambiente escolar.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe uma análise reflexiva dedicada a investigar as trajetórias pessoais por meio de um inventário constituído de 10 perguntas que procurou investigar as experiências vividas com a arte antes de os estudantes ingressarem no curso de Artes Visuais (2025). Esta investigação foi realizada na disciplina de "Espaços relacionais I" e desenvolvida com os 19 estudantes do período matutino, resultando em 19 respostas referentes à questão pesquisada. Partindo dessa premissa, este artigo irá tratar da questão de número 1, que indagava: *Quais as experiências positivas com a arte que você destacaria até sua entrada no curso de licenciatura em artes visuais? Depois de ter destacado as experiências mais importantes, em que instâncias você as vivenciou?*

A partir da análise dos percursos individuais dos participantes, o estudo busca compreender as motivações, os contextos socioculturais e as experiências anteriores que os conduziram à escolha pela formação artística no ensino superior. Por meio de relatos, imagens, memórias resgatadas e reflexões autobiográficas, procura-se compreender a diversidade de vivências que moldam o imaginário, as expectativas e as identidades desses futuros artistas e educadores e como a influência de experiências externas em determinadas instâncias têm a força de constituir um sentimento de pertencimento e identidade. Nesse sentido, o artigo contribui para uma compreensão mais sensível e aprofundada do ingresso no campo das artes como um processo complexo, atravessado por subjetividades, desigualdades e diferentes formas de relação com a criação e o saber artístico.

Em associação com as instituições sociais por Durkheim (2007, n.p.), essas instâncias correspondem aos modos de agir, pensar e sentir que são instituídos coletivamente e que orientam a vida em sociedade. Em suas palavras, "pode-se chamar instituição todas as crenças e todos os modos de conduta instituídos pela coletividade". Assim, instituições como a família, a escola, a religião ou o Estado garantem a transmissão das normas e valores sociais, assegurando a coesão e a continuidade da sociedade. É sob essa perspectiva que as experiências relatadas pelos estudantes podem ser compreendidas como reflexos dessas instâncias institucionais: a escola, os espaços culturais e o ambiente familiar que atravessam suas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

formações e atuam na constituição das referências simbólicas e afetivas ao sustentar suas trajetórias e escolhas artísticas.

2. Coleta de dados do Inventário Pessoal e solicitação para Produção Visual

A análise das respostas coletadas permitiu observar a recorrência de determinadas experiências marcantes no percurso artístico dos estudantes. Quando observados os locais em que estes estudantes vivenciaram as experiências do universo de 19 respostas, notou-se que a influência do ambiente escolar foi mencionada em sete delas como um espaço de destaque. Os relatos mencionados apontam para o reconhecimento de professores e valorização de produções artísticas em sala de aula. Desse modo, foi evidenciado o impacto de projetos escolares que integravam a arte a outras áreas do conhecimento, bem como a relevância de experiências sensíveis proporcionadas por docentes.

Outro conjunto de sete respostas ressaltou experiências em museus, exposições e centros culturais, revelando como esses espaços ampliaram repertórios e possibilitaram o contato direto com obras e linguagens diversas. Nessas narrativas, frequentar instituições culturais aparece como transformação na compreensão da arte como vocação e carreira legítima. A influência familiar também se destacou em cinco respostas: pais, mães e avós, em diferentes contextos, ofereceram apoio, referências e práticas que estimularam a relação dos estudantes com a arte. Fator esse que demonstra a relevância da família como instância formadora e incentivadora da sensibilidade artística.

Ademais, quatro estudantes relataram experiências diversas que não se enquadram diretamente nas categorias anteriores, mas que igualmente marcaram suas trajetórias. Entre elas estão o contato com literatura e cinema, a descoberta de novas técnicas em ambientes de formação artística e o papel de atividades autônomas, como a produção de ilustrações ou histórias em quadrinhos.

Após a sistematização dos inventários pessoais e a seleção de excertos que evidenciam as experiências significativas de contato com a arte em diferentes contextos, percebeu-se a importância de incluir um desdobramento imagético dessas narrativas. Portanto, foram elaboradas e entregues cartas a seis colegas participantes da pesquisa, convidando-as a produzir imagens autorais que expressassem, por meio da linguagem visual escolhida (pintura, desenho, gravura, colagem, fotografia, técnica mista ou outras técnicas), não necessariamente figurativa,

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

os sentimentos, atmosferas e situações vivenciadas nas referidas instâncias. Adicionalmente, foi realizada uma conversa com cada uma das participantes, para maior compreensão de suas experiências. Tal escolha tem como objetivo não apenas enriquecer o material empírico, mas também articular escrita e imagem na constituição do artigo, evidenciando a dimensão estética e afetiva das trajetórias relatadas por cada estudante.

2. 1. O papel da escola na vida do estudante

Segundo Durkheim (2011, p. 53), "A educação é a ação exercida pelas gerações adultas sobre aquelas que ainda não estão maduras para a vida social. Ela tem como objetivo suscitar e desenvolver na criança um certo número de estados físicos, intelectuais e morais exigidos tanto pelo conjunto da sociedade política quanto pelo meio específico ao qual ela está destinada em particular." Nesta concepção, a escola é uma das principais instituições sociais responsáveis pela socialização do indivíduo. Trata-se de um espaço de aprendizagem, no qual se exerce não só a transmissão de conhecimentos, valores e normas sociais, como também promove a interação social entre estudantes e professores.

Em relação ao ambiente escolar, a instância mais referida dos inventários, é notória a presença de situações em que docentes tiveram forte presença na narrativa dos indivíduos: "[...] Quando minha professora do nono ano chorou em uma aula sobre Van Gogh, ali eu vivenciei a sensibilidade do outro e fiz dela minha." (INVENTÁRIO 2, Anna Luiza Dias Neves). Desse mesmo modo, esses também contribuíram para que seus alunos mudassem seu entendimento em relação à prática artística e expressividade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

> Meu primeiro grande contato com a arte foi quando vi pela primeira vez as obras da Semana da Arte moderna quando ainda estava no terceiro ano do fundamental, em específico a obra "Os Operários". Nunca soube explicar o motivo, mas essa obra sempre ficou na minha cabeça muito vividamente. Meu segundo choque foi com a mesma professora dessa época, Professora Sílvia, quando notei que qualquer um pode fazer arte, que eu não tinha que ser abençoada pelos deuses com um dom divino para criar algo que está na minha mente. (INVENTÁRIO 3, Aryanne Leonel Ribeiro).

O relato da estudante, ao reconhecer que "qualquer um pode fazer arte", revela um momento de ruptura com a ideia elitista e inatingível de talento artístico, vivenciado por meio da mediação pedagógica da professora. Essa experiência está diretamente relacionada ao que Lowenfeld e Brittain (1977, p. 18) apontam ao defender que a educação artística, como parte essencial da formação integral do sujeito, permite o desenvolvimento equilibrado do pensamento, do sentimento e da percepção, diferenciando o indivíduo criador e flexível daquele incapaz de aplicar o que aprendeu, possibilitando que todo indivíduo manifeste seu potencial criador. Nesse sentido, o impacto formativo da educação artística vai além da técnica, promovendo autonomia, expressão e autoconfiança, como evidenciado no depoimento da aluna.

Com o intuito de ampliar essa reflexão, foi solicitado à estudante que produzisse uma imagem *(Figura 1)* que traduzisse visualmente a experiência vivida: como o ambiente escolar influenciou seu fascínio pela arte e quais as sensações sentidas naquele momento. A proposta visava articular a dimensão narrativa e a imagética, permitindo que a memória fosse reconfigurada por meio da linguagem visual escolhida pela própria participante.

No autorretrato digital *"Bagunça"* elaborado pela estudante, aparecem elementos como o relógio, a ausência de um dos olhos e faixas sobre o rosto, que remetem às sensações vividas em um período em que se sentia "presa no mesmo lugar" e em descompasso com o tempo. Tal representação busca traduzir um momento anterior à mudança de pensamento em relação às artes, quando ainda predominava uma visão marcada por definições tecnicistas e elitistas pré-estabelecidas em sua infância e adolescência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1 — Bagunça, 2025.

Fonte: autorretrato digital de Aryanne Leonel Ribeiro[3] .

A partir de um diálogo realizado com a estudante, Aryanne Leonel Ribeiro relatou que, em um primeiro momento, suas experiências no ensino de artes estavam centradas em atividades de reprodução e releituras de obras, conduzidas por professores não especializados. Com a implementação do novo ensino médio, teve apenas um ano de contato mais aprofundado com a disciplina, voltado à teoria e à história da arte. Assim como comentado no inventário pessoal, a estudante recordou o impacto marcante da obra "*Os Operários"*, vista ainda na infância, que transformou sua concepção sobre a arte, afastando-a da ideia de que deveria tratar apenas de figuras importantes ou divinas. Destacou, ainda, a mudança de postura de uma professora que, ao deixar de enfatizar apenas o realismo e a técnica, passou a incentivar os alunos a criar, o que fortaleceu sua confiança. Ribeiro mencionou também a participação em

[3] Desenho digital.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

projetos de muralismo, realizados em conjunto com colegas e amigas também artistas, experiências que considera fundamentais em sua trajetória. Por fim, afirmou não se imaginar em outro curso que não Artes Visuais, destacando o desejo de se tornar ilustradora.

A articulação entre relato escrito, produção visual e depoimento oral evidencia como o espaço escolar se configurou, nesse caso, como lugar de legitimação da criatividade e de fortalecimento da identidade artística, ultrapassando a mera transmissão técnica para atuar como instância formadora de subjetividade e pertencimento com o auxílio, não só de educadores, mas das amizades construídas nessas instâncias.

Outra experiência significativa no contexto escolar foi relatada por Ingrid Midori Noguti Catarino em sua resposta do inventário pessoal:

> Desde a infância sempre tive contato com arte de forma prática, sempre desenhei muito, até que no ensino fundamental 2 fui apresentada pela primeira vez à arte teórica e outros fundamentos conceituais. Entrando no ensino médio, fui muito incentivada a produzir e pensar mais em arte, devido aos projetos voltados para arte e cultura. Sendo assim, durante os quatro anos de curso eu participei de um projeto de artes que ocorria todas as segundas feiras em que os participantes realizavam diferentes atividades de acordo com o tema proposto pelo professor no mês, eu produzi muitos trabalhos e experimentei diferentes técnicas artísticas durante toda realização do projeto. Durante os últimos dois anos do ensino médio estive mais ativa em dois outros projetos que estavam atrelados ao meu tema de TCC, que era a Bioarte, mas com esses projetos passei a escrever de forma acadêmica sobre minhas produção e poética artística, criei um contato maior com pesquisa em arte, metodologias e narrativas poéticas que não tive contato em outras instituições de ensino. Todos estes acontecimentos e conhecimentos que nutri durante esse período de formação me encaminharam para a escolha e permanência no curso de Artes da UEL. (INVENTÁRIO 7, Ingrid Midori Noguti Catarino).

Essa narrativa citada igualmente resultou em uma produção visual *(Figura 2)*. Elaborada a partir de sua memória artística, foram reunidas imagens sobrepostas que tratam das obras em bioarte da aluna, dos processos de produção e do registro fotográfico com colegas e professores durante eventos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 2 — Colagem, Sem Título, 2025.

Fonte: compilação de Ingrid Midori Noguti Catarino[4] .

Do mesmo modo que mencionado na resposta do inventário pessoal, a estudante Ingrid Midori Noguti Catarino relatou que, durante o ensino fundamental, teve seu primeiro contato com a arte contemporânea, experiência que provocou uma ruptura com a concepção puramente estética e bidimensional da arte. Mais à frente, ao ingressar no ensino médio técnico em Biotecnologia no Instituto Federal do Paraná (IFPR), campus Londrina, participou ativamente de projetos de pesquisa e criação artística, além de iniciações científicas e encontros semanais de discussão e leitura. A estudante também esteve presente em diferentes eventos artísticos externos à escola, ampliando suas experiências com o mundo da arte. A mesma destacou a qualidade do ensino e o modo como as disciplinas de arte eram trabalhadas, articulando teoria e prática de forma integrada.

[4] Montagem digital a partir de imagens tiradas por Ingrid Midori e do registro fotográfico com colegas e professores durante eventos.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPGHS

Seu envolvimento com a bioarte teve início nesse período. A prática consiste na produção de arte a partir de organismos vivos ou materiais biológicos, somando ciência e tecnologia no ramo artístico. Ingrid Midori Noguti Catarino e sua colega Emanuely Aimi Watanabe Soth participaram do projeto de pesquisa "Bioarte: a arte da deterioração", desenvolvido no IFPR com apoio do programa Foodtech, no qual o laboratório foi pensado como ambiente criativo e ateliê. A pesquisa em questão utiliza microrganismos como ferramenta para o desenho e a linha em placas de Petri, assim como assume outras formas de contaminação, e foi levada para a exposição "BIOARTE: O LABORATÓRIO COMO ATELIÊ", na Galeria do Departamento de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina. Ingrid, em específico, propõe os organismos como agentes de transformação em meio a conceitos como a memória, efemeridade e contágio, que se desdobram em narrativas visuais vinculadas às suas histórias e registros familiares.

Complementarmente, a aluna destaca sua forte ligação com o ambiente escolar e, principalmente, com seus professores que a apoiaram e incentivaram a estudar, praticar, ler e falar sobre arte. Nesse panorama, é fortalecida a ideia de que o papel do educador vai além da simples transmissão de conteúdos técnicos ou históricos: ele se configura como facilitador de descobertas, aquele que cria condições para que o aluno desenvolva autonomia, sensibilidade e pensamento crítico.

2. 1. 1. Instituições culturais na formação de identidade

A visita a centros culturais, museus, teatros, shows e feiras de arte revelou ser outra categoria de experiência importante na formação dos alunos analisados, principalmente por oferecer um contato direto com diferentes expressões artísticas que, muitas vezes, não estão disponíveis no dia a dia. Neste contexto, retoma-se o conceito de instituições sociais por Durkheim (2007, n.p.): "pode-se chamar instituição todas as crenças e todos os modos de conduta instituídos pela coletividade". Sob essa ótica, uma vez que cumprem funções educativas e simbólicas dentro de determinadas sociedades, museus e núcleos de atividade cultural também podem ser compreendidos como instituições sociais; estes não apenas expõem obras, mas atuam como espaços de socialização, contribuem para a reprodução e transformação da cultura e influenciam na formação dos indivíduos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Similarmente, a experiência nesses locais enriquece o repertório estético, estimula o senso crítico e cria vínculos emocionais com obras e artistas. Os relatos ressaltam que a chance de visitar museus foi, para alguns alunos, um "divisor de águas" na visão da arte como uma carreira viável e legítima, assim como contribuição para o desenvolvimento pessoal.

É importante destacar ainda o papel da existência de espaços que sejam públicos, como as vilas culturais ou ambientes que oferecem oficinas de acesso comunitário e eventos locais. Ao tratar de um estímulo ao turismo e educação cultural, a entrada gratuita se torna fundamental para a democratização do acesso à cultura e ao conhecimento, cooperando assim com a quebra da reprodução de desigualdades sociais no meio e da visão de que o gosto pela arte e história esteja ligado a determinada classe social.

Nessas instâncias, os estudantes experimentaram e seguem experimentando práticas artísticas coletivas e mediações, muitas vezes com abordagens mais libertadoras e próximas da arte contemporânea. A participação nesses espaços potencializa a sensação de pertencimento, além de permitir a construção de redes afetivas e profissionais. É sobre esse contexto que a estudante Anna Luiza Dias Neves descreve, em seu inventário pessoal, uma experiência marcante vivida ao visitar importantes instituições culturais na cidade de São Paulo:

> [...] Quando ganhei uma viagem para São Paulo para conhecer os principais museus e acervos (MASP, Pinacoteca, MAM...), onde tive a oportunidade de conhecer algumas obras do Van Gogh, que posteriormente se tornou meu artista favorito, entre muitos outros. Ter esse intercâmbio cultural foi responsável pela minha virada de chave de deixar de considerar a arte como um hobby e reconhecê-la como vocação [...] (INVENTÁRIO 2, Anna Luiza Dias Neves).

A produção visual da mesma, intitulada "*Sensível estático" (Figura 3)*, traduz essa vivência por meio de uma composição figurativa, em que linhas traçam um caminho e conexão entre a região do coração e um dos olhos, que busca materializar o impacto emocional e perceptivo do encontro com as obras de arte. No texto que acompanha sua produção, a estudante escreve:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> Creio que visitar espaços onde abrigam obras de arte e poder ver com os próprios olhos foi onde me fez despertar a conexão entre a sensibilidade e o olhar. Estático porque fui bombardeada por história, simbolismos, artistas, revoltas, ideias, cores, estilos de todo lado e ainda estava digerindo e assimilando. É fato que hoje em dia eu consigo enxergar arte em praticamente tudo, mas é algo que exige exercício, é necessário saber olhar, então visitar esses lugares pra mim é fundamental, me afirma o meu lugar no mundo, e acho que deveria ser um direito de todos ocupar esses lugares e se sensibilizar. (Anna Luiza Dias NEVES, 2025).

Figura 3 — Sensível estático, 2025.

Fonte: desenho de Anna Luiza Dias Neves[5] .

Em conversa posterior, Anna Luiza relatou que as visitas ao MASP e à Pinacoteca, realizadas no mesmo dia em 2021, foram experiências decisivas em sua trajetória; a viagem foi possibilitada pelo apoio financeiro de um colaborador do projeto Núcleo de Atividades de Altas Habilidades/Superdotação (NAAH/S) de Sertanópolis, do qual Anna fazia parte. Atualmente, com 18 anos, atua como professora estagiária em uma escola municipal de Sertanópolis, continuando a exercer e compartilhar o olhar sensível despertado por essa vivência.

[5] Marcadores sobre papel, 42 x 29,7 cm.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Sua produção visual e textual reforça a noção de que a experiência obtida ao visitar museus transcende a contemplação, configurando-se como ato educativo e de reconhecimento de si no mundo, que amplia o repertório visual e simbólico. Outrossim, ao se tratar de um curso de licenciatura, é possível relacionar as histórias de vida com o desejo de seguir uma formação artística e a área de docência. Assim como Anna Luiza, estudantes que já frequentaram museus, produziram arte ou tiveram apoio familiar chegam ao curso com referências visuais e culturais mais sólidas, assim como as constroem durante o curso:

> Analisar como a dinâmica de ensino e aprendizagem está imbricada nas relações que os sujeitos estabelecem é uma possibilidade para refletir sobre formas mais autênticas de conduzir o ensino. O discente em período de formação para atuar em sala de aula cria um repertório de experiências que se entrelaçam com outras vivências que teve ao longo de seu percurso formativo, o que naturalmente servirá de base para sua futura atuação como docente (ÁVILA; SOUSA; GOMES, 2024, p. 10).

Além de museus, centros culturais e espaços institucionais tradicionais, é possível incluir shows musicais no conjunto das instituições culturais. Tal experiência é mencionada por Lara Camillo Justo:

> Eu diria que em todos os momentos em que estive em diálogo com a arte foram momentos positivos, a partir desse conjunto de experiências eu me tornei o que sou hoje. Mas se eu tivesse que destacar alguns deles com certeza seriam esses: eu com uns 2 ou 3 anos vendo e revendo todos os dias uma caixa repleta de fotos da minha família. Minha primeira exposição no Sesc do Cadeião com a ajuda da professora e ex aluna de visuais Carol. Minha primeira criação. E por fim e com certeza um dos que teve, e ainda tem, muito impacto sobre mim, são os shows de bandas locais, mesmo parecendo uma experiência simples eles mudaram completamente minha mentalidade. (INVENTÁRIO 12, Lara Camillo Justo).

A estudante, também convidada a realizar uma produção visual, descreve não só suas vivências em exposições que realizou: essa relaciona suas produções artísticas à influência recebida por seu gosto musical e ao frequentar shows de rock. Mesmo que sob um viés não considerado “tradicional”, ao não se referir a um espaço físico específico, as apresentações musicais configuram rituais coletivos que reforçam identidades culturais. Enquanto parte da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

indústria cultural, eles compõem o conjunto de instituições culturais em seu sentido mais amplo, pois dependem de circuitos de produção, difusão e consumo legitimados socialmente.

É sob essa concepção que a produção visual de Camillo *(Figura 4)* reúne imagens de suas obras autorais com fotografias de shows captadas pela fotógrafa brasileira Ana Henriques, estabelecendo uma relação entre o gesto artístico e o ambiente sonoro que o inspira.

Figura 4 — Colagem, Sem Título, 2025.

Fonte: compilação de Lara Camillo Justo[6] .

A aluna também relatou que iniciou um curso de desenho ainda na adolescência e participou de sua primeira exposição de desenhos no Sesc Cadeião, em Londrina. Em suas obras, realiza caricaturas de artistas do gênero e composições nas quais manchas e cores dialogam com as sonoridades e atmosferas das músicas que escuta como experiências formativas e expressivas. Destacou ainda que a vivência em shows de rock modificou sua percepção artística, despertando uma visão contracultural voltada à expressão de corpos marginalizados e à estética do grotesco, tema recorrente em suas produções.

[6] Montagem digital a partir de imagens autorais de Lara Camillo Justo e de imagens coletadas no instagram de Ana Henriques.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2. 1. 1. 1. Influência familiar e acolhimento

É notório que, em sua maioria, os participantes destacaram que essas vivências significativas com a arte ocorreram ainda na infância. Tal situação evidencia a importância do contato precoce com práticas e espaços culturais.

Grande parte dos estudantes entrelaça aspectos, como a influência familiar relacionada à frequentação a centros culturais e exposições, o que enriquece a narrativa dos estudantes e torna os comentários complexos. Essas experiências, especialmente quando vividas na infância, representam as chamadas "primeiras impressões" estéticas e cognitivas, que moldam a trajetória inicial dos indivíduos no campo das artes. Nesse sentido, a família, como instituição social, tem seu papel primordial para essas impressões do indivíduo:

> A família dá legitimidade às normas e papéis sociais que a criança internalizará em seu crescimento. Ela é, talvez, a primeira instituição com a qual o indivíduo tem contato em sua vida e que serve de base para todas as outras (LASCH, 1991). Afinal, ela é quem torna o indivíduo um ser social e como tal imerso na cultura e valores coletivamente disseminados. (LASCH, 1991, apud RAMOS; NASCIMENTO, 2020, p. 467).

O estímulo à observação, à imaginação e à expressão simbólica desde os primeiros anos de vida fortalece a autoconfiança, o pensamento crítico, a imaginação e a percepção visual dos sujeitos e favorece seu engajamento futuro em processos de criação artística e reflexão estética. Ademais, a valorização das práticas culturais no seio familiar não apenas fornece recursos simbólicos e materiais para a experimentação, mas também atua como um reconhecimento afetivo.

O relato de Maria Clara Carrasco Márcio serve como exemplo para as afirmações anteriores. Este evidencia a forte presença da arte em seu cotidiano familiar, especialmente pelo vínculo com a mãe, artesã, e o pai, músico, ambos incentivadores de suas práticas artísticas desde a infância.

> A arte sempre esteve muito presente na minha vida, a minha mãe faz artesanato e meu pai é músico. Tenho uma ligação muito forte com a música e o desenho, lembro da primeira vez que fui em uma orquestra, chorei rios de lágrimas; já no desenho, lembro muito de eu bem pequena assistindo desenhos animados na sala de casa antes de ir para

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> a escola. Além dessas citações, a pandemia me ajudou muito a me conectar mais com a arte, foi aí que eu comecei a explorar mais esse universo. (INVENTÁRIO 15, Maria Clara Carrasco Márcio).

Mais tarde, a aluna detalhou que a mãe atua com artesanato, confeccionando crochê, sousplats e chinelos como fonte complementar de renda, enquanto o pai, músico versátil, já integrou grupos de pagode, canta em igreja e domina diversos instrumentos. Ambos sempre a incentivaram a explorar o universo das artes, apoiando seu interesse por desenhos animados, livros ilustrados e produções próprias de arte, aspectos que se conectam diretamente com sua escolha e desejo de ser ilustradora. Maria Clara relatou ainda um interesse particular pela arte sacra, decorrente de sua ligação com a religião cristã.

Em sua produção visual *(Figura 5)*, foram reunidas imagens afetivas: as linhas para crochê de sua mãe, os instrumentos musicais do pai, a caixa de ferramentas e o quadro decorativo que se encontra na área de trabalho desse último. Em sobreposição às imagens, encontra-se a frase “O que a memória ama fica eterno, que esse seja um doce som para ti.” inspirada em trechos da canção gospel “Só/ Amamos-Te Ó Deus” do grupo Gerados pela Imaculada e na frase “O que a memória ama fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.” da poetisa Adélia Prado; associação que a estudante define ao conforto da casa e companhia de sua família.

Figura 5 — Colagem, Sem Título, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: compilação de Maria Clara Carrasco Márcio[7] .

Da mesma forma, a experiência e vínculo afetivo com a arte por meio da família são mencionados por Giovanna Gamero Vilela:

> Quando era criança me lembro de sempre ver meu pai no canto dele desenhando ou fazendo algum tipo de escultura, ele me levava para ver algumas exposições de arte. Outras experiências positivas vivenciei em eventos culturais onde tinham exposições de artesanato, apresentações de capoeira e samba de roda, danças e shows musicais voltados a cultura afro-brasileira. (INVENTÁRIO 4, Giovanna Gamero).

Em diálogo realizado posteriormente, Giovanna relatou que o pai, técnico em cerâmica no Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, sempre a incentivou a produzir artisticamente. Desde a infância, acompanhava-o em atividades relacionadas à arte e frequentava eventos como a *Guerra de Ilustrações*, projeto que promove encontros,

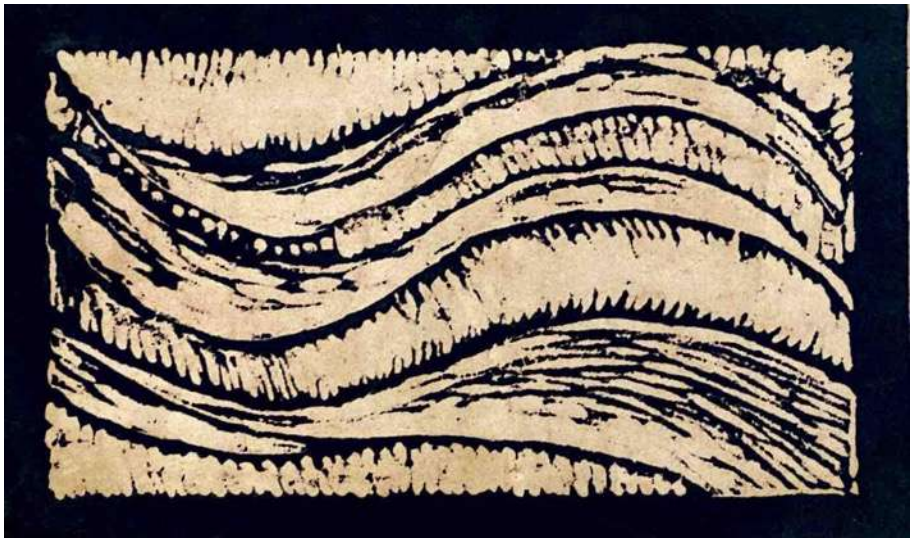
[7] Montagem digital a partir de imagens tiradas por Maria Clara Carrasco Márcio.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

exposições e batalhas entre ilustradores na região de Londrina. A mãe, professora do curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), produziu diversos poemas e desempenhou papel significativo no estímulo à sensibilidade artística da filha.

Giovanna cursou um ano de História na Universidade Estadual de Londrina, mas posteriormente optou por Artes Visuais, área com a qual se identifica profundamente. Sua produção visual *(Figura 6)*, uma xilogravura abstrata nomeada como *"Subjetivando a memória"*, representa simbolicamente as recordações familiares e afetivas que permeiam sua relação com a arte, assim como faz referência à estética presente nas produções do pai.

Figura 6 — Subjetivando a memória, 2025.



Fonte: xilogravura de Giovanna Gamero Vilela[8] .

Como observado nos relatos, a presença de figuras familiares que reconheçam e incentivem a produção artística dos filhos é decisiva para que os jovens se sintam acolhidos e confiantes para traçar um caminho de luta pela arte. A falta ou insuficiência dessas experiências pode levar a disparidades no repertório estético e na autoconfiança dos alunos. Portanto, o papel das escolas e centros culturais se torna ainda mais relevante, funcionando como compensadores ou ampliadores dessas vivências.

[8] Impressão de xilogravura sobre papel kraft, 12 x 20,1 cm.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação, desenvolvida a partir dos inventários pessoais e das produções visuais dos estudantes, permitiu constatar que espaços como escolas, museus, ambientes culturais e a família são instituições sociais formadoras que, de diferentes maneiras, moldam a trajetória dos estudantes de Artes Visuais. Nesse contexto, a arte manifesta-se como mediadora em diferentes instâncias e cumpre o papel do incentivo e da afetividade, ampliando o sentimento de pertencimento dos estudantes e influenciando a criação de uma identidade tanto pessoal quanto profissional.

Ademais, o pedido feito aos colaboradores para a produção das imagens foi de grande importância, pois revelou dimensões que a palavra escrita, sozinha, não é capaz de expressar. Essa prática de solicitação das produções visuais revelou-se fundamental para o alinhamento metodológico da pesquisa, aproximando-a de modos contemporâneos de pensar e realizar investigação em arte.

Em suma, o artigo não se tratou apenas de coletar dados, mas de produzir novos em diálogo e corresponsabilidade com os colaboradores, reconhecendo o caráter processual e sensível da construção do conhecimento. Tal percurso possibilitou aos participantes refletir sobre suas próprias experiências, resgatar o que foi significativo na constituição de si e compreender como essas vivências podem transformar tanto a prática docente quanto a prática artística.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4. REFERÊNCIAS

ÁVILA, Francisca Eleneide Xavier; SOUSA, Antonia de Abreu; GOMES, Maria de Fátima. **Docência em formação: as experiências de vida como elemento formativo na licenciatura em artes**. In: Encontro Nacional da ANPAP – Vidas, 33., 2024, João Pessoa. Anais [...]. João Pessoa: UFPB, 2024. Disponível em: http://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/825758-DOCENCIA-EM-FORMACAO--AS-EXPERIENCIAS-DE-VIDA-COMO-ELEMENTO-FORMATIVO-NA-LICENCIATURA-EM-ARTES. Acesso em: 20 jul. 2025.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Tradução de Paulo Neves; revisão da tradução de Eduardo Brandão. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 16.

DURKHEIM, Émile. **Educação e sociologia**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2011. (Coleção Textos Fundantes de Educação).

LOWENFELD, Viktor; BRITTAIN, W. L. ***Desenvolvimento da capacidade criadora***. Tradução de Álvaro Cabral. 1. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

RAMOS, Danielle Marques dos; NASCIMENTO, Virgílio Gomes do. **A família como instituição moderna**. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 32, n. 1, p. 1–10, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/fractal/a/LMQF6hgPt4nXY8d4q3sQS4M/?lang=pt. Acesso em: 20 jul. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A relação interartes no filme *A Crônica Francesa* (Wes Anderson, 2021) e suas caracterizações de abjeto no episódio *The Concrete Masterpiece*

Lais ZAFANELLI (Unesp, Assis)

Orientador: Gabriela Kvacek Betella (Unesp, Assis)

E-mail: l.zafanelli@unesp.br

O episódio do filme *A crônica francesa* (2021), de Wes Anderson, intitulado *The Concrete Masterpiece*, conta a história de Moses Rosenthaler (interpretado por Benicio del Toro) e sua experiência como artista em cárcere. A narração é feita pela personagem de Tilda Swinton, J. K. L. Berensen, que apresenta a história do personagem descrevendo os acontecimentos da vida do mesmo com ajuda de seus slides e sua experiência como redatora da revista *Liberty, Kansas Evening Sun*, fictícia do filme. Apresentamos uma análise comparativa, dialogando com os estudos interartes, entre literatura, artes plásticas e cinema, utilizando como referência os conceitos de vanguarda, abjeção e *ut pictura* poesis e elementos da narrativa cinematográfica com base em teóricos do audiovisual, como Gaudreault, Jost, Xavier e Pellegrini.

Palavras-chaves: Wes Anderson, *A crônica francesa*, estudo interartes, *The Concrete Masterpiece.*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

EIXO 2 – CINEMA E TEMPO SOCIAL

Neste ano em que o filme brasileiro “Ainda estou aqui” foi premiado mundo afora, o cinema novamente usa sua linguagem para contar uma história inacabada da nossa sociedade. É essa relação entre um passado ainda bruto e um futuro à espera, mediado pela presença do presente cinematográfico, que este ST procura enfatizar. Do tempo inacabado, visto da janela projetada pela tela do cinema, nos chega uma voz muda? Ou uma grita, uma cacofonia de sentidos?

Coordenação: Prof. Dr. Rogério Ivano (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: Araucária PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

SUMÁRIO: CINEMA E TEMPO SOCIAL

Gabriela Kvacek BETELLA.....

Nathany A. W. BELMAIA; Vinícius Ribeiro DANIEL.....

Ana Leticia Gaion PEDRO.....

Thiago Henrique RAMARI.....

Carolline Cabrera SANTANA.....

Ana Carolina de Oliveira SANTOS.....

Licia Souza da SILVA.....

Matheus Rocha da SILVA.....

Mileny L. TAKEI.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A dimensão melancólica de Nanni Moretti: reflexões políticas inscritas em registros subjetivos

Gabriela Kvacek BETELLA (Unesp)[1]

E-mail: kvacek.betella@unesp.br

Resumo: Ao investigar o que nomeou melancolia da esquerda no cinema póssocialismo, Enzo Traverso (2016) não conseguiu antever uma inflexão estilística importante do realizador italiano Nanni Moretti, cujos filmes mais provocativos ao representar o vácuo que transcendia o espaço do poder seriam, no dizer de Traverso, insuficientes em sua melancólica ironia. Consideramos três filmes de Moretti como balizadores da comédia autorreferencial por meio de uma chave dramática distanciada. Em *La stanza del figlio*, *Mia Madre* e *Tre piani,* essa abordagem transcende a postura irônica e reconfigura o vazio político como perda íntima e irreparável. Nesses casos, o que Millicent Marcus (1996) definiu como "corpo cinemático" de Moretti se retrai, privilegiando a composição espacial, o enquadramento e as interações sociais que evocam, de modo sutil, processos históricos italianos do século XX. Assim, a subjetividade emerge como dispositivo crítico e memorial para mediar o privado e a história coletiva.

Palavras-chaves: Nanni Moretti, melancolia, *O quarto do filho*, *Mia madre*, *Tre piani*.

[1] Professora Assistente (MS-2) e coordenadora da área de italiano no Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis. Docente do Programa de pós-graduação em Letras na mesma instituição. A apresentação do trabalho foi financiada pela CAPES.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS

1. Premissas

A melancolia como fenômeno psíquico, histórico e cultural foi insistentemente explorada por meio de suas manifestações e variações conceituais, simbólicas e artísticas, desde a Antiguidade, quando associada à teoria humoral hipocrática. Aristóteles supunha que os homens de destaque na filosofia, na política, na poesia ou nas artes seriam melancólicos, fazendo prevalecer a dualidade entre sofrimento e genialidade. Robert Burton, um pessimista muito bem-humorado, retomou o termo no início do século XVII, ofereceu múltiplas camadas de significado e descreveu em *The Anatomy of Melancholy* praticamente todas as acepções até sua época, desde a condenada acídia, promovida a pecado capital na Idade Média, até a reabilitação parcial como figura do intelecto e da criação. Se as obras dos artistas Albrecht Dürer e Hans Holbein haviam representado, no século XVI, alguns atributos capazes de sintetizar a melancolia como inquietação existencial e como tensão entre paralisia interior e potência criativa, Burton reconhece a universalidade do estado melancólico e a ambiguidade entre sofrimento e inspiração.

O estatuto ambivalente de sintoma de enfermidade e marca de genialidade só viria mais tarde. No século XIX, o termo depressão aparece e substitui a melancolia no campo da psiquiatria. Contudo, nos aspectos históricos e culturais, a melancolia não perde sua validade, inclusive porque Sigmund Freud recupera o termo e o conceitua como luto prolongado, patológico, ferida narcísica agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade. Na célebre distinção entre luto e melancolia, grosso modo, se o luto é a reação a uma perda, a melancolia corresponde a uma perda não identificada. No luto, o mundo parece empobrecido; na melancolia, o eu se empobrece, o que a torna mais complexa, pois entre suas manifestações estão a autodepreciação, os sentimentos de culpa e processos patológicos complexos.

O crítico literário suíço Jean Starobinski abordou a melancolia durante cerca de cinquenta anos a partir de sua formação como médico, mas nos oferece em 2012 exemplos muito proveitosos de diversas formas de arte para discutir o tema. Da tristeza de Belerofonte na *Ilíada* à pintura de Van Gogh, passando pelo mal do século na literatura romântica, Starobinski

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

recupera o sentido da melancolia aplicada aos sujeitos “de exceção”, ou seja, não compreendidos pelo seu meio, elaborado por Aristóteles.

A partir dessa direção, nosso interesse pela teorização da melancolia aumenta. Para Walter Benjamin (1984; 1987), a melancolia se manifesta como traço fundamental da modernidade, em meio à experiência histórica colapsada e à fragmentação de sentidos, numa espécie de consciência de um mundo em ruínas, testemunha da passagem implacável do tempo. Essa Ao contrapor a tragédia clássica e o sentido da sua resolução catártica ao drama barroco preso à contemplação da perda e da decadência, Benjamin enxergou a melancolia, ainda no final dos anos de 1920, como estado de espírito característico dessa transição, quando o sujeito passa a ser incapaz de superar a temporalidade e os significados transcendentes. Assim, a concepção de melancolia para o filósofo alemão deverá compor, nos anos seguintes, sua definição de modernidade, em que a experiência se dilui na reprodutibilidade técnica e na aceleração do tempo e, por outro lado, configura uma forma de relação crítica com a história, por meio de um olhar aguçado sobre seus destroços, sobre as ruínas. Na melancolia reside, portanto, a consciência histórica.

Assim, tomada como uma das causas do sofrimento psíquico e associada à produção criativa, a melancolia testemunha um universo de perda irreparável, segundo Julia Kristeva (1989), o que nos leva a considerar esse caráter ambíguo como conceito analítico importante no debate sobre a subjetividade. É possível chegar à experiência social subjetiva na contemporaneidade acompanhando as metamorfoses da melancolia, para utilizar uma expressão de Walter Benjamin. A melancolia pode ser tomada como sintoma de um sistema econômico, social e político que faz definhar a subjetividade, mas, ao mesmo tempo, pode produzir uma nova configuração com caráter de resistência. Trata-se de uma nova melancolia, capaz de revelar nossa miserável condição e de apontar para uma representação artística que dê conta desse estado de coisas. Nesse sentido, outros âmbitos das ciências humanas passaram a se dedicar às transformações e variações da melancolia.

Os resultados das associações e dissociações entre estado melancólico e conformismo promovidas pela Ciência Política nos interessam de perto. Enzo Traverso (2021) propõe esquadrinhar o que preferiu continuar a chamar de melancolia de esquerda (adotando a expressão criada por Benjamin) como uma espécie de sentimento comum aos vencidos, aos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

derrotados pelo naufrágio traumático dos socialismos. A ideia de Traverso é pensar o socialismo a partir de sua derrota ou, pelo menos, questionar se isso é possível:

> A melancolia de esquerda não significa o abandono da ideia de socialismo ou da esperança de um futuro melhor; significa repensar o socialismo em uma época em que sua memória está perdida, escondida e esquecida, precisando ser redimida. Essa melancolia não significa o luto de uma utopia perdida, mas um esforço em repensar um projeto revolucionário em uma era não revolucionária. É assim uma melancolia fecunda (...). (TRAVERSO, 2021, p. 53)

Ao investigar a dimensão produtiva da melancolia na cultura de esquerda, o historiador e cientista político piemontês mostra uma possível saída para a amnésia e imobilidade características do "presentismo" ou "regime de historicidade que emergiu nos anos noventa" (TRAVERSO, 2021, p. 32) a seguir àquele que Traverso define como a "derrota esmagadora" de 1989. Assim, o estudioso observa que "a história do socialismo é uma constelação de derrotas que o alimentou por, ao menos, dois séculos" (TRAVERSO, 2021, p. 55), mas a de 1989 provocou uma repressão – no sentido freudiano – que ainda hoje se faz presente. Se, de fato, até aquele momento a derrota trazia consigo a promessa de um renascimento e foi caracterizada como uma simples batalha perdida, a partir de então é o próprio significado da guerra que parece ter desaparecido. A "melancolia de esquerda" conseguiu manter o luto e a esperança juntos até 1989, isto é, luto e militância. Depois, a esperança parece estar extinta, e com ela as possibilidades de ação capaz de provocar uma transformação radical do existente.

Traverso apresenta uma análise produtiva da relação entre memória e marxismo, revelando a função da memória na cultura de esquerda, bem resumida pela fórmula "lembrando o futuro" (TRAVERSO, 2021, p. 116), na qual reside a diferença fundamental entre fascismo e comunismo sobre o tema da memória: onde o primeiro origina um mito "atemporal" que o purifica da historicidade, a segunda necessita para sua revolução de uma "memória do futuro", ou da possibilidade sempre aberta de multiplicação de histórias do passado para abrir possibilidades para o futuro. A dimensão estratégica do marxismo hoje, segundo Traverso, consiste sobretudo em superar o trauma da derrota. Isso significa estabelecer uma espécie de organização do pessimismo: "tirar lições do passado, conhecer uma derrota sem capitular diante do inimigo, com a consciência de que um novo começo tomará inevitavelmente novas feições, diferentes caminhos." Afinal, "a visão dos vencidos é sempre crítica" (TRAVERSO, 2021, p. 155). Em poucas palavras, trata-se de uma estratégia oposta à ideia de que não há alternativa,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

mostrando que existem alternativas no passado para o futuro. Nesse sentido, as “imagens melancólicas” que ocupam a análise de como o cinema interpretou as “revoluções derrotadas” ganham destaque, especialmente para nossa observação sobre o cinema italiano contemporâneo, em particular o de Nanni Moretti.

Traverso apresenta um tipo particular de melancolia, tanto teórica quanto política, baseado numa hipótese “contrafatual” (incapaz de alterar a história, porém disposto a enxergar o que deu errado) e gerado pelo “fracasso em atender ao marxismo e ao anticolonialismo” (TRAVERSO, 2021, p. 302). O historiador apresenta uma semântica de tempos plurais e conflituosos que pode ser reaberta em possibilidades nunca adormecidas do passado. Jogar *kairós* contra *khronos* significaria rejeitar a visão da história e reduzir os fenômenos “a um conjunto de eventos alinhados num plano temporal progressivo e mensurável” (TRAVERSO, 2021, p. 375). Tal atitude levaria, portanto, a declarar a inconsistência das teses sobre o “fim da história” e a reabrir o jogo da “revolução” depois de 1989, já que no final “a transformação do mundo é uma aposta melancólica, nem arriscada nem sem sentido, nutrida pela memória, fundada na vontade, mas também na razão, ao mesmo tempo 'hipótese e horizonte estratégico e regulatório’” (TRAVERSO, 2021, p. 381).

Na perspectiva do cientista político, existem dois tipos de melancolia de esquerda. O primeiro “precipita a ação”, o segundo “acompanha a ‘reflexão’ após uma derrota”. Os dois tipos, embora diferentes, permanecem conectados por não se dobrarem à resignação. Segundo Traverso, nas primeiras décadas dos anos 2000, quando elabora seu estudo, a “melancolia da derrota” está onipresente na esquerda, embora censurada, “‘escondida’ por uma memória pública que oferece espaço exclusivamente às vítimas” (TRAVERSO, 2021, p. 391-392) e, portanto, em última análise, despolitizada. Apenas uma repolitização desta melancolia poderia reabrir a oportunidade para a revolução, porque “a melancolia da esquerda não se limita à piedade pelas vítimas, mas procura redimi-los, não olha para os escravos como objetos de compaixão, mas como sujeitos rebeldes” (TRAVERSO, 2021, p. 393).

À questão inicial de saber se ainda é possível pensar o socialismo como partindo de suas derrotas, Traverso responde que não é apenas possível, mas necessário, porque é através da derrota que a experiência revolucionária se transmite de geração em geração. As gerações pós-

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1989 têm, portanto, a tarefa de herdar as derrotas dos seus pais, e esses últimos têm o dever de cultivar uma melancolia da esquerda que transforma a derrota em uma oportunidade de ação.

No tocante às ações em tempos melancólicos, Terry Eagleton (2023) oferece, possivelmente, uma espécie de meia-luz em *Esperança sem otimismo*. Ao longo da obra, Eagleton faz uma crítica contundente ao otimismo, que considera mais uma racionalização do que uma visão clara da realidade. Em contrapartida, convida a explorar a esperança como uma alternativa mais rica e fundamentada, conforme devemos explorar adiante. O motor para o filósofo e crítico literário britânico é o significado dessa emoção elusiva, e a disposição para diferenciá-la do desejo, questionando se ela realmente fetichiza o futuro. Eagleton introduz o conceito de "esperança trágica", uma forma autêntica de esperança que persiste mesmo diante de perdas devastadoras. Além disso, menciona uma "esperança crítica", diferente da "esperança ingênua" como enfrentamento de nossos tempos sombrios.

2. Um movimento pendular no cinema de Nanni Moretti

Há dez anos nossa pesquisa sobre a filmografia de Nanni Moretti se detém sobre duas vertentes, essencialmente: o sentido autobiográfico e o tratamento do contexto político imediato. Os filmes de Moretti produzidos até 1993 rompiam a objetividade e conservavam um ponto de vista narcísico, porém com significativo enfrentamento do real, utilizando a primeira pessoa para confrontar o estado do cinema italiano, as questões cívicas e a vida privada. As instabilidades estavam representadas por uma autoexposição como mecanismo estético, ético, crítico e autocrítico.

A partir de *Aprile* (1998), Moretti parece superar a mensagem política e revolucionária, pois sua mira transita entre passado e presente para interpretar de modo equilibrado o sentido político e a complexidade da crise coletiva e individual. Consideramos as autoanálises dos protagonistas até esse ponto da obra como reflexos das incoerências, acertos e heranças das forças de oposição difundidas desde os anos de 1960. Analisamos o tratamento da "era Berlusconi" e a representação das contradições de um panorama social, um quadro político e um contexto cultural (sobretudo cinematográfico) preocupantes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Neste momento, procuramos lançar um olhar sobre os filmes do diretor levando em conta as formas assumidas pelo ponto de vista ao longo de uma filmografia, sobre o sentido assumido pelas escolhas da forma, dispostas a nos fornecer a dimensão do conteúdo das obras e o grau de engajamento político das mesmas. A proposta da etapa da pesquisa do qual apresentamos as linhas gerais é explorar o caráter melancólico que se instala em diferentes proporções subjetivas em três filmes de Moretti realizados após 2000 como instrumento de representação de situações particulares e coletivas, capazes de bloquear o exercício pleno das liberdades, devido a situações impostas por um processo histórico e social. Os resultados estéticos que observamos podem devolver ao espectador as próprias insuficiências no intuito de estimular a consciência da unidade entre pessoal e coletivo, assim como do atraso, voluntário ou não, nas duas esferas.

O sentido melancólico desses três filmes maduros de Moretti toma o lugar do individualismo, da irritação e da intolerância dos irônicos jovens protagonistas nos filmes dos anos de 1970 a 1990 que buscavam a lucidez. O ajuste preciso de tom, em cada momento, refina as possibilidades de esclarecimento, fugindo da vitimização e deixando o espectador sem o anteparo de uma figura protagonista intransigente na qual poderíamos nos espelhar com certo gosto, como acontece, por exemplo, em *Caro diário* (1993). Minha intenção nessa altura da pesquisa é responder ao meu próprio questionamento sobre o que dizer da melancolia que contamina a ironia no cinema maduro de Nanni Moretti - se é uma atualização do humorismo pirandelliano ou se há um alinhamento possível com a "melancolia de esquerda" (em que pese as distinções formuladas por Enzo Traverso em 2016), ou mesmo se meu velho combatente Terry Eagleton já teria, em 2015, lançado luz sobre a matriz comum aos filmes cujo enfoque sobre dramas individuais se torna instrumento de investigação de impotências coletivas.

Ao assistir a *Tre piani* (Nanni Moretti, 2021)[2] as impressões se dividiram entre os efeitos da transposição do texto do escritor israelense Eshkol Nevo e o tom melancólico oferecido pelas lentes de Moretti às três histórias que compõem o longa. A melancolia intrigava especialmente

[2] O roteiro foi escrito por Nanni Moretti, Federica Pontremoli e Valia Santella. O cineasta divide a concepção do roteiro com coautores, como havia feito antes em *Mia madre*. O filme foi rodado entre 2018 e 2019. sua estreia nos cinemas foi adiada devido à pandemia do SARS-CoV-2, e Moretti não consentiu o lançamento do longa em *streamings*.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

pelo contraste que provocava com a experiência de Moretti anterior à concepção de *Tre piani*, o documentário *Santiago, Italia* (2018), objeto de nossas investigações entre 2018 e 2022[3].

O documentário tinha uma urgência naquele 2018 como memória de tempos mais honrosos para as questões particulares de cidadania na Itália. O romance de Eshkol Nevo, publicado em 2015 e base para o filme, trazia uma inspiração bem diferente, com questões familiares universais - a família (elemento caro na filmografia morettiana) estabelece o grau máximo de proximidade entre pessoas, de célula a ser defendida a qualquer custo e, ao mesmo tempo, pode promover o maior grau de distanciamento cujo resultado é a solidão absurda de algum de seus membros.

A adaptação de *Tre piani* realizada em 2019 (com estreia adiada para 2021) preserva o tom intimista, existencial e melancólico de cada narrativa, mas suprime o percurso linear do romance, cuja estrutura explora as três instâncias psíquicas correspondentes aos elementos freudianos da formação da personalidade (Id, Ego e Superego[4]), distribuídos como regentes ou subtemas de cada um dos três capítulos. No longa de Moretti, as histórias se entrelaçam como a representar o trançado das vidas que se entrecruzam sutilmente. Na trama do filme, hábil em iluminar os protagonistas, são eliminados seus monólogos confessionais do romance e,

[3] Procuramos evidenciar as relações entre as "assinaturas" de Moretti em filmes protagonizados pelo diretor e no documentário em que duas sequências significativas com sua presença traduzem uma demarcação de perspectiva. Em filmes anteriores, cujos protagonistas expressam dúvidas quanto às experiências coletivas, sobretudo políticas, é frequente a conclusão de que acreditar nas pessoas não é necessariamente incluir-se na maioria. Falas como a do protagonista de *Caro diario* ("Eu acredito nas pessoas. Porém não acredito na maioria das pessoas. Acho que vou sempre estar confortável e de acordo com uma minoria..."), de 1993, reforçam o tom documental "em primeira pessoa" que norteia os longas. Em *Santiago, Italia*, o realizador aparentemente se retira do posto de narrador, ao compor o documentário que capta um fragmento da história recente sob um ponto de vista peculiar, privilegiando imagens de arquivo e relatos de participantes do momento do passado em foco. Contudo, a dimensão coletiva é relativizada e questionada em diferentes aspectos no tempo. Há índices importantes de um sentido individual na visibilidade da obra: a utilização da câmera fixa, dos testemunhos individuais captados em plano americano ou primeiro plano, da voz em *off* do diretor que aparece a conduzir momentos significativos das entrevistas e, especialmente, a presença de Moretti em duas sequências capazes de estabelecer com firmeza o sentido individual, particularizante, assinalando a oposição a perspectivas universais e, até certo ponto, imparciais ou, se preferimos, de maiorias (Betella, 2020). Resultados ampliados dessa pesquisa, que incluíram considerações sobre o documentário *La cosa* (Nanni Moretti, 1990), estão em Betella (2022).

[4] Na tripartição freudiana da psique (Freud, 2011), grosso modo, o Id representa o inconsciente completo, parte impulsiva da psique que, durante a infância, proporciona apenas as capacidades básicas. O Id é formado essencialmente pelo princípio do prazer, ao lado do princípio da morte, que buscam preencher vontades sem considerar a realidade. O Ego existe, segundo Freud, para levar a realidade em consideração, para provar que nem sempre o Id é capaz de obter o que deseja. O Ego pondera as exigências do Id e também o aspecto autocrítico do Superego, que compõe a parte moral da mente humana.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

particularmente, são excluídas as instâncias de interlocução capazes de deslocar cada foco narrativo para fora de sua situação. Além da carga dramática maior oferecida ao longa, o procedimento desvia-se das concepções psicanalíticas para ancorar as situações nos dilemas muito mais semelhantes aos pirandellianos, ou seja, os episódios cotidianos envolvem uma nova dimensão da personagem, a da sua existência absoluta e autônoma dentro de uma vida calculada e extraída dos opostos dialéticos da vida humana.

Partimos do aparente contraste que se estabelece entre o documentário *Santiago, Itália* e *Tre piani* para uma investigação de outros momentos aparentemente antagônicos na filmografia de Moretti, nos quais a melancolia contribui como elemento estrutural num dos polos, a fim de observar a destreza dos trânsitos da escala particular italiana para a visão mais universalizante de questões humanas.

Não por acaso, e como fator complicador para futuras análises, a melancolia nos filmes de Moretti tem os contrapontos da dificuldade com o luto e do restabelecimento das relações sociais, pelo menos nos filmes que examinamos aqui. Observamos a morte repentina de Andrea, filho mais velho da família Sermonti, destruída pela perda e devastada por um processo de aceitação da tragédia, em *O quarto do filho*; a proximidade e a morte da mãe da protagonista *workaholic* em *Mia madre*, com a aceitação dos limites e a ampliação do significado da vida da mãe e, finalmente, em *Tre piani*, a morte do juiz Vittorio, cuja esposa Dora refaz a vida e a sua relação com o filho, afastado da família após um acidente, a condenação dele e o confronto violento com o pai.

O paralelo entre o interesse individual e o proveito coletivo não necessariamente desenvolve conflito que, embora possa acontecer, nunca aparece de forma maniqueísta. De qualquer modo, essa oposição é o cerne desses filmes, e ela promove, e menor ou maior grau, uma evolução das personagens, como se o foco sobre o interesse individual iluminasse ou permitisse a importância do coletivo, numa interdependência necessária, terapêutica, mas também socializadora, no sentido potencialmente político. Determinante para os processos que constituem a evolução das personagens na trilogia é a interferência de elementos externos: a família Sermonti se refaz graças ao cuidado que dispõe com a ex-namorada do filho, Margherita se aproxima do legado da mãe por meio de seus ex-alunos e Dora conhece Luigi, que a encoraja a ajudar os refugiados, assumir um novo rumo para a vida e a procurar o filho. Vale dizer que,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

em *Tre piani*, a história de Dora completa satisfatoriamente esse ciclo humanizador, ao contrário dos outros episódios do filme.

Elegemos três momentos significativos e observamos os filmes lançados em continuidade: o primeiro momento é a passagem de *Aprile* (1998) para *O quarto do filho* (2003), o segundo, de *Il Caimano* (2006) e *Habemus Papam* (2011) para *Mia madre* (2015) e o terceiro é o tempo que vai de alguns curtas e o documentário *Santiago, Italia* (2018) para *Tre Piani* (2021). Sem deixar de assinalar os longos intervalos entre um filme e outro, assunto ironizado pelo próprio diretor, vale a pena observar uma espécie de contraponto que se repete nas três ocasiões.

Nos filmes de 1998, 2006, 2011 e 2018, num aporte coerente e crescente em relação à filmografia desde os anos de 1970, estão presentes a crítica social (da família, da geração do cineasta e do próprio cinema italiano), o empenho político (crítico das falácias da direita e dos erros da esquerda), as representações metafóricas de poder, a preocupação com a memória de acontecimentos históricos. Já nos filmes de 2003, 2015 e 2021, a introspecção das personagens, os temas e enredos ligados ao luto, insegurança profissional, crise existencial, descontrole emocional, solidão, abandono, imposição de regras morais e éticas, revelam o efeito devastador das falências pessoais e também sociais.

Nossa hipótese é voltada para a composição de uma densidade política muito refinada nos filmes de Moretti, com visões pessimistas sobre o esvaziamento de valores fundamentais para a história recente da Itália. Consideramos, sobretudo, uma duradoura reflexão do diretor sobre o vácuo profundo deixado pelo fim do socialismo e o esfacelamento do Partido Comunista Italiano (PCI), reflexão presente em *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989) e no documentário *La cosa* (Nanni Moretti, 1990).

Enzo Traverso dedica atenção à produção cinematográfica ao tratar da dimensão melancólica da cultura de esquerda no século XX. Na obra que resulta de escritos publicados entre 2011 e 2016, que exploramos no tópico anterior, o historiador e cientista político vislumbra relações importantes entre produções de diversas nacionalidades e os problemas do fim do socialismo real e da esperança comunista, ressaltando que esse estado de coisas não produziu filmes significativos que representassem a crise, embora se possa considerar uma onda de produções que descrevem o colapso de um mundo, com ajuda de registros, tragédias e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

comédias. A maioria dos filmes inspirados pelas formas assumidas pela melancolia de esquerda descreve o comunismo, segundo o autor, "(...) como um espaço estranho, incompreensível e com frequência um lugar de desagregação social, um abismo impossível de perscrutar. Sobra apenas o vácuo." (TRAVERSO, 2021, p. 158)

Provavelmente, seguindo o raciocínio de Traverso, o vácuo transcendia o poder, assim como o fim do socialismo real apenas revelou a derrocada da esperança socialista. Para o historiador piemontês, o vazio ideológico e prático é bem representado pela amnésia do atleta protagonista de *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), assim como a crise é representada pela partida de polo aquático, em que o sentimento de comunidade se transforma em universo individualista, deixando o personagem "nervoso e atônito perante um país praticamente irreconhecível." (TRAVERSO, 2021, p. 158-9) Em *La cosa* (Nanni Moretti, 1990), Enzo Traverso assinala a capacidade do documentário de Moretti captar o abandono de referências ao comunismo pelos militantes durante a preparação para o seu congresso, o que levou à ruptura com "ideias, culturas, experiências e identidades forjadas ao longo de tantas décadas" e ao surgimento de "algo desconhecido e incomum, um objeto misterioso: La cosa". Para Traverso, contudo, os filmes de Moretti "não aprofundam essa amnésia esquerdista, limitando-se a refleti-la com melancólica ironia" (TRAVERSO, 2021, p. 159)

O que o cientista político não poderia perceber ainda, na época em que escrevia, era justamente o movimento pendular na obra de Moretti, capaz de alternar a chave cômica da ironia melancólica da maioria de seus filmes, em que o próprio diretor se expõe em *mea culpa*, com a chave dramática conduzida pelo olhar mais distanciado (sem tanta exposição do "corpo cinemático" de Moretti, como definiu Millicent Marcus em 1996) sobre a tragédia familiar e o vácuo devastador em escala reduzida, como a emblematizar a ausência sem precedentes e sem solução. Consideramos os registros subjetivos como portadores de uma reflexão crítica sobre a realidade política e social da Itália do século XX, e entendemos que as crises dos protagonistas de *O quarto do filho*, *Mia Madre* e *Tre piani* são atravessadas por processos históricos que não se explicitam como discurso, mas se insinuam por meio de espaços, enquadramentos e relações sociais.

Assim, o sofrimento pela morte do jovem que colapsou a família Sermonti em *O quarto do filho*, as situações de impasses em que a cineasta Margherita se encontra em *Mia madre* e as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

condições devastadoras das três famílias em *Tre piani*, além de se relacionarem de alguma forma com o luto, parte do universo particular de personagens, também estabelecem ligações com os dilemas da família contemporânea, das violências de gênero, dos estigmas profissionais, geracionais e culturais, mapeados pelo cineasta em momentos específicos. Portanto, o que pode estar mais profundamente ligado às tramas dos três filmes que investigamos são aspectos menos visíveis de uma espécie de luto social, fruto de impasses absorvidos nos três momentos de transcorrência de falências coletivas.

Ao escolher como protagonista em 2003 o psicanalista Giovanni Sermonti, Moretti aponta a fragilidade e o despreparo daquele que poderia assumir o controle, por meio de sua formação profissional, de uma situação que caminha para o incontrolável, se não fosse o elemento estranho ao núcleo familiar desgovernado fornecer ao menos um norte para que cada membro da família encontre seu rumo, como acontece na última sequência. O filme não deixa de assinalar o descompasso simbólico entre vida burguesa confortável e desequilíbrio emocional, numa estrutura aceitável nas normas contemporâneas (no caso, na época de transição de um governo de centro-esquerda para a afirmação da era Berlusconi[5]), cujos propósitos investem na preocupação excessiva com a escala individual.

De maneira afinada com esse modo de representação disposto a revelar uma conjuntura por meio das relações pessoais, *Mia madre* também investe no despreparo da protagonista com a perda de um ente querido, mas complica sua situação ao acrescentar os dilemas profissionais. A cineasta no filme deve enfrentar seus dilemas contando com os momentos de delírio em que

[5] Em 1998, a Itália estava a passar por uma transição política e económica. O governo de Romano Prodi, que havia sido eleito em 1996, caiu em outubro de 1998, depois de uma série de crises e desentendimentos internos na coligação. Essa crise levou à formação de um novo governo, liderado por Massimo D'Alema, um ex-comunista que se tornara líder do Partido Democrático de Esquerda (PDS). Além disso, a Itália aderiu à União Monetária Europeia em maio de 1998, o que significou a introdução do Euro como moeda oficial. Em 2000, a Itália estava governada por um governo de centro-esquerda liderado por Massimo D'Alema, que era primeiro-ministro. O cenário político era marcado por um sistema multipartidário e coligações políticas variáveis, com a influência de partidos de centro-esquerda, como o Partido Democrático, com apoio de outros partidos e movimentos. A Itália estava também a preparar-se para a introdução do Euro, um passo crucial para a integração económica da União Europeia. Em 2001, na Itália, as eleições legislativas de 13 de maio resultaram na vitória da coligação de centro-direita "Casa das Liberdades", liderada por Silvio Berlusconi. Esta coligação era composta por Forza Itália, Aliança Nacional, Liga Norte e outros partidos menores. O governo que se seguiu foi o Governo Berlusconi II, que ficou no poder até 2005.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

pode visualizar estímulos e soluções, como a escapar das crises que de algum modo representam a instabilidade do período vivido[6].

Finalmente, os três núcleos familiares de *Tre piani* trazem para o filme muito do caráter fraco e inseguro do contexto político vigente[7]. Os personagens parecem estar à beira da crise, no limiar da ruína, em razão de atitudes mal planejadas ou de sua imobilidade. Suas vidas tomam uma direção nada certeira, mas a maioria dos destinos se cumpre com ânimo positivo, apesar das cicatrizes profundas.

3. O sentido melancólico no cinema de Nanni Moretti

Levantamos a questão da exposição de falências coletivas por meio de tragédias particulares justamente graças ao alinhamento das três obras com seus antecessores imediatos, filmes em que o humor morettiano, de alto teor crítico e com grande interferência da atuação do diretor, prepara o espectador para verdadeiras catarses com os dramas familiares dos filmes que elegemos. Assim, levamos em consideração o sentido do tom melancólico e da dimensão crítica do presente como revisão estética capaz de considerar formas de silenciamento e de exclusão impostas por um processo histórico e social, além de praticar uma política do afeto e da memória.

Sarcástico e implacável, Terry Eagleton (2023) confessa querer passar da crítica à proposta, revendo certos conceitos ao historicizá-los. Uma das suas indagações em *Esperança sem otimismo* nos direciona a pensar sobre uma Europa em crise que só parece estar de acordo no desacordo – e, nesse estado de coisas, ao tentar responder sobre o que se pode esperar da esperança, Eagleton afirma que continuaremos a esperar conseguir as coisas que tradicionalmente quisemos: justiça, igualdade, fraternidade, ausência de pobreza e de violência.

[6] Em 2011, a Itália foi palco de um momento político crucial: a renúncia de Silvio Berlusconi e a formação do governo Monti, um governo tecnocrata para lidar com a crise econômica da zona euro. Berlusconi, que havia liderado o país por longo período, foi forçado a deixar o cargo devido a uma série de crises, incluindo escândalos políticos e de corrupção, e a forte pressão internacional para implementar medidas de austeridade.

[7] Desde pelo menos 2017 a Itália estava imersa numa complexa situação política. O país vivia um período de instabilidade e fragilidade, com governos de curta duração e uma crescente influência do Movimento Cinco Estrelas (M5S), que desafiava os partidos tradicionais. A situação política era marcada pela fragmentação partidária e pela dificuldade em formar coalizões estáveis.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Se é pouco provável a existência de uma sociedade de seres humanos sem violência ou injustiça, pelo menos está totalmente dentro de nossas possibilidades combater e acabar com a pobreza, dados os recursos globais, embora o nosso sistema de propriedade impeça que isso aconteça.

É praticamente inevitável mencionar a palavra revolução, que não é de todo estranha para um militante do Partido Socialista dos Trabalhadores como Terry Eagleton. Sua indicação para a prática da esperança assume o sentido de revolução que, historicamente, não se dá de imediato. As classes médias, para Eagleton, podem ser a força revolucionária que acredita numa transformação completa para atingir o nível de justiça e bem-estar que necessitamos. Este é um ponto de vista realista, não extremista, de acordo com o pensador. Os realistas acreditam na transformação, enquanto há os que pensam que as piores coisas continuarão mais ou menos como sempre foram. Após 2000, quando muitos acreditavam no fim da história e no capitalismo como única opção diante de nós, é ela que nos surpreende com acontecimentos dramáticos dispostos, no mínimo, como reflexão sobre o colapso da história do capitalismo, sobre a crise imigratória, sobre os terrorismos, colonialismos, fascismos e assim por diante no século XXI adentro. Dadas as circunstâncias examinadas por Eagleton, a "esperança trágica" é a única forma capaz de transcender o desespero – em poucas palavras, somente quando a esperança desaparece, pode se transformar em algo novo de si mesma, no próprio ato de desaparecimento.

Terry Eagleton renova o sentido de vazio ideológico investigado por Traverso e nos fornece argumentos filosoficamente mais profundos para investigar os fatos e as representações das crises do socialismo desde o fim do século XX. Ao examinar nossas condições nas instâncias mais cotidianas para expor a dificuldade de captar o estado moral das coisas, Eagleton conclui que precisamos praticar as virtudes e enfrentar as dificuldades históricas:

> Nesse sentido, a experiência moral tem sido manipulada, e é por isso que a incompetência e a agressividade não devem ser atribuídas inteiramente a nós. O fato de as nossas desgraças serem, em grande medida, sistêmicas, é de certa forma, motivo de desespero, já que pode ser extremamente difícil mudar os sistemas. Mas também é motivo de esperança. Não sabemos quão maior seria o nosso esplendor moral se essas instituições fossem transformadas. Talvez não muito. Mas temos o dever de descobrir. Pode ser que aqueles que fazem referência à maldade do coração dos homens não estejam errados, mas talvez estejam sendo precipitados. Esta, portanto, é a boa notícia; a má notícia é que não há motivo para supor que as desgraças criadas pelo homem sejam, em princípio, mais sanáveis que as desgraças naturais. É provável que descubramos a cura do câncer, mas não a do assassinato. (EAGLETON, 2023, p. 179-80)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Segundo nossas conclusões preliminares, baseadas na observação de um impaciente e combativo Nanni Moretti que se expõe e se retrai em seus filmes ao longo da carreira, instigando o espectador a sair do conforto de suas convicções, podemos entrever por toda a filmografia protagonistas na fronteira de contradições insanáveis, como a realização das escolhas absolutas e a adaptação passiva aos próprios limites – discrepância que costuma conferir aos personagens e enredos um humor de herança pirandelliana, embora ceifado pela irrupção de gestos provocativos, diretamente apontados ao espectador. Contudo, há momentos em que a obra é visitada por uma melancolia particular, revelando protagonistas mais dispostos a confessar dúvidas, incertezas e dores com uma sinceridade inesperada. Tal contraste pode ser visto pelo menos nos três momentos que procuramos investigar aqui. Neles, o aspecto íntimo e confessional, assim como a presença das dúvidas e incertezas das relações humanas, não neutralizam a força combativa do jovem Moretti dos filmes dos anos de 1970 a 1990, pois há um ganho reflexivo que passa a dividir o tom melancólico com as provocações libertadoras devolvidas ao espectador. Ao lado disso, uma medida progressiva de deslocamento do ator Moretti do papel de protagonista, assim como o procedimento de delegar algumas de suas múltiplas funções são observados ao longo da carreira do diretor, especialmente a partir de *Mia madre*.

O caráter melancólico que se instala em diferentes proporções em *O quarto do filho*, *Mia madre* e *Tre piani* é instrumento de representação das situações de confronto com várias perdas, levando a resultados estéticos capazes de nos devolver nossas próprias insuficiências e apontar questões cujo objetivo mínimo é atingir formas de consciência, ainda que não se possam tirar conclusões ou soluções. Nas palavras de Terry Eagleton, “existe esperança, e também sofrimento, no fato de que as coisas passam.” (EAGLETON, 2023, p. 181) A melancolia dos três filmes que elegemos nos coloca envolvidos na realidade representada, com nossas delícias e desgraças.

Referências

APRILE. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher film/BAC films. Itália: Tandem, 1998. 1 DVD.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Sem medo de ser parcial: Santiago, Itália (Nanni Moretti, 2018). In: Ana Heloísa Molina; André Pelegrinelli. (Org.). *Experiências visuais: ecos temporais, ecos espaciais.* Londrina: Eduel, 2022, p. 241-254.

BETELLA, Gabriela Kvacek. O ônus da parcialidade em Santiago, Italia (Nanni Moretti, 2018). In: PRYSTHON, Angela Freire; SOUSA, Ramayana Lira de; BORGES, Cristian da Silva; COSTA, Fernando Morais da; FRANCO NETO, Milton do Prado (Org.). *Preservação e memória hoje.* Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE (13., 2019: Porto Alegre, RS). Porto Alegre: SOCINE, 2020, p. 414-422.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Nanni Moretti, leitor de Abraham Yehoshua e Eshkol Nevo. In: Vários (Org.) *Desver o mundo, reinventar a cena*. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE (27., 2024: Campo Grande, MS), Campo Grande: SOCINE, 2025, p. 417-423.

BONSAVER, Guido. The egocentric Cassandra of the left: Representations of politics in the films of Nanni Moretti. *The Italianist*, 21(1), p. 158–183, 2001. https://doi.org/10.1179/ita.2001.21.1.158.

BURTON, Richard. *The Anatomy of Melancholy*. Penguin Classics, 2023.

CARO DIARIO. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher film/La sept/StudioCanal. Itália: 1993.

DE BERNARDINIS, S. *Nanni Moretti*. Milano: Il Castoro Cinema, 2001.

EAGLETON, Terry. *Esperança sem otimismo.* Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. O eu e o id. In: _____. *Obras completas*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-74.

IL CAIMANO. Direção: Nanni Moretti. Produção: Sacher Film, BAC Films, Stephan Films, France 3 Cinéma, Wild Bunch, Canal+, Cinecinema. Itália, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LA COSA. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher Film. Itália: Sacher, 1990.

LA STANZA del figlio (O quarto do filho). Direção de Nanni Moretti. Produção: Bac Films, Canal+, Rai Cinemafiction, Sacher Film, Telepiù. Itália: Sacher, 2001. 1 DVD

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

MARCUS, Millicent. Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti. *Italica.* Vol. 73, No. 2, Film (Summer, 1996), pp. 233-247.

MIA MADRE. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher Film, Fandango, Le Pacte, Rai Cinema. Itália: 01 Distribtion, 2015. 1 DVD.

NEVO, Eshkol. *Tre piani*. Trad. Ofra Bannet e Raffaella Scardi. 10. ed. Vicenza: Neri Pozza, 2018.

PALOMBELLA Rossa. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher Film, Nella Banfi-Palmyre Film con la collaborazione della So.Fin.A. e Raiuno. Itália: Titanus, 1989.

SANTIAGO, ITALIA. Direção de Nanni Moretti. Produção: Nanni Moretti, Jean Labadie, Gabriela Sandoval, Carlos Núñez. Itália, 2018.

STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda.* Trad. André Bezamat. Belo Horizonte: Ayiné, 2021.

TRE PIANI. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher Film, Fandango, Rai Cinema, Le Pacte. Itália: 01 Distribution, 2021. 1 DVD.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

Desvendando The Secret of Kells: análises iniciais da visualidade e narrativa da animação

Vinícius Ribeiro DANIEL (UEL)[1]

E-mail: vinicius.daniel@uel.br

Nathany A. W. BELMAIA (UEL/UFPR)[2]

E-mail: nathybel@hotmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise inicial da animação *The Secret of Kells* (2009), dirigida por Tomm Moore, com foco em sua construção estética, simbólica e narrativa. A obra é inspirada no *Livro de Kells*, um manuscrito iluminado do século IX, cujas iluminuras utilizam elementos da mitologia celta, da tradição cristã e da cultura visual medieval para criar uma narrativa que dialoga com temas como religiosidade, conhecimento, memória e resistência cultural. Através da jornada do protagonista Brendan, o filme contrapõe a rigidez do mundo monástico à liberdade simbólica da floresta e da imaginação. A análise observa como a estética visual, fortemente influenciada pelos manuscritos iluminados, e a trilha sonora contribuem para a construção de um universo onde o sagrado se manifesta tanto na arte quanto na natureza. A metodologia fundamenta-se nos estudos de autores como Marc Ferro (2003), que discute como o cinema pode ser um agente produtor de discursos sobre o passado, e Robert Rosenstone (2001), que abordam a ideia de que os filmes também "escrevem história".

Palavras-chaves: Irlanda Medieval, Livro de Kells, Animação.

[1] Graduando em História.
[2] Pós-Doutoranda e doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. Mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Licenciada em História pela Universidade Estadual de Maringá.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPG HS

1. Introdução

"Uma viagem ao mundo das fábulas" (título original *The secret of Kells)*, é uma animação do estúdio *Cartoon Saloon*, localizado na Irlanda. Conta com a direção de Tomm Moore, e codireção de Nora Twomey. Ainda integram a produção da obra Bruno Coulais, responsável pela trilha sonora, Fabrice Ziolkowski, responsável pelo roteiro, entre outros (cf. Blog A Janela Encantada, 2024). Essa animação, que entrelaça fantasia, religião e história, retrata um povoado de Kells, na Irlanda, e a criação de um manuscrito sagrado, o Livro de Kells, uma obra que, dentro do âmbito da narrativa fílmica, seria capaz de iluminar "os tempos sombrios" (Moore, 2009) de um momento conturbado às vésperas de uma invasão violenta do monastério onde habitavam.

Inspirado nos manuscritos iluminados, principalmente no Livro de Kells[3], e na estética baseada nas iluminuras do livro, a animação reinterpreta as iluminuras medievais. Segundo Visalli e Godoi (2016, p.135), em uma definição contemporânea, a iluminura é uma imagem desenhada em um manuscrito. Contudo, durante o período medieval, "o verbo latino *iluminare* definia a ação de pintar, e não a produção das imagens dos livros em si". Essas imagens poderiam ser detalhes, estar nas bordas das páginas, ser a letra capitular ou ocupar uma página. É notório que *The Secret of Kells* utiliza como inspiração os desenhos dos manuscritos medievais, já que algumas cenas da animação são idênticas às iluminuras registradas nos manuscritos medievais originais. Contudo, na obra fílmica, as iluminuras não são representadas como desenhos estáticos, mas ganham vida, se movendo, expandindo e mudando de cores no decorrer das cenas, criando cenários de sonhos que levam Brendan, o personagem principal, a um mundo de fantasia que rompe com a atmosfera de temor da invasão viking que embasa o enredo. As similaridades entre a imagem de um fólio[4] do Livro de Kells, e uma imagem do manuscrito representado no filme, de cores, do tipo de desenhos, são bastante evidentes. O uso desses recursos visuais são pensados para refletir o Livro de Kells (Geroto, 2013, p. 5).

[3] Manuscrito iluminado, criado por volta do início do Século IX. "Contém os Quatro Evangelhos do Novo Testamento, além de sumários e tabelas de concordância de passagens dos textos dos evangelistas". Considerado uma "obra-prima da caligrafia ocidental e um dos pontos altos da chamada *Arte Insular".* (Valle, 2011)

[4] No caso de um livro medieval, um fólio se refere uma única folha de pergaminho ou papel. Esta folha única tem duas faces: a frente, chamada de recto (indicada como "r", ex: fólio 1r), e o verso, chamado de verso (indicada como "v", ex: fólio 1v). Ou seja, não se chamam páginas, mas fólios.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O Livro de Kells, ou Livro de Columba (cujo nome em latim é *Codex Cenannensis* em irlandês é *Leabhar Cheanannais)* é um manuscrito iluminado que contém os quatro Evangelhos do Novo Testamento, acompanhados de textos introdutórios e tabelas. Não se sabe exatamente sobre o seu processo de produção. Estima-se que tenha sido produzido em mosteiros irlandeses ou escoceses ligado à tradição de São Columba, com contribuições de diferentes comunidades monásticas dessas regiões no início do século IX (Lesso, 2022).

O Livro de Kells apresenta iluminuras em diversos formatos e tamanhos, indo de miniatura à página inteira. A ornamentação das primeiras palavras de cada Evangelho no Livro de Kells tem uma decoração tão elaborada que o próprio texto é difícil de se ler. No caso do fólio 34, se visava retratar a palavra Cristo, escrita pelas letras gregas *chi* e *rho,* que eram, normalmente, usadas em manuscritos medievais para abreviar a palavra Cristo. Na Irlanda, nos livros que transcreviam Evangelhos, *Chi Rho* era ampliado e decorado. No Livro de Kells, o monograma *Chi Rho* foi desenhado na parte da frente (*recto*) de uma página inteira (Calkins, 1983, p. 85). As ilustrações do Livro de Kells apresentam uma ampla gama de cores, sendo roxo, lilás, vermelho, rosa, verde e amarelo as cores mais utilizadas (Fuchs e Oltrogge 1992, p. 134-135). Na imagem do *Chi Rho* feita na animação, foram suprimidos os tons de rosa, roxo e azul claro, dando lugar a uma paleta de cores de tons terrosos e verde ocre.

Apesar de o filme abordar a religiosidade cristã, ele se afasta da igreja tradicional[5] como ponto central da narrativa à medida que destaca a "universalidade da natureza como fonte de inspiração para a criação do Livro de Kells" dentro do âmbito da animação (O'Brien, 2011, p. 34, *tradução nossa*[6]). Segundo O'Brien "esse afastamento [...] torna a narrativa mais acessível ao público internacional."[7] Isso significa que um público amplo e global pode se conectar com a narrativa do filme por meio de temas universais e elementos culturais mais abrangentes, em vez de detalhes religiosos ou históricos muito específicos.

[5] Com "igreja tradicional", O'Brien se refere à perspectiva de uma Irlanda exclusivamente católica, que o filme *The Secret of Kells* intencionalmente amplia, como se houvesse um único cristianismo, ignorando a perspectiva plural que acompanhou essa fé desde os primórdios.
[6] Original "shows the universality of nature as an inspiration for the creation of the Book of Kells." (O'Brien, 2011, p. 34)
[7] Original "This move away from the organized church as a narrative focal point makes the film more accessible to international audiences" (O'Brien, 2011, p. 34)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Assim, o objetivo deste trabalho é apresentar algumas considerações introdutórias sobre a animação *The Secret of Kells*, ressaltando o enredo, processo de produção e relações com o cristianismo irlandês medieval.

2. Metodologia

Este trabalho adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, analisando a animação *The Secret of Kells* como uma representação simbólica da cultura monástica irlandesa do século IX e do contexto histórico da Irlanda medieval durante as invasões vikings. A análise parte da perspectiva da História Cultural, considerando o filme enquanto narrativa que articula memória, mito e história.

A metodologia fundamenta-se nos estudos de autores como Marc Ferro (2003), que discute como o cinema pode ser usado como fonte histórica, mas também pode ser um agente produtor de discursos sobre o passado. Ou seja, ele propõe que o filme, longe de ser apenas ilustração da história, é um agente produtor de memória, de ideologia e de interpretação do real. Também se adota o referencial trazido por Robert Rosenstone (2001), que é um dos principais teóricos que abordam a ideia de que os filmes também "escrevem história", ainda que com "outra linguagem". Esse autor argumenta que a historiografia tradicional precisa reconhecer o papel dos meios audiovisuais na construção do passado, e, especialmente no imaginário popular, como é apregoado, atualmente, por correntes como a História Pública.

Para isso, serão observados aspectos narrativos, visuais e simbólicos da animação, tais como a representação do Livro de Kells, o papel do monge Aidan e a oposição entre o mundo da floresta e o mosteiro, buscando compreender como a obra traduz visualmente questões históricas e culturais da Alta Idade Média na Irlanda. Também são considerados elementos da estética medieval presentes na animação, sobretudo os desenhos relacionados com as iluminuras medievais irlandesas, ou seja, o uso de padrões visuais inspirados na arte insular, a fim de compreender como esse filme dialoga com fontes históricas e visuais da época.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

3. O enredo e a narrativa de *The Secret of Kells*

A animação se destaca por sua proposta visual, por sua narrativa simbólica e pela forma como trabalha temas como fé, imaginação, medo e resistência. Ela não tenta ser uma recriação fiel dos fatos históricos, como um retrato fiel de uma invasão viking em um monastério medieval, mas sim uma narrativa de superação das adversidades (Spartz, 2015, p. 186). *The secret of Kells* teve críticas positivas, recebendo uma indicação ao Oscar de melhor animação em 2010, além de outras premiações.

No enredo, o filme acompanha a história de Brendan, um garoto de doze anos que vive em Kells, uma comunidade monástica do século IX, sob os cuidados rígidos de seu tio, o abade Cellach, que se preocupa obsessivamente em terminar a construção de uma muralha ao redor do mosteiro para proteger a comunidade dos ataques e invasões dos vikings, um perigo iminente na narrativa.

Historicamente, os vikings eram um povo originário da Escandinávia (atual Dinamarca, Noruega e Suécia). Com marinheiros e navegadores experientes, do final do século VIII ao final do século XI eles invadiram, piratearam, comercializaram e estabeleceram assentamentos em diversas partes da Europa, como nas Ilhas Britânicas, Islândia, Groenlândia, Ilhas Faroé, Normandia, costa do Báltico e rotas comerciais com alguns locais da Europa Oriental (Roesdahl, 1998, p. 9-22).

Para se reportar a esse momento de medo no qual uma comunidade monástica poderia ser invadida por vikings, a animação representa o local repleto de andaimes, os quais reforçam a obsessão do abade Cellach na proteção do mosteiro. A chegada do irmão Aidan, vindo de Iona, rompe com essa atmosfera de temor, trazendo com ele o Livro de Kells. Na animação, esse livro seria uma obra a ser continuada por Brendan. Ou seja, esse personagem teria a tarefa de continuar os registros para a posteridade, denotando a esperança de uma sobrevivência àquele momento. A representação estética dos desenhos da animação se foca na arte das iluminuras medievais. Diferentemente do tio, o abade Cellach, preocupado com a invasão viking iminente, Brendan é seduzido pelo poder da arte e da imaginação que se concretiza com a chegada do Livro de Kells.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Dentro do âmbito da narrativa da animação, o abade Cellach, tomado pela preocupação com os constantes ataques vikings, dedica-se intensamente à construção de uma muralha robusta ao redor do mosteiro, proibindo Brendan de ultrapassar os seus limites, especialmente em função da densa e enigmática floresta que o cerca. Em determinado momento, Brendan ouve os monges discutirem sobre a abadia da ilha de Iona, e seu fundador, São Columba, e o mestre Aidan, que era um renomado ilustrador de manuscritos iluminados. Com a destruição da abadia de Iona pelos vikings, Aidan refugia-se em Kells, trazendo consigo o seu gato, Pangur Bán, e aquilo que considera o seu maior legado, que era o incompleto Livro de Iona, um manuscrito iluminado cuja beleza, segundo a tradição, emana uma luz capaz até de cegar os indignos.

Estabelecido no *scriptorium* da abadia, Aidan percebe o interesse de Brendan pela arte da iluminação e o encarrega de coletar galhas de carvalho, um insumo essencial para a preparação da tinta utilizada na confecção do manuscrito. Para realizar essa tarefa, ele precisa desobedecer às ordens do tio e atravessar a muralha, enfrentando tanto os perigos do mundo exterior quanto seus próprios medos. Apesar da proibição do tio, Brendan adentra a floresta por uma passagem secreta, acompanhado de Pangur Bán. Ao chegar, ele é surpreendido por uma alcateia. Contudo, os lobos se dispersam com a súbita aparição de um outro lobo branco, que era Aisling, uma entidade mágica, de natureza metamórfica (uma garotinha que se transformava em lobo) atuava como um tipo de "guardiã da floresta". A Aisling menina foi desenhada com tons pálidos, com pele e cabelos brancos, os quais são representados de forma esvoaçante na maior parte das cenas, denotando que aquele ser não era humano. Aisling se torna aliada de Brendan em uma jornada de descobertas e transformações de ambos.

Aisling é retratada como o lado bondoso desse Outro Mundo [fora do mosteiro], atuando como a guardiã da floresta, visto que ela se refere à mesma como "sua floresta", e mostra também ter controle sobre os animais que a habitam, impedindo que os outros lobos ataquem Brendan, ou que as abelhas o piquem quando eles estão escalando uma grande árvore em busca dos frutos de que Brendan precisa (Fouto, 2018, p. 105).

Fouto chama de "Outro Mundo" o exterior da comunidade, local o qual, no âmbito da animação, denota o lado fantasioso da narrativa, ou seja, tudo aquilo que é sobrenatural, e foge dos padrões da realidade do mundo físico.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Na animação, durante uma de suas incursões à floresta, Brendan descobre a entrada de uma caverna, onde, segundo Aisling, habita o espírito maligno Crom Cruach, responsável pela morte de seus pais. Diante do perigo, Aisling impede Brendan de entrar no local.

Após isso, no *scriptorium*, Aidan utiliza as galhas de carvalho para produzir tinta e inicia Brendan na aprendizagem da arte da iluminura. Vendo o interesse do jovem, Aidan revela que, devido à sua idade avançada e perda progressiva de visão, não será capaz de concluir o manuscrito de Kells transferindo, assim, a responsabilidade para Brendan. Contudo, para finalizar a obra com precisão, Aidan diz à Brendan que necessita do Olho de Colmcille[8], uma lente de cristal que permite o traço minucioso. Esse objeto, outrora pertencente a São Colmcille, teria sido perdido durante a fuga de Aidan de Iona. Pela descrição, Brendan reconhece ser o cristal que viu em Crom na caverna e tenta voltar para buscá-lo.

Ao tentar ir recuperar o artefato, Brendan é interceptado pelo tio Cellach, que o prende em seus aposentos a fim de impedir a sua saída. Com a ajuda mágica de Aisling e de Pangur Bán, ele consegue escapar e retorna à floresta. No interior da caverna, Brendan confronta Crom Cruach, representado como uma serpente monstruosa, e, ao final do combate, consegue arrancar-lhe o olho, obtendo, assim, o cristal necessário para concluir o livro.

Ao enfrentar e derrotar essa criatura, Brendan descobre sua coragem e se sente pronto para trilhar seu próprio caminho, dando continuidade à criação do livro sagrado.

Em oposição a Aisling encontra-se Crom Cruach, vagamente inspirado na divindade irlandesa pré-cristã de mesmo nome. Ainda que a divindade tenha interpretações pouco conhecidas, em vista da ausência de materiais mitológicos a seu respeito, há relatos de antigos cristãos em que Crom Cruach é descrito como o principal dos deuses irlandeses, estando relacionado a sacrifícios humanos, em particular de crianças, oferecidos em troca de boas colheitas de milho e abundância de leite (Fouto, 2018, p. 106).

Brendan retorna à abadia e, às escondidas, retoma o trabalho no manuscrito com Aidan, agora utilizando o recém-obtido Olho de Colmcille. Pouco tempo mais tarde, a chegada de um mensageiro gravemente ferido anuncia a Cellach a iminente aproximação das forças vikings, intensificando o clima na comunidade monacal. O ataque dos vikings em Kells representa um

[8] Nome irlândes da figura histórica de São Columba.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

dos momentos mais impactantes da narrativa, marcado por elementos que compõem a cena, e que constroem gradualmente essa atmosfera de tensão. O cenário desenhado primeiramente remete a um inverno, com neve, e pessoas chegam para tentar obter proteção na abadia.

A cena toma um ar sombrio, com cores frias e pálidas que retratam o inverno irlandês, conforme a Figura 1. Além disso, a trilha sonora é pouco presente em seu início, mas aumenta e, toma maior forma, progressivamente, para denotar que a tensão também aumenta.

Figura 1 - Kells durante o inverno, logo antes da invasão dos vikings

Fonte: *The Secret of Kells* (Moore e Twomey, 2009, min.59:01)

Ao chegar em seu clímax, a invasão é retratada com brutalidade, como um momento de medo e devastação, onde a segurança construída ao longo da história é abruptamente rompida. O abade Cellach, até então figura de autoridade firme e inabalável, é o primeiro a ser atingido, e se vê impotente diante do caos, reduzido à condição de espectador da destruição do mosteiro que tentou proteger. O filme constrói essa cena de forma expressiva e sensorial, utilizando recursos visuais e sonoros para intensificar o sentimento de ameaça iminente e manter o espectador imerso na tensão daquele momento.

Durante o ataque à abadia, Brendan e Aidan utilizam os pós e os componentes do processo de produção de tinta para criar uma cortina de fumaça e escapar de serem atacados. Incapazes de ajudar o abade Cellach ou os demais monges, refugiam-se na floresta com o manuscrito. No entanto, lá eles são capturados pelos vikings, que lhes toma o Livro de Kells. Contudo, os vikings removem todas as páginas do livro e levam apenas a capa, que era adornada com joias. Após esse episódio, Brendan e Aidan, além de evangelizar pessoas, dedicam-se à

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

reconstrução e conclusão do manuscrito. Anos depois, Brendan, guiado por Aisling de volta à Abadia de Kells, reencontra o tio, já com idade avançada. Ambos acreditavam que o outro estivesse morto. Como lembrança do sobrinho, o tio guardou uma página iluminada do livro. Quando ele a mostra para Brendan, ele finaliza o manuscrito. Juntos, contemplam o completo Livro de Kells, que simbolizaria a esperança da luz sobre as trevas.

A partir dos aspectos tratados, pode se notar que a religiosidade está presente em diversas esferas do filme, seja na estética baseada nos manuscritos iluminados do século IX, ou na presença de criaturas do paganismo pré-cristão como Crom Cruach. Contudo, o Livro de Kells, passado entre gerações, continua sendo o protagonista da religiosidade no filme, servindo como símbolo de fé e de esperança de futuro para a comunidade monástica.

Isso se mostra na forma como o manuscrito é descrito durante a narrativa. No filme, o Livro de Kells é apresentado como uma obra mágica e sagrada, capaz de "transformar a escuridão em luz". O Irmão Aidan descreve o livro como "um farol para os dias sombrios de invasão". Para os monges, olhar para o livro é como "olhar para o céu em si", e há relatos de que "pecadores ficaram cegos ao olhar as páginas" (Moore, 2009), tal era a magnitude da "luz" que a obra portava em si.

Segundo Fouto (2018, p. 105), "transformar as trevas em luz" pode ser compreendida como uma metáfora para a conversão dos pagãos à fé cristã, a partir da perspectiva católica." Essa afirmação reforça o simbolismo do Livro de Kells como um instrumento de iluminação espiritual e cultural, capaz de guiar os fiéis em tempos de medo e violência.

No contexto do filme, o livro é mais do que um mero artefato religioso, trata-se de uma expressão de conhecimento, que preserva e mantém viva a cultura irlandesa, e sua religiosidade (O'Brien, 2011, p. 36).

4. Processo de produção

Uma viagem ao mundo das fábulas (*The Secret of Kells*) apresenta uma forte inspiração nas animações do Studio Ghibli, responsável por filmes como *O Sussurro do Coração*, *O Castelo no Céu*, *Meu Amigo Totoro*, entre outros (Amaro, 2022). Com um orçamento de 8 milhões de dólares, o filme levou dez anos para ser produzido — iniciado em 1999 e lançado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

em 2009 — e contou com a colaboração de mais de 200 artistas, músicos e escritores de dez países diferentes (Buchelt, 2023, p. 6).

Cristina Lorente Gil, aponta que:

> A semente do projeto surgiu a partir da visualização de *O Ladrão de Bagdá* (*The Thief and the Cobbler*, 1993), de Richard Williams, e *Mulan* (*Mulan*, 1998), de Tony Bancroft e Barry Cook. Este último tomava a arte chinesa como ponto de partida para a criação de um estilo animado. Diante disso, Moore considerou aplicar a mesma ideia, mas utilizando a arte irlandesa em geral — e, em especial, sua arte medieval — com destaque para o Livro de Kells (Gil, 2020, p. 13, *tradução nossa*[9]).

Segundo Gil (2020, p.15), a entrada do produtor francês Didier Brunner foi decisiva para a adaptação do roteiro, que passou a adotar uma narrativa mais universal e adequada para todos os públicos, uma vez que, inicialmente, a animação possuía um conteúdo voltado a um público mais adulto. Para essa reformulação, foi empregada a estrutura da jornada do herói, conforme proposta por Joseph Campbell[10].

Essas mudanças também foram percebidas no design dos personagens, pois, tratando-se de um filme independente, era necessário um estilo próprio. Para essa tarefa foi contratado Barry Reynolds e, graças ao seu excelente trabalho, ele se tornou um elemento chave no estilo final do filme (Gil, 2020, p. 16, *tradução nossa*[11]).

No que diz respeito à construção estética do filme, identificam-se dois estilos visuais predominantes. O primeiro é um traço geométrico e angular, utilizado especialmente em cenas de tensão e violência, como nas invasões vikings. As cores também desempenham um papel fundamental na construção narrativa, uma vez que o filme estabelece uma distinção entre cores, dependendo da mensagem que quer ser passada. Nas cenas de traço geométrico, predominam tons de vermelho e preto (Buchelt, 2023, p. 4). Segundo Arruda (2023, p. 27) dependendo do

[9] Original: El germen del proyecto surgió gracias a la visualización de El ladrón de Bagdad (The Thief and the Cobbler, 1993) de Richard Williams y Mulan (Mulan, 1998) de Tony Bancroft y Barry Cook. Esta última tomaba al arte chino como punto de partida para la configuración de un estilo animado. Ante esta circunstancia, Moore consideró aplicar la misma idea, pero empleando el arte irlandés en general y su arte medieval, sobre todo el del libro de Kells, en particular (Gil, 2020, p. 16)

[10] Joseph Campbell (1904-1987): Escritor que propôs a "Jornada do Herói" usada como base para o filme (Gil, 2020, p. 15)

[11] Original: Estos cambios se vieron también en el diseño de personajes, ya que, al tratarse de una película independiente, precisaba de un estilo propio. Para esta labor se contrató a Barry Reynolds y gracias a su buen trabajo, este se convirtió en un punto clave para el estilo final del filme(Gil, 2020, p.16)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

contexto, o uso predominante de tons quentes na composição da paleta de cores, pode indicar maior tensão e perigo. Na obra, concretiza-se esse uso conforme a Figura 2:

Figura 2 - Ataque dos vikings segundo a imaginação de Brendan

Fonte: *The Secret of Kells* (Moore e Twomey, 2009, min.09:07).

Abaixo, o segundo estilo, é mais leve e curvilíneo, e é empregado para representar a natureza revelada a Brendan pela personagem Aisling. Opondo-se ao teor sombrio da paleta de cores quentes durante os ataques, nas cenas de traço curvilíneo há um predomínio de verde, conforme a Figura 3.

Figura 3 - Brendan e Aisling em cima de um carvalho

Fonte: *The Secret of Kells* (Moore e Twomey, 2009, min.29:06)

No círculo cromático, a cor verde é a cor oposta ao vermelho, gerando esse contraste dos mundos vivenciados por Brendan em diferentes momentos. De um lado a Figura 3

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

demonstra a floresta e a bondade de Aisling, do outro, a Figura 2 representa a brutalidade das invasões vikings. Segundo Arruda (2023, p. 24), o uso de harmonias em tons semelhantes (nesse caso, tons próximos à cor verde e elementos relacionados com a natureza, conforme a Figura 3) "passa a sensação de conforto, pois, normalmente, são pouco contrastantes e apresentam equilíbrio visual, constituindo um resultado harmônico". Essa dicotomia cromática reforça o simbolismo do livro que o Irmão Aidan busca desesperadamente concluir, conhecido como o livro que torna a escuridão clara (Buchelt, 2023, p. 4).

Ainda na construção estética, destacam-se os cenários utilizados, que também corroboram tanto para a narrativa, quanto para a construção da referência visual baseada no Livro de Kells. "Variações de cores, a noção de profundidade, contornos, tudo reflete em algum aspecto a obra original" (Geroto, 2013, p. 5).

5. Livro de Kells

O Livro de Kells é um manuscrito iluminado. O manuscrito foi mencionado pela primeira vez com esse nome pelo estudioso bíblico, James Ussher (1581-1656), para distinguir entre dois "livros evangélicos de [São] ColumCille": um guardado em Kells e outro em Durrow (Moss, 2025). A obra está vinculada à ordem monástica de São ColumCille (que significa em gaélico "pomba da Igreja"), ou, também conhecido como Columba de Iona (521-597). Ele foi um dos mais importantes missionários da Escócia, Irlanda e Britânia. Este monge irlandês foi o responsável por reintroduzir o cristianismo entre os pictos. A Abadia de Iona fundada por ele foi um centro religioso e político de grande influência por séculos (Macdonald, 2013).

O conteúdo do Livro de Kells reúne os quatro evangelhos cristãos, acompanhados de tábulas canônicas, cartas e listas genealógicas, compondo não apenas um objeto de devoção, mas também um registro da ordem monástica (Geroto, 2022, p. 8).

Há mais de um século, debate-se se a obra foi produzida em Iona, no mosteiro de Lindisfarne, no norte da Inglaterra, ou, em algum outro mosteiro columbano na Irlanda (Moss, 2025).

Embora ninguém saiba ao certo quando foi feito, historiadores da arte e paleógrafos (especialistas em caligrafia e manuscritos) concordam que o início do Livro de Kells

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

provavelmente data do final do século VIII. E, então, surge um problema: o mosteiro de Kells só foi fundado em 807, quando monges que fugiam de incursões vikings na ilha escocesa de Iona receberam um local no interior da Irlanda para estabelecer um novo mosteiro. Portanto, embora se saiba que o manuscrito permaneceu em Kells por pelo menos 650 anos, ignora-se onde sua existência começou (Moss, 2025). Segundo Geroto (2022, p. 8) a hipótese mais aceita sobre sua origem aponta para a Ilha de Iona, em uma comunidade monástica fundada por ColumCille em 563. Posteriormente, com a morte, e o traslado do corpo de ColumCille e suas relíquias para a paróquia de Kells, é provável que o manuscrito tenha acompanhado esse movimento sendo transportado junto, consolidando-se, assim, como um objeto símbolo da devoção ao sagrado e da autoridade espiritual do mosteiro.

Em 1007, o manuscrito foi roubado, episódio que resultou na perda de seu relicário e encadernação originais (Geroto, 2022, p. 41), retratado na animação *The Secret of Kells* como obra de um Viking, um "bárbaro" que não sabia reconhecer o real valor das páginas, que era o conteúdo. Ainda assim, o que sobreviveu atesta a grandiosidade do projeto original e sua importância para a compreensão da religiosidade e da cultura monástica, vide que atualmente o manuscrito ainda é fonte de estudos acerca do tema.

Geroto (2022, p. 42) aponta em seu trabalho que o Livro de Kells, em sua estrutura atual, é composto por 340 fólios medindo 330mm por 250mm. Ao longo dos séculos, passou por diversas encadernações (algumas prejudiciais, como o refile realizado em 1826) até receber sua última encadernação em 1953, feita pelo especialista Roger Powell. Atualmente, encontra-se dividido em quatro volumes, criados tanto para fins de conservação quanto de exposição, sob a guarda da Trinity College, em Dublin. Inclusive, a circulação e a guarda do livro também revelam um percurso complexo. A produção do manuscrito ocorreu numa época em que clérigos e acadêmicos irlandeses não apenas viajavam extensivamente, mas também recebiam estudiosos de toda a Europa. Isso implicava que os livros circulavam amplamente, seja como textos de trabalho, presentes diplomáticos ou cópias distribuídas pelos *scriptoria* (salas de mosteiros dedicadas à cópia de manuscritos) por todo o continente (Moss, 2025).

Além de sua função religiosa, o manuscrito também foi utilizado em contextos jurídicos. Os fólios 6v e 7r, por exemplo, foram empregados no século XII como registros de concessão de terras na paróquia de Kells (Geroto, 2022, p. 9). Em 1846 John O'Donovan, nota esses

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

escritos de concessão de terras em irlandês antigo e destoando do programa original da obra,. Isso atesta o uso multifuncional do manuscrito, indo além do uso estritamente litúrgico (Geroto, 2022, p. 42).

Essa mistura de usos e cultural também é evidente na variedade de fontes artísticas utilizadas pelos criadores do Livro de Kells. Eles claramente tinham acesso a desenhos de evangelhos continentais contemporâneos a eles, trabalhos em metal irlandeses, ícones bizantinos e imagens encontradas em pedras pictas. Nenhum dos escribas ou artistas registrou seus nomes nos fólios. Na verdade, nem sequer se sabe quantos eram, dada a relativa consistência da caligrafia (Moss, 2025).

Em 1539, com a supressão da abadia de Kells, o livro perdeu seu espaço monástico original. Há debates sobre sua entrada na coleção do arcebispo James Ussher em 1621, apoiados por uma glosa no fólio 334v, que sugere contato direto de Ussher com o manuscrito (Geroto, 2022, p. 47).

Já em 1655, o registro de Samuel O'Neale confirma a presença do manuscrito em Kells, associado à tradição de ColumCille. Há ainda hipóteses de que, nesse período, tenha ficado sob custódia temporária do governo cromwelliano na Irlanda. Finalmente, em 1661, o acervo de Ussher, incluindo o Livro de Kells, foi incorporado à Trinity College, onde permanece até hoje (Geroto, 2022, p. 48).

Logo, esse trajeto não pode ser dissociado do contexto político e simbólico em que o manuscrito esteve inserido. Durante as Guerras Confederadas Irlandesas (1641-1653), a coleção de Ussher foi deslocada para Londres como forma de proteção. A figura de Oliver Cromwell, associada à guarda do livro, gerou controvérsias, pois o manuscrito, símbolo da cultura e da espiritualidade irlandesa, encontrava-se sob uma custódia inglesa. Assim, sua trajetória passou a carregar significados que ultrapassavam o valor religioso, convertendo-o também em objeto cultural e político, marcado por disputas simbólicas (Geroto, 2022, p. 49). Finalmente, em 1661, o acervo de Ussher, incluindo o Livro de Kells, foi incorporado à Trinity College, onde permanece até hoje (Geroto, 2022, p. 48).

A partir do século XIX, cresceu sua percepção internacional e seu papel no nacionalismo irlandês. Em 1874, o jornal *The Pilot*, de Boston, publicou uma matéria sobre o Livro de Kells, revelando o interesse da comunidade irlandesa-americana que, à distância, acompanhava as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

tensões políticas de sua terra de origem e via no manuscrito um emblema religioso e nacional. Nesse mesmo período, circulou o relato de um suposto desaparecimento do livro da Trinity Library, o que mais tarde foi esclarecido ter sido apenas uma falha de comunicação e deslocamento temporário para o *British Museum*. Esse episódio, contudo, reforçou os afetos coletivos em torno da obra, consolidando-a como patrimônio da identidade irlandesa frente ao domínio inglês (Geroto, 2022, p. 50).

Por fim, vale destacar as representações e equívocos que cercam o manuscrito. Frequentemente, foi atribuído ter sido escrito pela própria mão de São ColumCille, uma ideia historicamente improvável, mas que reforçou sua aura de objeto sagrado e único (Geroto, 2022, p. 51).

No início do século XX, o escritor James Joyce observou que o Livro de Kells é "a coisa mais puramente irlandesa que temos". Na época, os desenhos únicos do manuscrito eram instantaneamente reconhecíveis. As ilustrações eram vistas como símbolos de uma identidade visual irlandesa "pura", criada antes das chegadas viking e anglo-normanda (Moss, 2025).

Tamanha disputa pela custódia do manuscrito, e a importância da obra como uma obra representativa da identidade irlandesa em função do estilo artístico adotado, é o que explica porque o livro se tornou o símbolo que é hoje, refletindo em obras como a animação do *The Secret of Kells*, que se apropria do livro, para uma narrativa simbólica da formação da religiosidade irlandesa.

6. Conclusão

Primeiramente, privilegiou-se uma análise geral da animação, considerando principalmente sua narrativa e a intersecção com elementos contextuais da Irlanda do século IX. Por ora, priorizaram-se as correlações estéticas e visuais com as fontes medievais, em especial a similaridade entre os desenhos do filme e a arte das iluminuras irlandesas medievais presentes no Livro de Kells. Os desenhos das iluminuras serviram de base a partir da qual os produtores criaram cenas vivas, animadas e em movimento, coloridas ou monocromáticas. No filme, as iluminuras ganham vida, se movimentam, e servem para múltiplos aspectos, seja para retratar o mundo mágico da floresta que Brendan adentra ao lado de sua nova companheira,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Aisling, seja para representar a violência de um ataque viking, com cores vermelhas e pretas e uma trilha sonora tensa. Esses elementos visam sugerir, imageticamente, cenas de sangue e violência (como nos desenhos dos vikings, representados como monstros com chifres grandes), sem, contudo, exibir qualquer tipo de luta corporal explícita.

The Secret of Kells apresenta vários elementos anacrônicos, como a incorporação do irmão Aidan, que viveu no século VI, inserido no século IX. Tais aspectos, porém, serão explorados em trabalhos posteriores. Por ora, conclui-se que, conforme defende Marc Ferro, além de ser uma fonte histórica, o filme também pode produzir discursos sobre o passado, memórias e interpretações do real que não necessariamente se alinham com os saberes produzidos pela historiografia.

Referências

Fonte: MOORE, Tomm; TWOMEY, Nora. **Uma Viagem ao Mundo das Fábulas**. Título original: The Secret of Kells. Irlanda: Cartoon Saloon, 2009. (75 min). Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/uma-viagem-ao-mundo-das-fabulas>. Acesso em: 31 maio 2025

ALKHAYAT, Marwa. The Secret of Kells e a reafirmação da identidade irlandesa: animação, mitologia e resistência cultural. **Revista Imaginário**, v. 29, n. 1, p. 38–52, 2023

AMARO, Miguel. **The Secret of Kells (Brendan e o Mundo de Kells)**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 17 dez. 2022. 1 PDF. Disponível em: <https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/The-Secret-of-Kells-%28Brendan-e-o-Mundo-de-Kells%29.pdf>. Acesso em: 31 maio 2025.

ARRUDA, Victória de Freitas. **Cores nas telas animadas**. 2023. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023

BUCHELT, Lisabeth. **De volta para o futuro: O Segredo de Kells traz o passado à vida**. Research Outreach, n. 135, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.32907/RO-135-4247128748>. Acesso em: 7 jun. 2025.

CALKINS, Robert G. **Illuminated Books of the Middle Ages**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

FOUTO, Rafael Silva. **Além deste mundo: o sobrenatural em *The Secret of Kells***. Todas as Musas, Rio de Janeiro, p. 103–110. 2018. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br>. Acesso em: 9 jun. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

FUCHS, Robert; OLTROGGE, Doris. Colour material and painting technique in the Book of Kells. In O'MAHONY, Felicity (ed.) ***The Book of Kells:*** **Proceedings of a conference at Trinity College**, Dublin, September 6-9, 1992. p.133–171.

GEROTO, Leila Rangel Silva. **Outros Livros de Kells: recepção de fac-sÍmiles e narrativas da memória**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2022.

GIL, Cristina Lorente. **La influencia del libro de Kells en la película de animación El secreto del libro de Kells (The Secret of Kells, 2009) de Tomm Moore y Nora Twomey**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História da Arte) - Universidad De Zaragoza, Zaragoza, Espanha, 2020

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Espártaco Ferreira. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MACDONALD, Aidan D. S. **Iona and the Shrine of Columba, c.800-1200**. Cork: University College Cork, 2013. Disponível em:<https://hdl.handle.net/10468/1505>. Acesso em: out. de 2025.

MEEHAN, Bernard. **The Book of Kells':** an illustrated introduction to the manuscript in Trinity College Dublin. London: Thames and Hudson, 1994.

MOSS, Rachel. **Book of Kells: exploring the evidence that points to Pictish origins in north-east Scotland**. **The Conversation**, 3 out. 2025. Disponível em: <https://theconversation.com/book-of-kells-exploring-the-evidence-that-points-to-pictish-origins-in-north-east-scotland-266568>. Acesso em: out. de 2025.

THE SECRET OF KELLS, 2009. **A Janela Encantada**, 9 mar. 2024. Disponível em:<https://ajanelaencantada.wordpress.com/2024/03/09/the-secret-of-kells-2009/>. Acesso em: 31 maio 2025.

ROESDAHL, Else. **The Vikings**. London: Penguin Books, 1998.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes / Os filmes na história**. Tradução de Diana Falcão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SPARTZ, James T. The Secret of Kells: Through a Forest of Darkness and Light. Resilience: **A Journal of the Environmental Humanities**, v. 2, n. 3, p. 184-188, nov. 2015.

VALLE, Arthur. **O Livro de Kells: seleção de páginas**. Cineclube Anima Rural, 11 jun. 2011. Disponível em: <http://cineclubeanimarural.blogspot.com/2011/06/o-segredo-de-kells-secret-of-kells.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VISALLI, A. M.; GODOI, P. W. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. **Diálogos**. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 20, núm. 3, p. 129-144, 2016.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

Infâncias órfãs e corpos vazios: memória social e papéis de gênero no horror brasileiro contemporâneo em *A Sombra do Pai* (2018)

Ana Leticia Gaion PEDRO

E-mail: anagaionpedro@gmail.com

Resumo: O presente estudo analisa o filme *A Sombra do Pai* (2018), de Gabriela Amaral Almeida, que articula narrativas de orfandade infantil e representações de corpos vazios como metáforas sociais. Investiga-se como o cinema de horror brasileiro contemporâneo traduz memórias coletivas e papéis de gênero por meio de imagens fílmicas. Adota-se uma metodologia qualitativa, com enfoque semiótico e narratológico, centrada na análise de sequências que evidenciam a fragilidade da infância, a ausência paterna e o peso simbólico do corpo feminino. Selecionando cenas sobre perda e vazio, analisando simbolicamente os elementos visuais e diálogos com referenciais sobre memória social e gênero no horror. Os resultados indicam que o filme mobiliza o horror a partir da vulnerabilidade infantil e da ausência paterna e materna, evidenciando traumas transgeracionais e a reprodução de papéis de gênero enraizados na experiência familiar e coletiva, além da persistência dos rituais populares no imaginário social, mediados por figuras femininas. Conclui-se que *A Sombra do Pai* atualiza uma memória coletiva de dor e silêncio, inscrita no corpo e na infância, refletindo a experiência social brasileira.

Palavras-chaves: horror brasileiro contemporâneo; memória social; representações de gênero.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução

Nas últimas décadas, o cinema de horror brasileiro tem passado por um processo de renovação, marcado pela mistura com outros gêneros — como fantasia, suspense e ficção científica — e pela ampliação de seus temas para questões sociais, históricas e identitárias. Nesse contexto, consolida-se o conceito de "Horror social", que utiliza o medo como linguagem simbólica para representar tensões estruturais, desigualdades e traumas coletivos. O cinema, assim, torna-se um espaço privilegiado de memória e crítica, articulando o presente com o passado e dando voz a narrativas marginalizadas.

Dentro desse panorama, a diretora Gabriela Amaral Almeida destaca-se como uma voz importante na nova safra do horror brasileiro. Seu filme *Animal Cordial* (2017), ambientado em um restaurante de classe média em São Paulo, narra uma tentativa de assalto que rapidamente se transforma em um violento confronto psicológico, revelando impulsos primitivos, hierarquias de poder e uma crítica à masculinidade tóxica e às desigualdades sociais.

Com *A Sombra do Pai* (2018), Almeida aprofunda sua abordagem ao explorar o luto, o abandono e os traumas da infância marcados pela ausência das figuras parentais, usando elementos simbólicos do horror para representar dores que atravessam gerações. A narrativa acompanha a relação entre uma menina e seu pai emocionalmente ausente, mergulhado em apatia após a morte da esposa, evidenciando medos invisíveis e responsabilidades precoces. O filme também destaca a repetição de papéis de gênero e a persistência dos rituais populares no imaginário coletivo, mediada especialmente por figuras femininas. Por meio de imagens carregadas de simbolismo, *A Sombra do Pai* articula uma memória social brasileira marcada pela dor, pelo luto e pelo silêncio infantil, refletindo marcas inscritas no corpo e nas dinâmicas familiares.

Diante desse cenário, o presente estudo analisa *A Sombra do Pai* (2018), buscando compreender como o cinema de horror brasileiro contemporâneo traduz memórias coletivas e construções de gênero por meio de suas imagens e narrativas. Para isso, adota-se uma abordagem qualitativa, com foco nos aspectos semióticos e narratológicos que evidenciam a vulnerabilidade da infância, a ausência das figuras parentais e o papel simbólico do corpo feminino na construção de um imaginário social marcado por traumas e resistências.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2. Entre memória e medo: o cinema brasileiro como espaço de crítica social

O cinema configura-se na contemporaneidade como um importante dispositivo para a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais. Enquanto linguagem artística e meio de comunicação de massa, ele não apenas representa acontecimentos e contextos, mas também constrói sentidos, produz memórias coletivas e projeta imaginários sociais. Segundo Ferro (1995), as produções cinematográficas, independentemente de seu gênero, têm a capacidade de captar e refletir aspectos considerados reais da sociedade, incluindo dimensões do imaginário, da economia, da política e das relações sociais. Por esse motivo, os filmes devem ser reconhecidos como fontes documentais relevantes, que contribuem para a análise social e histórica ao revelar as tensões e representações presentes em determinado contexto. Desse modo, a conexão entre cinema e História torna-se essencial para múltiplas abordagens interpretativas.

Logo, é pertinente compreender e considerar o cinema como um espaço de construção de memória e identidade, no qual narrativas visuais e sonoras articulam experiências tanto individuais quanto coletivas. Para Pierre Nora (1984), a memória é um fenômeno coletivo, afetivo e culturalmente transmitido. O autor argumenta que, diante da progressiva perda da memória viva, surgem os chamados “lugares de memória”, que seriam espaços e símbolos que servem para fixar e preservar lembranças compartilhadas. Nesse cenário, o cinema assume um papel relevante como um desses lugares, ao materializar, por meio da linguagem audiovisual, narrativas históricas e sociais, contribuindo para a preservação e a reconstrução das memórias coletivas.

Isto é, o cinema oferece uma experiência sensível da memória, revelando as tensões entre recordar e esquecer, e promovendo a rearticulação de identidades sociais, especialmente ao representar grupos e experiências frequentemente marginalizados. Conforme destacado por Rodrigues (2019), a partir da perspectiva da *Critical Qualitative Inquiry*, o cinema pode questionar as estruturas de poder e as representações hegemônicas presentes nas narrativas sociais. Dessa forma, enquanto dispositivo cultural, o cinema contribui para a construção simbólica da memória e da identidade, desempenhando um papel fundamental na preservação, ressignificação e problematização do passado na contemporaneidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Nesse contexto, o gênero do horror revela-se especialmente significativo, pois utiliza seus elementos para explorar e expor memórias traumáticas e conflitos sociais profundos. No âmbito cinematográfico, essas operações se realizam por meio do que Noël Carroll (1999) denomina de "horror artístico", uma forma estética que, embora provoque reações físicas intensas, distingue-se por seu conteúdo cognitivo. Ou seja, as emoções geradas pelo horror não derivam apenas de estímulos sensoriais, mas da elaboração mental e simbólica que o espectador realiza diante das figuras e situações apresentadas, ativando crenças, interpretações e julgamentos que conferem sentido à experiência do medo.

A partir dessa perspectiva, nota-se que o gênero, especialmente no século XX, foi amplamente absorvido pela cultura de massa, desdobrando-se em múltiplos subgêneros e expandindo seus temas para além do sobrenatural. Cánepa (2008) identifica, no horror contemporâneo, diversas tendências, como o horror psicológico, o sobrenaturalismo, a ficção científica e o horror escatológico que revelam a flexibilidade e a complexidade do gênero. Contudo, a autora também ressalta que muitas obras dialogam com o horror sem necessariamente se enquadrarem plenamente em seus moldes tradicionais, o que se torna ainda mais evidente em cinematografias periféricas, como a brasileira. Desse modo, como reforça Soares (2021), em contextos onde o desenvolvimento industrial do cinema é descontínuo ou fragmentado, a própria noção de "gênero" precisa ser relativizada, reconhecendo a hibridez e a contaminação entre formas narrativas e estéticas distintas.

Silva (2021) observa que o horror, no contexto do cinema brasileiro, frequentemente compartilha limites com outros gêneros, como a ficção científica e a fantasia. O autor destaca que, em 2020, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) promoveu um curso voltado ao panorama do cinema fantástico nacional, no qual o fantástico foi proposto como um grande guarda-chuva que abarca esses três gêneros. Tal iniciativa evidencia a fluidez e a sobreposição entre as categorias, reforçando que, em muitas produções, as fronteiras entre os gêneros são tênues ou até mesmo inexistentes.

Essa hibridização é característica de diversas obras do horror contemporâneo brasileiro, especialmente daquelas que se alinham ao chamado "horror social", conceito que associa a experiência do medo à crítica de desigualdades, traumas históricos e questões sociopolíticas latentes. Tal noção de "horror social" no cinema brasileiro emerge como uma resposta estética

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e crítica às especificidades da realidade nacional. Logo, o horror social, conforme discutido por Barretos (2022) e fundamentado nos estudos de Laura Cánepa (2008; 2013), constitui-se como um subgênero híbrido e crítico, no qual o medo é articulado à denúncia de desigualdades sociais, racismo, LGBTfobia, pobreza, violência e outras mazelas históricas do Brasil, segundo afirma a autora.

Esses filmes exploram tais temas por meio de elementos fantásticos e aterrorizantes que intensificam sua dimensão simbólica e política, ao mesmo tempo em que desestabilizam as fronteiras genéricas tradicionais. Segundo Cánepa (2013), o que provoca o medo nessas narrativas não são apenas forças sobrenaturais ou ameaças externas, mas sim os próprios problemas crônicos e não resolvidos da sociedade brasileira, isto é, as verdadeiras "assombrações" do cotidiano. Assim, o horror social representa uma forma de cinema que alia crítica sociopolítica a uma estética do medo, produzindo obras que são, ao mesmo tempo, inquietantes e profundamente reflexivas.

Exemplos contundentes dessa abordagem podem ser encontrados nas obras da diretora brasileira Gabriela Amaral Almeida. Em seus filmes O Animal Cordial (Brasil, 2017) e A Sombra do Pai (Brasil, 2018), Almeida constrói atmosferas marcadas pelo medo, suspense e melodrama, frequentemente inseridas na chave do fantástico. Nestas narrativas, os personagens são levados a confrontar seus próprios medos, angústias e desejos, revelando não apenas conflitos individuais, mas também tensões sociais enraizadas no cotidiano.

Como observou Santos (2024), Gabriela Amaral Almeida em entrevistas realizadas durante o lançamento de *A Sombra do Pai*, destacou que sua intenção era criar um filme de horror, embora alguns críticos o classificassem como suspense. Em várias ocasiões, a diretora enfatizou a importância de estudar a "gramática do terror" para elaborar uma narrativa que, mesmo imersa em elementos fantásticos, aborda questões sociais.

Ademais, segundo Santos (2024), Almeida afirmou que o personagem Jorge foi inspirado na figura de Frankenstein, representando uma construção simbólica e pessoal da autora. A diretora também mencionou vivências relacionadas a rituais de magia e bruxaria durante sua juventude, o que influenciou diretamente a atmosfera simbólica do filme. Esses aspectos revelam uma escolha consciente pelo uso do terror e do horror como eixo central da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

narrativa, com o suspense e a fantasia sendo utilizados de maneira complementar para ampliar a complexidade e densidade do universo ficcional apresentado.

Dessa forma, este trabalho propõe-se a analisar o filme *A Sombra do Pai*, com o objetivo de compreender de que maneira a obra, inserida na perspectiva do horror social, expressa traumas geracionais e a vulnerabilidade da infância no contexto familiar brasileiro. A análise busca investigar como o filme articula, em sua construção estética e narrativa, elementos simbólicos e históricos relacionados às dinâmicas de gênero, evidenciando tensões afetivas, sociais e culturais que atravessam as relações cotidianas.

3. A Sombra do Pai (2018)

Para compreender as camadas temáticas e simbólicas presentes em *A Sombra do Pai* (2018), torna-se necessário apresentar uma sinopse concisa da obra. Dirigido por Gabriela Amaral Almeida, o filme utiliza elementos do horror psicológico para construir uma atmosfera marcada pela ausência afetiva, pelo silêncio e por traumas familiares. No interior de São Paulo, *A Sombra do Pai* acompanha a trajetória de Dalva (Nina Medeiros), uma menina de nove anos que vive com o pai, Jorge (Julio Machado), um operário da construção civil emocionalmente devastado e com a tia Cristina (Luciana Paes), que, no início da narrativa, assume a responsabilidade pelos cuidados domésticos e pela criação da sobrinha.

O filme inicia com a chegada de uma funcionária do censo à casa de Dalva, onde sua tia Cristina informa que a mãe da menina faleceu e que ela vai se casar, deixando Dalva e seu irmão Jorge. A partir daí, o filme mostra as relações familiares e afetivas: Cristina aparece em momentos íntimos com o namorado, mas também chorando após um possível término, sendo consolada por Dalva, que diz que ele iria voltar. Uma sequência importante mostra Cristina realizando um ritual de amor com sangue e elementos da religiosidade popular, observada por Dalva, revelando como a criança é inserida em um universo simbólico em que fé, desejo e magia influenciam sua formação subjetiva.

Jorge, por sua vez, é retratado como um homem rude e emocionalmente distante. Sua incapacidade de lidar com o luto é expressa em momentos de dureza verbal, como quando afirma à filha que dentro do caixão há apenas ossos, ou quando responde de forma fria ao ouvir

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que ela está começando a esquecer o rosto da mãe, que “era pra ser assim mesmo”. A falta de empatia revela sua total desconexão emocional. Em seguida, Cristina anuncia seu casamento e reafirma para a sobrinha que ela possui “dons” especiais, advertindo-a a não usá-los para fazer mal a ninguém.

Após a partida da tia, Dalva enfrenta solidão, realizando tarefas domésticas, brincando sozinha e explorando os pertences do pai, enquanto Jorge se afasta da realidade. O suicídio de um colega intensifica sua apatia, levando-o a isolamento, alucinações e confusão entre real e imaginário, com a dor simbolizada por uma ferida nas costas que ocorre durante seu trabalho. Dalva tenta ajudá-lo, levando-o ao hospital e, em casa, realiza um ritual de ouija improvisado, mas Jorge reage com fúria, rejeitando qualquer manifestação sobrenatural.

Cristina procura trazer alegria ao lar ao organizar o aniversário de Dalva, ainda que o ambiente permaneça impregnado pela atmosfera de luto. Enquanto Jorge manifesta temor quanto a possíveis influências espirituais sobre a filha, Cristina tende a racionalizar o comportamento da sobrinha, interpretando-o como expressão das fantasias próprias da infância. Contudo, sua postura racional se revela ambígua quando recorre a práticas de cunho místico, levando uma benzedeira à casa para realizar um ritual de proteção, no qual se corta o ar com uma tesoura, e presenteando Dalva, ao final, com uma revista sobre magia branca, gesto que evidencia a sobreposição entre fé, superstição e afeto que estrutura essa relação entre ambas.

Jorge afunda progressivamente em um estado de delírio e descontrole emocional, alternando alucinações e explosões de violência contra Dalva. Em uma das cenas mais perturbadoras, acredita ser puxado por uma mão que surge do armário, e, em outra, acorda a filha bruscamente, acusando-a de “fazer macumba” e destruindo seus objetos pessoais. Na tentativa desesperada de restaurar uma aparência de normalidade, leva Dalva para passear e a empurra no balanço com tanta força que a menina entra em pânico, atos que evidenciam o colapso de sua autoridade paterna e o agravamento de sua instabilidade psíquica.

Paralelamente, Dalva elabora seu luto por meio de rituais simbólicos, enterrando dentes e mechas de cabelo da mãe (recuperados pelo pai no começo do filme após a exumação do corpo), dos quais germina uma árvore negra e de aparência ameaçadora. A tensão entre pai e filha alcança o ápice quando Dalva revela o desejo de trazer a mãe de volta, provocando a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

reação violenta de Jorge dizendo que ela é quem deveria ter morrido no lugar da mãe, uma fala cruel que provoca uma reação de ruptura na filha, que então destrói a árvore.

No desfecho do filme, observa-se uma síntese trágica e sobrenatural do desejo infantil de restaurar a unidade familiar. Cristina encontra Dalva escondida, tentando restabelecer algum equilíbrio emocional, resultando no único abraço da personagem, enquanto Jorge, em estado de delírio extremo, confronta suas alucinações e comete suicídio. Em seguida, Dalva realiza um último ritual que combina elementos simbólicos, a fotografia dos pais juntos e os cabelos da mãe com a luva de pedreiro do pai, provocando o retorno dos pais: Jorge reaparece como um cadáver ambulante e a mãe emerge da terra sob a árvore destruída. A narrativa conclui-se com a reunião da família dentro da casa, articulando de forma trágica e sobrenatural o desejo de restauração da unidade familiar perdida.

A partir dessa sinopse, torna-se possível realizar uma análise aprofundada dos elementos narrativos e visuais de *A Sombra do Pai*. Nos tópicos a seguir, serão abordados os aspectos simbólicos, estéticos e temáticos da obra, evidenciando como o luto, o trauma e o imaginário mágico-religioso se entrelaçam à construção social de gênero e às ausências afetivas, produzindo uma experiência de horror que revela as vulnerabilidades das relações familiares e as tensões sociais que as atravessam.

3.1.1. Infância, Vulnerabilidade e Papéis de Gênero em *A Sombra do Pai*

A infância constitui um dos aspectos centrais do longa, especialmente por ter como protagonista uma criança de nove anos. Assim, torna-se necessário, para os propósitos deste artigo, compreender a infância enquanto um conceito construído histórica e socialmente. A concepção de infância, como hoje a compreendemos, não é um dado natural ou universal, mas sim uma construção histórica e social que se desenvolveu ao longo do tempo, principalmente a partir da modernidade. Segundo o historiador francês Philippe Ariès (1981), a infância não era reconhecida na Idade Média como uma fase distinta da vida; a criança era vista apenas como um "adulto em miniatura", sem características ou necessidades próprias. Esse olhar só começou a mudar a partir do século XVII, quando se iniciou um movimento gradual de valorização da infância e de reconhecimento das particularidades infantis.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ariès demonstra que o "sentimento de infância" emergiu como resultado de transformações sociais, culturais e econômicas, e não como consequência de uma evolução biológica ou psicológica natural. Dessa forma, Bezerra et al (2014) reforçam a argumentação de Ariès ao evidenciar que a infância passou a ser entendida como uma categoria social recente, criada pelas condições históricas específicas da sociedade ocidental, sendo cada vez mais delimitada por normas, saberes especializados e práticas voltadas à proteção e à educação da criança.

Ao compreender a infância como uma construção social e histórica, evidencia-se que sua proteção ou negligência está diretamente vinculada aos contextos sociais, políticos e econômicos de cada época. No Brasil, essa construção ocorreu em meio a desigualdades sociais, exploração do trabalho infantil e ausência de políticas públicas eficazes para a infância pobre. Silva e Lira (2023) argumentam que a negligência atribuída às famílias muitas vezes oculta a falha estrutural do Estado em garantir direitos básicos e condições dignas de vida para grande parte da população infantil. Para as autoras, responsabilizar exclusivamente às famílias ignora o abandono institucional histórico e perpetua práticas punitivas e excludentes, como a institucionalização de crianças pobres sob o pretexto de proteção, reforçando sua marginalização. Assim, para Silva e Lira (2023) entender a infância como categoria social permite uma leitura crítica das políticas públicas e discursos sociais, orientando ações que enfrentam tanto os efeitos imediatos da negligência quanto suas causas estruturais.

Nesse sentido, ao analisarmos o filme *A Sombra do Pai* (2018), dirigido por Gabriela Amaral Almeida, torna-se possível perceber como as construções sociais da infância e as marcas da negligência — tanto familiar quanto estatal (embora o filme se concentre na esfera privada) — se manifestam de maneira simbólica e concreta na narrativa. A protagonista Dalva, uma criança de apenas nove anos, é obrigada a assumir responsabilidades que vão muito além da sua idade, revelando um quadro de adultização precoce e abandono afetivo. Vemos Dalva lavando roupas e brinquedos, cuidando da ferida do pai, acompanhando-o sozinha ao hospital após seu desmaio, e até tentando identificar um suposto mal espiritual que estaria afetando seu pai.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Imagem 1 e 2:

Fonte: A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Reprodução: Streaming Looke. Minutagem: 1: 00:29:36 e 2: 00:50:15.

Essas cenas evidenciam o peso das responsabilidades que recaem sobre ela, ilustrando a vulnerabilidade e a solidão enfrentadas pela criança diante da ausência de proteção familiar e institucional, além de revelar as tensões e limitações impostas pelos papéis de gênero tradicionalmente atribuídos, que reforçam ainda mais essa sobrecarga. O longa expõe com sensibilidade às consequências emocionais e sociais da ausência de cuidados parentais, mas também evidência, de forma implícita, a omissão das instituições que deveriam proteger essa infância, revelando como o Estado se mantém ausente diante das vulnerabilidades que atingem as famílias periféricas.

Logo, a adultização precoce de Dalva em *A Sombra do Pai* reflete uma lógica de gênero enraizada na sociedade brasileira, que historicamente associa o feminino ao cuidado doméstico. As meninas são frequentemente responsabilizadas por tarefas de cuidado (da casa, de irmãos ou de familiares doentes) de forma naturalizada, como parte de seu papel social, como aponta Lira (2021). No caso de Dalva, essa expectativa se manifesta na adoção de responsabilidades adultas sem suporte externo, incluindo cuidar do pai adoecido e lidar com a ausência materna, reforçada simbolicamente pela afirmação da tia Cristina: “Agora você é a mulher da casa”. A situação evidencia como padrões de gênero podem sobrecarregar meninas e comprometer seu desenvolvimento infantil, sobretudo em contextos de carência e desamparo.

Em conjunto com o sistema patriarcal brasileiro, há uma organização a partir de uma lógica de poder que centraliza a figura masculina como dominante, legitimando a hierarquia de gênero e naturalizando a divisão sexual do trabalho. Segundo Rosostolato (2018), a masculinidade hegemônica impõe atributos como força, virilidade e autossuficiência,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

silenciando vulnerabilidades e afastando os homens das esferas do cuidado. No longa, Jorge encarna esse modelo em crise: fragilizado física e emocionalmente, marcado por um luto não elaborado, ele permanece como autoridade simbólica, mas incapaz de prover afeto ou suporte à filha, transferindo para Dalva responsabilidades tradicionalmente femininas. Conforme Moniz (2022), a socialização patriarcal dificulta a expressão emocional masculina, reforçando a repressão afetiva. Dessa forma, o filme evidencia um ciclo de amadurecimento precoce, negligência emocional e desigualdade de gênero, revelando como a ordem patriarcal sobrecarrega mulheres e crianças enquanto desobriga os homens.

Logo, o filme *A Sombra do Pai* evidencia as complexas dinâmicas familiares e sociais em contextos de exclusão, expondo como a estrutura patriarcal perpetua assimetrias de gênero, carências afetivas e desigualdade social. A adultização de Dalva e a crise da masculinidade de Jorge ilustram a transferência de responsabilidades parentais e a sobrecarga feminina, enquanto a repressão emocional masculina reforça modelos sociais excludentes. A obra convida à reflexão sobre papéis de gênero, responsabilidades familiares e a necessidade de políticas públicas de proteção infantil, mostrando como dimensões sociais e afetivas se inscrevem no corpo e na subjetividade, configurando "feridas silenciosas" e mecanismos de repressão afetiva, especialmente no luto masculino não elaborado.

3.1.2. Corpos vazios: sofrimento, luto e pressões sociais na corporeidade dos personagens

A noção de "corpos vazios", discutida neste artigo, manifesta-se sobretudo na figura de Jorge, cujo corpo e subjetividade sofrem um progressivo esvaziamento ao longo do filme. Representando uma masculinidade em crise, atravessada por um luto não elaborado e pela repressão emocional, a diretora recorre à referência de *Frankenstein* para construir o personagem como uma figura "monstruosa", um homem rígido, cuja energia psíquica encontra-se exaurida, revelando profunda anestesia afetiva. Nesse processo, elementos do horror clássico são mobilizados para configurar Jorge como uma espécie de figura "zumbificada": um corpo biologicamente vivo, mas emocionalmente destituído de vitalidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

As alucinações recorrentes de Jorge, ambientadas em uma construção cinzenta, empoeirada e escura, evidenciam sua deterioração psíquica e subjetiva. Nelas, surge a figura de um homem completamente coberto por uma máscara e trajes de proteção. Ao finalmente confrontar essa figura no final do filme, revela-se que não há rosto por trás da máscara, Jorge enfrenta o vazio absoluto, repetindo o gesto suicida de um colega. Entretanto, o ritual final realizado por Dalva possibilita seu retorno, permitindo a reconciliação simbólica e emocional entre pai e filha.

Imagem 3 e 4:

Fonte: A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Reprodução: Streaming Looke. Minutagem: 3: 01:15:34 e 4: 01:19:35.

No filme, a noção de "corpos vazios" se manifesta também na corporeidade silenciada de Dalva, a menina aparece constantemente escondida atrás dos próprios cabelos ou se ocultando atrás das portas para observar e ouvir o pai e a tia, sempre com uma expressão facial triste e emburrada, que reforça sua condição de isolamento e silêncio afetivo. Sua trajetória ilustra o luto infantil em meio a um contexto de ausência emocional.

De acordo com Leandro e Freitas (2015), o entendimento da morte na infância é inicialmente limitado, sendo a partir dos oito anos que a criança começa a compreender sua irreversibilidade. Contudo, a falta de diálogo e suporte adequados pode intensificar o impacto da perda, dificultando a elaboração saudável do luto. Portanto, a dificuldade em elaborar o luto materno pode refletir a ausência de diálogo e de suporte emocional, levando Dalva a recorrer a rituais de necromancia como uma tentativa simbólica de reanimar a mãe falecida, evidenciando a necessidade de afeto em um ambiente marcado pela rigidez e pela carência de cuidado.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Paralelamente, o suicídio do colega de Jorge evidencia a fragilidade emocional produzida pela lógica patriarcal e pela instabilidade econômica. Ao ser demitido e ocultar a situação da esposa, ele revela uma masculinidade trabalhadora atravessada pela vergonha e pela repressão afetiva. Jorge, embora assegure a subsistência mínima da filha, permanece emocionalmente ausente, demonstrando um corpo funcional, porém simbolicamente vazio. A estética do filme contribui para reforçar a leitura sociopolítica da narrativa. A utilização de uma paleta dessaturada e de tons acinzentados cria uma atmosfera de estagnação e esvaziamento. Ademais, o filme incorpora elementos típicos do gênero de horror, como bonecas enterradas no quintal, o tabuleiro de ouija, os rituais realizados por Dalva, a presença do fantasma materno durante a madrugada e a própria exposição da personagem a filmes de terror com zumbis, consolidando uma estética que combina o grotesco e o sobrenatural para intensificar a dimensão simbólica da perda e da ausência de afeto.

Imagens 5 e 6:

Fonte: A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Reprodução: Streaming Looke. Minutagem: 5: 00:28:29 e 6: 00:41:22.

Imagens 7 e 8:

Fonte: A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Reprodução: Streaming Looke. Minutagem: 7: 00:55:58 e 8: 00:59:35.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

É possível também destacar, por meio da composição dos enquadramentos e da organização das cenas, a maneira como o filme evidencia o distanciamento progressivo entre pai e filha. Na cena do café da manhã, após a partida da tia, Jorge e Dalva sentam-se à mesa, mas o diálogo revela a desconexão entre eles: o pai, desinformado, desconhece que a filha está de férias e menciona que haverá entrega de marmitas para o almoço. Em um momento posterior, a mise-en-scène reforça o isolamento de Dalva — ela aparece comendo sozinha, diante de dois pratos, um deles vazio, simbolizando a ausência do pai, que não retorna para a refeição. Situação semelhante ocorre na sequência da festa de aniversário: os balões coloridos contrastam inicialmente com o ambiente sombrio da casa, mas, em cortes subsequentes, são mostrados murchos ou estourados, cercados por restos de comida e louça suja. Essa degradação visual reflete o estado emocional de Dalva, que, após a festa, evidencia um crescente abatimento diante da deterioração das relações e do espaço doméstico.

Mas afinal, o que podemos compreender com "corpos vazios"? A partir de Bourdieu (1999) e Foucault (1975), essa noção ultrapassa a mera dimensão física. Segundo Bourdieu, o habitus incorpora desigualdades sociais e reproduz violência simbólica, moldando comportamentos e percepções que naturalizam o sofrimento e a exclusão. Foucault, por sua vez, evidencia como o poder disciplinar atua sobre os corpos, produzindo sujeitos silenciosos, submissos e afetivamente esvaziados, cujas vidas são reguladas por normas sociais e estruturas de autoridade.

A partir das trajetórias de Jorge e Dalva, os "corpos vazios" podem ser compreendidos como corpos que permanecem vivos fisicamente, mas desprovidos de vitalidade afetiva e simbolicamente esvaziados. No caso de Jorge, a repressão emocional, a dificuldade de elaborar perdas e o peso das expectativas sociais moldam um corpo funcional, porém emocionalmente anulado. Em Dalva, o vazio se manifesta no silêncio, na timidez e na busca por afeto, em um contexto familiar marcado pela ausência e pelo luto. O colega de trabalho de Jorge, que se suicida envergonhado pela perda do emprego, evidencia outra dimensão desse esvaziamento: um corpo que sucumbe à pressão social e econômica, mostrando como a vulnerabilidade emocional é moldada pelas normas de masculinidade e pela instabilidade financeira. Assim, os "corpos vazios" não se restringem à dimensão física; eles revelam a intersecção entre

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sofrimento individual, relações afetivas fragilizadas e pressões sociais dentro dos papéis de gênero, expondo a complexa dinâmica que atravessa a vida dos personagens.

3.1.3. Rituais Populares, Sincretismo e o Protagonismo Feminino no Imaginário Sobrenatural Brasileiro

Outro elemento central na obra de Gabriela Amaral Almeida é a presença dos rituais, que se manifestam de formas diversas: alguns se aproximam da necromancia, outros evocam práticas populares e há ainda aqueles que oscilam entre a representação simbólica e a imaginação infantil. Essas experiências ritualísticas são conduzidas, em sua maioria, por figuras femininas, como tia Cristina e Dalva, ressaltando a posição da mulher enquanto sujeito de memória e mediadora na circulação dos saberes culturais. Ao mesmo tempo, tais práticas destacam a ausência e o preconceito do pai, Jorge, cuja rigidez emocional e negação do luto e afeto simbolizam uma masculinidade em crise.

Em vista disso, estudos históricos e socioculturais evidenciam que a associação entre mulheres e mediação do sagrado no Brasil não constitui um fenômeno isolado do presente. Segundo Del Priore (2004), a presença feminina nas religiosidades populares do Brasil colonial revela-se como estruturante, sobretudo nas práticas de cura e mediação espiritual. As mulheres eram detentoras e transmissoras de saberes culturais que envolviam conhecimentos sobre ervas e remédios caseiros, além da preservação de rituais e crenças locais. Essa participação assegurava a continuidade da memória comunitária e a manutenção dos laços sociais, legitimando a ponte entre o sagrado e o cotidiano.

Rago (1991) complementa essa perspectiva ao enfatizar que, mesmo fora das instituições formais, a atuação feminina nas práticas sociais e espirituais permanece central. As mulheres assumem a função de guardiãs de tradições e experiências coletivas, transformando espaços domésticos em territórios de espiritualidade ativa. No filme, essa lógica se manifesta nas ações de Dalva e tia Cristina, cuja condução ritualística reconfigura o cotidiano como lugar de busca por cura e de rearticulação dos vínculos familiares, sobretudo em um contexto marcado pela vulnerabilidade emocional e ausência paterna.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

No universo das práticas populares retratadas, emerge um sincretismo característico do imaginário sobrenatural brasileiro, no qual a fé católica (expressa na presença de terços, cruzes, santos e orações) se entrelaça a elementos mágicos e fantásticos, como rituais, invocações e manifestações espirituais. Essa intersecção revela a complexa convivência entre o sagrado e o místico na cultura popular, em um processo que reflete tanto heranças coloniais quanto reinvenções contemporâneas da espiritualidade.

Os rituais populares que mobilizam o sobrenatural funcionam, assim, como espaços simbólicos nos quais as tensões sociais, a exclusão e o imaginário coletivo se tornam visíveis. No contexto brasileiro, essas práticas não apenas expressam crenças, mas também encarnam dinâmicas de poder, gênero e classe, evidenciando como o sobrenatural pode operar como forma de resistência, afirmação identitária e elaboração de experiências traumáticas. Esse cenário se insere no contexto mais amplo do pluralismo religioso contemporâneo, que segundo Negrão (2008), é fruto de um processo histórico que vai do monopólio católico colonial à atual diversidade de crenças e espiritualidades.

A autora aponta que embora o catolicismo ainda se mantenha como referência simbólica, sua hegemonia vem sendo gradualmente substituída por uma religiosidade individualizada, sincrética e fluida, na qual as pessoas transitam entre diferentes tradições e constroem percursos espirituais próprios. Assim, o filme dialoga com um Brasil em que o sagrado se reinventa nas margens, fundindo tradição e subjetividade em um campo religioso cada vez mais dinâmico e plural.

Diante dessa perspectiva, os rituais realizados por Dalva e sua tia em *A Sombra do Pai* podem ser compreendidos como expressões de uma religiosidade popular que, segundo Guilouski e Costa (2012), atualiza o mito por meio da ação simbólica, uma "práxis do mito"[1] que permite o contato entre o humano e o sagrado. As simpatias e benzeções praticadas pela personagem inscrevem-se nesse universo de saberes herdados e transmitidos sobretudo entre mulheres, funcionando como formas de cura, proteção e resistência. Assim como nas tradições

[1] A expressão "práxis do mito", segundo Guilouski e Costa (2012), significa que o ritual é a atualização prática do mito, isto é, o momento em que as narrativas sagradas e os acontecimentos das origens são revividos no presente por meio de gestos simbólicos. Ao realizar o rito, o ser humano recria o tempo primordial, renovando as forças espirituais e restabelecendo a ligação entre o profano e o sagrado. Assim, o ritual é entendido como o mito em ação — uma forma de tornar visível e experienciável aquilo que o mito narra.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

descritas pelos autores, os gestos ritualísticos das figuras femininas transcendem o simples ato mágico: reinscreve a memória, reafirma o vínculo comunitário e devolve sentido a uma realidade marcada pela perda e pela ausência emocional dentro dos laços familiares.

Nesse contexto, observamos tia Cristina realizando a conhecida simpatia de colocar Santo Antônio de cabeça para baixo em um copo com água, uma prática popular associada à busca por amor ou casamento. No entanto, o gesto adquire novas camadas de significado quando a personagem acrescenta gotas de seu próprio sangue, transformando o ato devocional em um ritual de caráter liminar. De modo análogo, Dalva protagoniza um ritual de intensa carga simbólica ao enterrar dentes em um pequeno recipiente, do qual germina uma planta, imagem que remete diretamente aos experimentos escolares de germinação do feijão. Essa cena estabelece um diálogo significativo com o início do filme, quando a personagem aparece segurando um broto de feijão apodrecido, símbolo de um ciclo interrompido ou de uma tentativa frustrada de regeneração.

Nesse contraste, o novo broto, cultivado a partir de restos corporais, torna-se metáfora da reconstrução diante da perda. O ritual de Dalva expressa o desejo de ressignificar a ausência materna por meio da união entre corpo e natureza, articulando vida, morte e memória em um gesto de transformação. Nas cenas seguintes, observa-se Dalva enterrando o broto no quintal, misturado a pequenas mechas do cabelo da mãe, de onde nasce a árvore que permitirá sua ressuscitação. No ritual final, a personagem reúne o cabelo da mãe, a luva do pai e um ambiente repleto de velas, convocando simbolicamente os pais para casa.

Imagens 9 e 10:

Fonte: A Sombra do Pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Reprodução: Streaming Looke. Minutagem: 9: 01:05:00 e 10: 01:50:02.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Dessa forma, *A Sombra do Pai* constrói uma poética do ritual como mediação entre mundos: o espiritual e o terreno, o feminino e o masculino, o passado e o presente. Ao fazer do corpo e da matéria elementos de ligação com o invisível, o filme revela como o imaginário popular brasileiro continua a reinventar suas crenças e afetos. Nesse processo, a religiosidade popular surge não apenas como herança cultural, mas como linguagem simbólica de sobrevivência, onde o gesto ritualístico se transforma em resistência, memória e reconstrução do que foi perdido.

4. Considerações finais

A análise de *A Sombra do Pai* (2018) evidencia como o horror social brasileiro opera como um instrumento estético e crítico para a representação de traumas coletivos, desigualdades estruturais e dinâmicas de gênero arraigadas no contexto sociocultural do país. O filme articula uma narrativa sensível e perturbadora sobre a infância marcada pela ausência parental e pelo sofrimento silenciado, ao mesmo tempo em que expõe as limitações do modelo patriarcal que rege as relações afetivas e familiares no imaginário nacional.

Ao acompanhar a trajetória de Dalva, observa-se a materialização da adultização precoce imposta às meninas, inseridas historicamente no papel de cuidadoras dentro do espaço doméstico. A sobrecarga emocional e prática atribuída à protagonista resulta de uma cadeia de negligências que ultrapassa o âmbito familiar e revela ausências institucionais mais amplas. Jorge, por sua vez, personifica um modelo de masculinidade hegemônica em colapso, cuja incapacidade de expressar vulnerabilidade e elaborar o luto transforma seu corpo em um "corpo vazio", destituído de potência simbólica e afetiva.

A presença de rituais populares e práticas sincréticas, conduzidas majoritariamente por figuras femininas, evidencia a centralidade das mulheres como mediadoras de memória, proteção e resistência simbólica. Esses gestos mágicos e devocionais transformam o sobrenatural em um dispositivo de elaboração do luto e de enfrentamento das ausências que o mundo material é incapaz de reparar, inserindo o filme em um repertório profundamente ancorado na religiosidade popular brasileira.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Sob essa perspectiva, *A Sombra do Pai* articula uma crítica incisiva às estruturas sociais que vulnerabilizam a infância, reprimem os afetos e eximem os sujeitos masculinos de responsabilidade emocional. O longa demonstra que o terror contemporâneo brasileiro ultrapassa o mero propósito de provocar medo, ao expor aquilo que a sociedade insiste em ocultar: as verdadeiras assombrações do cotidiano, engendradas pelas falhas do Estado, pelas desigualdades sociais e pelas opressões de gênero.

Assim, o filme de Gabriela Amaral Almeida reafirma o potencial político do horror social no cinema brasileiro, ao converter as dores invisíveis da vida comum em imagens de intenso valor simbólico. Mais do que representar o medo, o filme utiliza o horror como linguagem crítica, capaz de tensionar memórias coletivas, questionar expectativas de gênero e iluminar os traumas persistentes que estruturam a experiência social contemporânea.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

BARRETO, Luiz Guilherme Lupinacci. **Horror social:** o novíssimo cinema brasileiro que se apropria das convenções do gênero para cutucar feridas nacionais: uma análise de *Canto dos Ossos* (2020) e *O Cemitério das Almas Perdidas* (2020). 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/horror-social-novissimo-cinema-brasileiro-se-apropria-das-convencoes-genero-para-cutucar. Acesso em: 13 fev. 2025.

BEZERRA, S. L.; COUTINHO DA SILVA, M.; BEZERRA, Z. Z. M.; FÉRES, C. T. A compreensão da infância como construção sócio-histórica. **Revista CES Psicología**, v. 7, n. 2, p. 126–137, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de doutorado (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159. Acesso em: 7 fev. 2025.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Terror incidental (crítica dos filmes *O som ao redor*, *Os Inquilinos* e *Trabalhar cansa*). **Revista Interlúdio**, São Paulo, 13 jan. 2013. Disponível em: http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160. Acesso em: 07 fev. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1975.

GUILOUSKI, Borres; COSTA, Diná Raquel D. da. Ritos e rituais. In: **II JOINTH – Jornada Integrada de Humanidades**, 20-21 ago. 2012. p. 91-109.

LEANDRO, J. C.; DE FREITAS, P. M. L. Luto infantil: a vivência diante da perda de um dos pais. *Revista Uningá*, v. 46, n. 1, 2015. DOI: https://doi.org/10.46311/2318-0579.46.eUJ1228.

LIRA, T. S. V. O sentido do trabalho infantil doméstico. *SER Social (Online)*, v. 23, p. 496–516, 2021.

MONIZ, Beatriz Pereira Costa Bairros. **Masculinidade hegemónica e luto parental**. 2023. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e da Saúde) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, 2023. Disponível em: http://hdl.handle.net/10284/11497. Acesso em: 21 out. 2025.

NEGRÃO, L. N. . Pluralismo e multiplicidades religiosas no Brasil contemporâneo. **Sociedade e Estado**, v. 23, p. 261-279, 2008.

RODRIGUES, Thamara de Oliveira. Theory of history and history of historiography: Openings for unconventional histories. **História da Historiografia**, v. 12, p. 96-123, 2019.

SANTOS, R. J. L. dos. O melodrama em *A Sombra do Pai*. **Revista GEMInIS**, v. 15, n. 2, p. 185-207, 2024.

SILVA, Gabriel Cardoso Borges. **A renovação do cinema de horror no Brasil:** permanências e mutações do gênero a partir de 2008. 2021. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2021.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O político dos corpos no longa-metragem Conclave

Thiago Henrique RAMARI (UNICESUMAR)

E-mail: thiagohenriqueramari@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa enfoca o funcionamento da noção discursivo-conceitual de político dos corpos no longa-metragem Conclave (2024), dirigido pelo cineasta Edward Berger. Orientado pelo escopo teórico-metodológico da Análise do Discurso de cunho materialista, o estudo toma o corpo como a materialidade discursiva do sujeito e mobiliza o conceito de político dos corpos para compreender a tensão entre a homogeneidade e a heterogeneidade discursivas que envolvem os corpos dos sujeitos-cardeais participantes do conclave ficcional apresentado pelo filme. Como resultado, observa-se que a homogeneidade discursiva que reveste os corpos dos sujeitos-cardeais, em razão dos rituais inerentes à eleição de um novo papa, não passa de um efeito, pois a heterogeneidade discursiva, resultante das relações de força internas ao grupo, materializa-se contínua e constitutivamente nos/pelos corpos dos sujeitos-cardeais, demonstrando que a divisão dos sentidos é incontornável e a produção do consenso, impossível.

Palavras-chaves: Análise do discurso, cinema, corpo discursivo, político dos corpos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ressignificação do corpo feminino no Cinema Extremo

Carolline Cabrera SANTANA (UFMT)

E-mail: cabreracarolline@outlook.com

Orientador: Leonardo GOMES ESTEVES (UFMT)

E-mail: leonardogesteves@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa se debruça sobre o papel desempenhado pelo corpo feminino no Cinema Extremo (QUANDT, 2004; HORECK & KENDALL, 2011; PALMER, 2011; FREY, 2016; WEST, 2016). Optou-se por essa tendência cinematográfica por ela se configurar como campo fértil para extensas críticas sociais, capazes de provocar não apenas reflexões, mas também sensações corporais no espectador. Trata-se de filmes que frequentemente desafiam tabus, valendo-se de representações gráficas e explícitas de sexo, acompanhadas de violência e crueldade. Para a análise, foram escolhidos os filmes *Baise-moi* (2001), de Virginie Despentes e Coralie Trinh-Thi, e *Revenge* (2017), de Coralie Fargeat, por explorarem o protagonismo de mulheres enquanto agentes de práticas violentas, enquanto seus corpos se apresentam como símbolos de luta e resistência. Ao abordar essas obras, busca-se compreender como o cinema extremo reflete e tensiona as construções sociais de gênero, dialogando com os debates atuais sobre o corpo feminino e a violência, conforme Maffesoli (2007) e Baudrillard (2008; 2019).

Palavras-chaves: Cinema Extremo, Corpo Feminino, Ressignificação, Violência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O Cristo Negro da minissérie *O Auto da Compadecida* (1999): entre tempo social, representações e racismo

Ana Carolina de Oliveira SANTOS (PPGH/UEL)

E-mail: ana.carolina.oliveira@uel.br

Orientadora: Silvia Cristina Martins de Souza (PPGH/UEL)

E-mail: smartins@uel.br

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de analisar a representação do Cristo negro da minissérie *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999), transposição televisiva da peça homônima de Ariano (1999). A análise do produto audiovisual será direcionada sob a compreensão de que o produto audiovisual em questão é dotado de âmbitos técnico-estéticos, representacionais e contextuais. Diante disso, fatores internos e externos à fonte serão considerados a fim de explicitar como a influência dos diferentes tempos que permeiam a obra se fazem presentes. O desenvolvimento do estudo se limitará ao terceiro ato da fonte, mais especificamente à cena do Tribunal das Almas, presente no quarto e último capítulo da minissérie. O respaldo teórico se ancora no conceito de representação desenvolvido por Roger Chartier e pelo escrito metodológico de Marcos Napolitano. Ao examinar as funções tradutora e transmissora da fonte, questões sobre a representação do negro na televisão brasileira, assim como o mito da democracia racial no Brasil e a romantização da mestiçagem emergem junto ao conceito de racismo à brasileira.

Palavras-chaves: Cristo negro; representação; racismo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ó Paí, Ó (2007) como materialidade discursiva: efeitos de sentidos

Licia Souza da SILVA (UEFS)[1]

E-mail: liciasilva630@gmail.com

Orientador: Luiz Vitor C. JUNIOR (UEFS)

E-mail: axevitor@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende analisa os efeitos de sentido produzidos pelos figurinos dos personagens do filme *Ó Paí, Ó* (2007), sob a perspectiva da Análise do Discurso de Michel Pêcheux. A partir da noção de materialidade discursiva, investigamos como as roupas, ou seja, a cultura material, em especial, a repetição de determinados trajes, funcionam como marcas simbólicas que interpelam os corpos e produzem sentidos. O foco recai sobre personagens como Roque e Yolanda, cujos figurinos evocam discursos sobre raça, gênero e sexualidade. O figurino torna-se uma superfície onde se inscrevem discursos que constroem as identidades sociais dos sujeitos, evidenciando tensões entre visibilidade, estereótipo e resistência. Considera-se, portanto, que as roupas não são apenas um adereço estético, mas encarnam discursos que constituem os corpos diferentemente. Enquanto os corpos nus masculinos são representações de força e virilidade, o corpo da travesti é símbolo de fragilidade, pois sobre ele, repousam os discursos sobre corpo feminilizado, que, dentro da formação discursiva conservadora, é desvalorizado.

Palavras-chaves: Análise Fílmica; Discurso; Figurino; *Ó Paí Ó*.

[1] Mestranda no programa de Pós Graduação em Desenho Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, financiada pela agência de fomento Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Orientada por Luis Vitor Castro Junior.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

Neste trabalho, propomos analisar, sob a perspectiva da Análise do Discurso (AD) de Michel Pêcheux, os efeitos de sentido produzidos pela repetição das roupas dos personagens no filme *Ó Paí, Ó* (2007) visto que a repetição é lugar de memória. A AD não busca respostas "verdadeiras" ou definitivas sobre as materialidades que analisa, mas investiga os efeitos de sentido que interpelam os indivíduos. Nessa perspectiva, todo discurso é atravessado por outros discursos que o antecedem, o que caracteriza o processo de interdiscurso. Esses sentidos, muitas vezes inconscientes, revelam a historicidade e a ideologia que sustentam os dizeres.

A análise do discurso se dedica a compreender o movimento que as palavras, e outras materialidades significantes, realizam na sociedade. O foco não está apenas na gramática ou na estrutura da língua, embora esses aspectos também sejam considerados, mas sim no modo como os discursos produzem sentidos. A língua é analisada em sua relação com a exterioridade, ou seja, com os contextos sociais, históricos e ideológicos nos quais os sujeitos estão inseridos.

Para Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado como sujeito pela ideologia, e é por meio dessa interpelação que a língua passa a fazer sentido. Todo discurso, portanto, está vinculado a um sujeito que o produz, e todo sujeito está atravessado por determinadas formações ideológicas.

Nesse contexto, as roupas utilizadas pelos personagens do filme constituem materialidades discursivas carregadas de ideologias. Suas escolhas não são neutras ou causais: expressam sentidos produzidos por outros discursos e formam parte de uma rede de significações. Isso se torna ainda mais evidente no cinema, uma linguagem midiática planejada e produzida para um público específico, na qual elementos visuais como o figurino têm papel fundamental na construção do sentido.

Estruturalmente, este trabalho está organizado em duas partes principais. Na primeira, apresentamos os pressupostos teóricos da Análise do Discurso de orientação pecheutiana, com ênfase nos conceitos de sujeito, ideologia, interdiscurso e materialidade discursiva. Em seguida, na segunda parte, realizamos a análise de cenas selecionadas do filme *Ó Paí, Ó* (2007), com foco na repetição dos figurinos utilizados pelos personagens. A partir desse recorte, buscamos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

observar como a escolha das roupas contribui para a construção das imagens sociais dos sujeitos representados, evidenciando sentidos atravessados por discursos ideológicos e históricos.

2. Discurso para Michel Pêcheux

A Análise do Discurso foi fundada pelo filósofo francês Michel Pêcheux na década de 1960. Essa abordagem baseia-se na articulação de três grandes áreas do conhecimento: a teoria da sintaxe e da enunciação, a teoria ideológica e a teoria do discurso. Além disso, considera a determinação histórica dos processos de significação, sendo todos esses elementos atravessados por uma concepção de sujeito fundamentada na psicanálise.

Precisamos entender como o sujeito é apresentado na análise do discurso. Segundo Althusser (1973), todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da forma sujeito. A forma-sujeito, de fato, é a forma de existência Histórica de qualquer indivíduo agente das práticas sociais (Althusser, 1973 *apud* Orlandi, 2006, p. 18). Este não se origina do nada é interpelado por ideologias e atravessados pelos já-ditos que formam a maneira como cada um vê sua própria realidade.

Um exemplo dessa interpelação ideológica pode ser analisado a partir dos estudos de Teresa de Lauretis, teórica que investiga a tecnologia de gênero no cinema. Para a autora, o gênero não é uma essência natural, mas uma construção sociocultural e semiótica, produzida por discursos que antecedem e atravessam os sujeitos. Assim, as representações fílmicas operam como aparatos de significação que reiteram ou desestabilizam papéis sociais previamente estabelecidos.

> O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade... (De LAURETIS, 1994, p. 212 *apud* TAKAZAKI, 2001, p. 43)

O discurso e o sujeito estão intrinsecamente ligados por meio de tecnologias específicas, no caso, tecnologias de gênero. Essas tecnologias são práticas e dispositivos culturais que operam na formação dos sujeitos. Meios como o cinema, a televisão, a publicidade e outros veículos midiáticos funcionam como instrumentos centrais na difusão de discursos normativos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sobre masculinidade e feminilidade, reforçando padrões sociais e comportamentais. Assim, o sujeito não é concebido como algo pré-existente ao discurso, mas como um efeito dessas tecnologias que, ao mesmo tempo que produzem representações de gênero, também regulam e moldam os corpos e as identidades segundo expectativas sociais.

Dessa maneira, opera-se um outro elemento que é o interdiscurso, um discurso anterior que é determinante na formação discursiva. Ele se constitui de já-ditos, ou seja, é o saber e a memória discursiva que preside todo dizer. Como afirma Orlandi (2006, p. 18):

> Ele é constituído de todo dizer já-dito, opera-se um outro elemento que é o interdiscurso, um discurso anterior que é determinante na formação discursiva. Para que um discurso faça sentido, é necessário que ele já tenha sido apresentado de alguma forma; os dizeres já foram ditos em outros momentos e guardados na memória discursiva, onde podem produzir novos sentidos (Orlandi, 2006, p. 18).

O cinema opera como uma instância ideológica que interpela os sujeitos na construção de suas próprias identidades, para que esse sujeito torne-se quem é ele é interpelado pela ideologia, que através da língua que se transforma nesses já-ditos. Para Althusser (1985), a ideologia é a representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, portanto, para se constituir como sujeito, o indivíduo é interpelado ideologicamente, chamado pela ideologia para se tornar sujeito. Essa interpelação ocorre na e pela língua, materializando-se na forma de discurso (Althusser, 1985 *apud* Alvarez, 2020, p. 71976).

Em seguida, analisaremos como os sentidos produzidos ideologicamente se articulam na construção das materialidades discursivas em questão.

3. Figurinos utilizados pelos personagens

Os sentidos produzidos na obra cinematográfica são determinados pelas posições ideológicas que estão presentes na sociedade da época. Segundo Pêcheux (2009):

> O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) (Pêcheux, 2009, p. 146).

As materialidades a serem analisadas pertencem à obra fílmica *Ó Paí, Ó* (2007), dirigida pela cineasta Monique Gardenberg. O longa-metragem acompanha os últimos dias do carnaval

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

vivenciados pelos moradores de um cortiço localizado no centro histórico do Pelourinho, em Salvador. A narrativa apresenta personagens diversos, entre os quais se destaca Roque (Lázaro Ramos), um homem negro e politizado que, frequentemente, reivindica para si a luta racial enquanto busca consolidar uma carreira como cantor. E também, Yolanda (Lyu Árison), uma travesti que chama atenção na obra, ora por sua paixão por Reginaldo ora por suas diversidades interações com Dona Joana. Esses dois personagens serão analisados neste trabalho.

Figura 1 - Personagem Roque

Fonte: Europa Filmes, Youtube, 2024.

O personagem analisado, a partir das escolhas de figurino, será Roque, protagonista da trama. Na cena em questão (figura 1) ele se apresenta sem camisa, com o corpo à mostra, evocando uma sexualidade que frequentemente está associada à hiperssexualização de corpos negros na representação midiática. A discussão, aqui, não se volta à intenção do autor ou da produção da obra, mas sim à forma como os já-ditos emergem e possibilitam esse tipo de leitura crítica. É a partir desses dizeres já-ditos, guardados na memória discursiva, que se constrói a análise, evidenciando como os sentidos são historicamente produzidos e reproduzidos.

O filme tem início com a cena de Roque em sua oficina, dançando e cantando com o corpo nu. Seus movimentos são marcados por uma sensualidade evidente, que se expressa tanto na coreografia corporal quanto na forma como ele interage com o espaço. Na sequência, a câmera foca propositalmente em seu corpo, reforçando essa atmosfera sensual e destacando a liberdade expressiva da personagem logo nos primeiros minutos da obra. O personagem está

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

inserido em contexto de representação dos moradores do pelourinho que é uma região quente que justifica a pouca roupa.

O cinema tem sido desde sua criação importante ferramenta política e ideológica, que amiúde foi utilizado para publicizar e interiorizar os interesses capitalistas. Com seu desenvolvimento, muitos diretores e atores tomaram para si a ferramenta e a ressignificam. Diversas vezes serviu para apresentar ao mundo a perspectiva daqueles que foram silenciados. Os silêncios da história, ganharam não apenas voz, mas rostos, em algumas obras cinematográficas. A Bahia conseguiu trazer para si a diversidade enquanto marco do cinema, sendo a presença de personalidades dissidentes recurso de grande valor.

Figura 2 - Personagens Boca e Roque

Fonte: Europa Filmes, Youtube, 2024.

A segunda materialidade (figura 2) apresenta os personagens Roque e Boca (Wagner Moura), ambos com o peito desnudo, em uma situação de forte tensão. Boca utiliza adereços religiosos que se destacam em contraste com sua postura agressiva durante a cena. A representação dos corpos nus, constitui os sentidos dos moradores da periferia baiana, cujos corpos à mostra encarnam uma ideia de baianidade periférica. assim, o corpo é materialidade discursiva e sobre ele, inscrevem-se sentidos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4. Yolanda

Vejamos por exemplo a terceira materialidade (figura 3). A passagem se inicia numa manhã, com Yolanda descendo a ladeira do pelourinho, no plano de fundo, a música *Tô Carente* da banda Calypso. Durante a caminhada, a personagem brinca com um dos homens parados na porta de uma loja, ao mesmo tempo que é o centro das atenções por todos aqueles em sua volta.

Figura 3 - Personagem Yolanda

Fonte: Europa Filmes, Youtube, 2024.

De forma geral, as cenas em que Yolanda aparecem são todas sexualizadas. A sensualidade exprimida tanto pelas roupas com pele amostra, quanto com os gestos de levantar a saia e se exibir em outras cenas. O corpo de Yolanda é a característica mais explorada, uma sexualidade exagerada, filme, ao retratar essa sexualização do corpo da travesti, ao mesmo tempo que o apresenta dentro da vida cotidiana da periferia baiana, denuncia a exploração e objetificação do corpo da travesti, que é desvalorizado por ser feminilizado, fazendo ecoar os sentidos da formação discursiva conservadora e da ideologia patriarcal.

A personagem Yolanda é apresentada no centro da imagem, ocupando a posição de destaque na cena, o que já indica sua centralidade narrativa e simbólica. Ela veste uma saia roxa curta, cuja leveza e movimento evocam uma feminilidade sensualizada, reforçada pela exposição das pernas e pela blusa curta que deixa parte do abdômen à mostra. A composição visual de seu corpo está em consonância com representações hegemônicas de gênero que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

vinculam o feminino à exibição, leveza e erotização. Em sua mão direita, Yolanda segura um chaveiro, objeto aparentemente simples que reaparece em outra cena com maior evidência, assumindo um papel de marca infantil. Esse detalhe introduz um elemento de ambiguidade: ao mesmo tempo em que a personagem é representada de forma erotizada, também é associada à infância, o que complexifica sua performance de gênero e sugere uma intersecção entre feminilidade, juventude e fragilidade simbólica. Assim, as roupas não são apenas um adereço estético, mas encarnam discursos que constituem os corpos diferentemente. Enquanto os corpos nus masculinos são representações de força e virilidade, o corpo da travesti é símbolo de fragilidade, pois sobre ele, repousam os discursos sobre corpo feminilizado, que, dentro da formação discursiva conservadora, é desvalorizado.

5. Conclusão

A análise dos figurinos dos personagens Roque e Yolanda no filme *Ó Paí, Ó* evidenciou como esses corpos são representados por meio de uma construção discursiva atravessada pela sensualidade e sexualidade. Embora as vestimentas possam remeter ao clima quente de Salvador, os efeitos de sentido produzidos ultrapassam a funcionalidade das roupas e revelam marcas ideológicas de gênero, raça e classe.

Pela perspectiva da Análise do Discurso, compreendemos que esses efeitos não são fruto da intenção dos autores, mas da materialidade discursiva, na qual sentidos já ditos reaparecem de forma consciente ou inconsciente. Além disso, reconhecemos que o próprio trabalho analítico é atravessado por ideologias, pois todo sujeito é histórico, simbólico e posicionado em formações discursivas. Assim, concluímos que os figurinos analisados materializam discursos sociais que reforçam certas imagens dos corpos negros e periféricos, reafirmando a necessidade de uma leitura crítica das representações midiáticas e de suas implicações ideológicas.

Referências

ALVAREZ, Palmira Virgínia Bahia Heine. Mulher feliz é mulher casada: uma discursivização do casamento no jornal das moças na década de 50. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 6, n. 10, p. 74775-74786, 2020.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni (Orgs.). *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.

LUZ, Denise Queiroz Costa da. *Nunca me vi nas telas*: enquadramentos do corpo negro a partir das narrativas audiovisuais. 2025.

MARQUES, Welisson. Imagem, mídia e novas tecnologias – o discurso de Veja em As cores da crise. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 36, n. 61, p. 105-126, jul./dez. 2011. Disponível em: http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index. Acesso em: 14.07.2025].

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2006.

TAKAZAKI, Silmara Simone et al. *Lesbianidade, representatividade e estereótipos*: filmes de animação como tecnologia de gênero. 2021.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Comparações invisíveis: análise visual das instâncias narradoras nas adaptações de *A Coleção Invisível*, de Stefan Zweig

Matheus Rocha da SILVA (Unespar)

E-mail: matheusbenjamin1@gmail.com

Resumo: Em vista dos tensionamentos contemporâneos a respeito de análises comparatistas no cinema e no audiovisual, o objetivo central desta pesquisa é investigar motivos visuais que sugerem a presença das instâncias narradoras nos filmes *A Colecção Invisível* (2009) e *A Coleção Invisível* (2012), ambos adaptados do texto base de mesmo nome do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942), mas em contextos sociais e culturais distintos. Para tanto, o estudo utiliza o método de análise fílmica proposto por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2012). Com isso, articula-se à pesquisa conceitos ligados às teorias de narrativas audiovisuais estabelecidos, sobretudo, por David Bordwell (1985; 2005; 2013), Ismail Xavier (2003; 2005), Luiz Gonzaga Motta (2013) e Jason Mittell (2017), às discussões a respeito da ideia de adaptação cinematográfica de Robert Stam (2006; 2008), Linda Hutcheon (2011), Julie Sanders (2017) e Haroldo de Campos (2008), bem como à ideia de cinema comparado de Mariana Souto (2020). Assim, espera-se contribuir no avanço das discussões em torno dos tensionamentos propostos pela narratologia cinematográfica.

Palavras-chaves: Cinema comparado, Narratologia Cinematográfica, Stefan Zweig.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Entre o Mito e o Medo: O Horror Folclórico Cinematográfico

Mileny L. TAKEI (UEL)[1]

Orientador: Valter do Carmo MOREIRA (UEL/COGNA)[2]

E-mail: mileny.laiza.takei@uel.br

Resumo: O medo, enquanto experiência íntima e singular, manifesta-se também como um fenômeno coletivo, transmitido entre gerações e enraizado em memórias familiares, contos e narrativas orais. Esta investigação propõe examinar como essa herança cultural do medo é articulada cinematograficamente no subgênero *folk horror*, caracterizado por atmosferas de vilarejos isolados, rituais ancestrais e florestas densas, onde o imaginário popular e o sobrenatural se entrelaçam. Tomando como estudo de caso a floresta de Aokigahara, no Japão – espaço real impregnado de lendas e conotações sobrenaturais –, a análise apoia-se no conceito de "arte-horror", elaborado por Noël Carroll (1990), em diálogo com as contribuições de Adam Scovell (2017) sobre as matrizes do *folk horror*. O objetivo central é compreender as estratégias narrativas e estéticas que configuram o subgênero e refletir sobre como o medo, transmitido pela oralidade e reconfigurado pela linguagem cinematográfica, reverbera na experiência do espectador, atualizando tradições folclóricas no contexto do cinema contemporâneo, em filmes como *Fréwaka* (2024), *The Watchers* (2024) e *The Ritual* (2017).

Palavras-chaves: Cinema de gênero, Folk Horror, Sobrenatural.

[1] Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.

[2] Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2014), Especialista em Literatura Brasileira (2015), Mestre em Literatura Comparada (2018) pela mesma instituição. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2022). Atualmente é professor EAD no grupo Cogna e docente temporário na Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL · Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem · proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução

> A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido.
>
> H. P. Lovecraft, O Horror Sobrenatural na Literatura.

Certas histórias só podem ser contadas de verdade por quem as vive, por quem as carrega no corpo, na cultura e na memória. Mais do que narrativas, elas são experiências inscritas em práticas, símbolos e territórios. Ao falar de horror folclórico no cinema, é necessário reconhecer o lugar de onde essas narrativas emergem e as camadas culturais, históricas e espirituais que as atravessam. O horror folclórico surge justamente desse confronto com o que sobrevive nas margens de histórias, saberes e presenças que não desaparecem; espaços marcados por outra lógica de mundo. Em uma primeira tentativa de explorar esse subgênero tão fascinante, busquei colocar em diálogo duas perspectivas teóricas juntamente com três produções cinematográficas contemporâneas. A partir delas, nós vamos identificar padrões visuais e narrativos que revelam essa conexão entre teoria e imagem, entre o que se constrói no pensamento e o que se manifesta no audiovisual.

O medo do desconhecido sempre se fez presente em nosso mundo. Desde a perspectiva de Platão, com o mito da caverna, até as perseguições durante a Idade Média, com tudo aquilo que não se compreendia naquele tempo. Mais tarde, com a chegada do racionalismo, o desconhecido, o oculto, passou a ser cada vez mais posto à margem, tratado como uma espécie de apêndice da sociedade, um lado outro do ser humano desconhecido e que deveria permanecer desconhecido, já que se voltar a ele seria, de certa forma, o contrário do progresso. A artista e pesquisadora em arte Marit Scheibe, traz o termo “o turvo” (SCHEIBE, 2023, p. 24), que engloba essa percepção sobre um lado desconhecido e oprimido em nós. Se referir ao turvo, é se referir às paixões, superstições, o inconsciente, o sensível, o mito, o oculto, tudo aquilo que um dia foi oprimido pela razão e categorizado como irracional. O medo do oculto ainda persiste, até hoje, e se mantém como um verdadeiro tabu. E é justamente no turvo que habita o folclore. Podemos retomar o que se entende por folclore, com o antropólogo Marius Barbeau:

> Sempre que se cante a uma criança uma cantiga de ninar; sempre que se use uma canção, uma adivinha, uma parlenda, uma rima de contar [...]; sempre que ditos, provérbios, fábulas, estórias bobas e contos populares sejam reapresentados; sempre que, por hábito ou inclinação, a gente se entregue a cantos e danças, a jogos antigos,

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> a folguedos, para marcar a passagem do ano e as festividades usuais; sempre que uma mãe ensina a filha a costurar, tricotar, fiar, tecer, bordar, fazer uma coberta, trançar um cinto, assar uma torta à moda antiga; sempre que um profissional da aldeia (...) adestre seu aprendiz (...) aí veremos o folclore em seu próprio domínio, sempre em ação, vivo e mutável, sempre pronto a agarrar e assimilar novos elementos em seu caminho. Ele é antiquado, depressa recua de primeiras cidadelas ao impacto do progresso e da indústria modernos. (BARBEAU *apud* BRANDÃO, 1984, p. 22-23).

Ainda no pensamento do professor Carlos Rodrigues Brandão, que diz que "se o folclore é isso, talvez não seja muito difícil compreender o que ele é" (BRANDÃO, 1984 p. 23). Com o prefixo folk que significa povo e o sufixo lore que é saber, seu intuito era estudar as tradições não escritas de um povo e de uma cultura, tal qual suas festas, ritos, costumes, mitos e lendas (ROCHA, 2023). Ou seja, folclore é raíz e essência, totalmente o oposto do regresso atribuído à sua palavra ao longo do gradual apagamento de sua história. Pois "o folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência" (CASCUDO *apud* ROCHA, 1984, p. 24-25). Desta forma, o caminho por onde flui todo o saber folclórico, é aquele que diz respeito à coletividade e à memória oral, assim como o mito e o rito, mito este, que como diz Brandão, muitas vezes explica a origem do mundo e de todas as coisas (BRANDÃO, 1984).

2. Cinema de gênero: *folk horror* por Adam Scovell

Com uma terminologia recente no cinema de horror e elementos visuais e narrativos extremamente instigantes, o *folk horror* ou horror folclórico, na tradução da palavra, tem se colocado cada vez mais em evidência, principalmente pelo crescente aumento das produções audiovisuais contemporâneas dentro deste subgênero, conhecido como a segunda onda do horror que teve seu início em 2008 com filmes recentes como *A Bruxa* (2015), de Robert Eggers, *Hereditário* (2018), *Midsommar* (2019), de Ari Aster, e *Maria e João: O Conto das Bruxas* (2020), de Oz Perkins (KEETLEY, 2020, p. 3). Já a primeira onda do horror folclórico é datada de 1968 a 1979 e incluiu filmes como a Trindade Profana (*O Caçador de Bruxas*, *O Estigma de Satanás*, *O Homem de Palha*), foco das primeiras análises sobre o subgênero. Por este e outros motivos, pouco material de pesquisa se encontra disponível hoje em dia, além do fato de ser um tema que críticos e pesquisadores estão recentemente considerando como objeto a ser estudado. Este fato foi um dos desafios que me deparei ao realizar este trabalho, e a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

principal base e mais influente, nos dias atuais, para explorar o subgênero do horror folclórico é o livro *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* (2017) de Adam Scovell. A obra é uma primeira tentativa de examinar o folk horror com ênfase no cinema e suas estruturas visuais e narrativas.

Contudo, é necessário pontuar que "tais leituras sobre este subgênero estão diretamente atreladas aos primeiros filmes considerados como folk horror, desenvolvidos sob a cultura e geografia da Grã-Bretanha" (MONTEIRO, 2024, p. 13). Porém, como afirma Scovell, o folk horror "cria seu próprio folclore" baseado em suas raízes e heranças locais:

> Há inúmeros caminhos para pensar o horror folclórico, e eles vão além das barreiras nacionais associadas ao gênero. Afinal, cada país carrega o seu próprio povo, o seu folclore e as suas superstições, ou seja, criam o seu próprio horror folclórico (SCOVELL, 2017, tradução nossa, p. 18).

Seguindo esta lógica, uma das primeiras perguntas que devemos nos fazer ao analisarmos alguma produção deste subgênero: "Qual é a história que aquele território carrega?". Dentro do contexto cinematográfico, como vimos anteriormente, foi em 1968 que o horror folclórico teve seu início, mas antes mesmo disso, no Brasil, especificamente em 1964, estreava uma versão nacional do gênero de horror: *À Meia noite levarei sua alma*. A pesquisadora Laura Cánepa, em 2008, já se fez essa pergunta "existiu um horror folclórico brasileiro?" e a resposta é sim, José Mojica Marins (1936-2020) deu vida ao personagem Zé do Caixão em *À Meia noite levarei sua alma*, podendo ser considerado a primeira produção dentro da linha do horror folclórico no Brasil.

> Vilão que aterroriza o povo pobre de uma cidadezinha rural, em um cenário repleto de ruas de chão batido e de matas inabitadas, dominado por uma mitologia calcada na presença de assombrações da floresta, premonições de bruxas e rituais (CÁNEPA, 2023, p. 139).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1 – Foto de Zé do Caixão que integra o acervo MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo)

Fonte: Folha UOL.

Um modelo que nos serve de referência para uma melhor compreensão de como se dá essa manifestação do horror folclórico dentro do audiovisual é o que Scovell chama de "Cadeia do Horror Folclórico" (SCOVELL, 2017, p. 18). Uma teoria narrativa causal, ou seja, uma estrutura de causa e consequência onde cada elemento da narrativa conduz naturalmente ao próximo, criando um fluxo que culmina na experiência do horror.

> A Cadeia do Folk Horror, serve, especificamente, para destacar as conexões e os fortes vínculos entre causa e efeito, ideia e ação, a invocação e o que é invocado. É dentro dessas conexões que o Folk Horror, como forma, começa a ser conjurado como uma estrutura ou talvez até como um modelo narrativo. (SCOVELL, 2017, tradução nossa, p. 27)

Essa cadeia é composta por três elos principais: a paisagem, o isolamento e o acontecimento. Cada elo trabalhando para intensificar o acúmulo de medo (SCOVELL, 2017). A paisagem é o ponto de partida. Ela não é apenas um pano de fundo ou meramente um cenário, mas a força que influencia as ações, os costumes e até a moral dos personagens. A floresta é, nesse sentido, um dos ambientes mais emblemáticos do horror folclórico. É como se a própria topografia carregasse uma potência, moldando o que acontece ali. Neste contexto, há um vasto leque de interações possíveis com a paisagem, sendo que a ameaça poderá vir "daqueles que cultivam a terra, ou daqueles que matam por ela, de coisas desenterradas do solo, de objetos que repousam sobre ele de forma estranhamente segura, ou ainda do próprio solo" (SCOVELL, 2017, p. 55). É a partir dela que nasce o segundo elemento da cadeia: o isolamento.

Uma separação que pode ser geográfica, social ou até mesmo simbólica, desde que ela crie uma ruptura com o mundo exterior, com a lógica dominante.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

> A paisagem precisa, de alguma forma, isolar um grupo central de personagens, seja um pequeno grupo de indivíduos ou uma comunidade em menor escala. Criaturas são "banidas" para essa paisagem, mas a implicação é que se trata de um lugar inóspito porque é de alguma forma diferente da sociedade como um todo, e não apenas devido a uma topografia mais severa. O isolamento no contexto específico do Folk Horror é ainda mais extremo. As pessoas que habitam o Folk Horror não estão nesses lugares por algum tipo específico de banimento, como o do "clã de Caim", mas por uma imposição natural através de circunstâncias, situações e da própria paisagem. (SCOVELL, 2017, tradução nossa, p. 30)

É importante ressaltar que este isolamento não necessariamente está atrelado à palavra "rural", contanto que os personagens estejam cortados de algum "progresso social estabelecido" (SCOVELL, 2017, p. 30). Scovell explica que, quando uma comunidade se encontra isolada por tempo suficiente, seus valores e sistemas de fé se deformam. Imagino como uma espécie de Síndrome da Cabana coletiva, na qual a influência de um grupo/território, combinada a uma insanidade gradual, causada pela separação do mundo que costumava-se viver.

O quarto e último elo é a ação resultante da deturpação: o acontecimento, o momento ritual ou de invocação. É quando as crenças se transformam em ação, acompanhada por elementos sobrenaturais, tratando do tema da morte em sua forma mais lenta e ritualística possível.

> A celebração final pagã é, em si, o desfecho teleológico dos temas do filme; uma cadência natural, que termina convenientemente antes que qualquer tipo de resolução ou limpeza da moralidade do massacre subsequente possa ocorrer (SCOVELL, 2017, tradução nossa, p. 38).

É deste modo que a Cadeia do Horror Folclórico trabalha para intensificar o medo, com os acontecimentos, a brutalidade evidente, parecendo ser parte da cerimônia total do filme em evocar o Diabo (SCOVELL, 2017). Elementos como esses são recorrentes em narrativas que deslocam o horror da figura de monstros visíveis para atmosferas e forças simbólicas que atuam sobre o espaço e sobre os sujeitos que o habitam. Entre esses três eixos, a paisagem tem papel central como cenário e presença.

3. O horror artístico de Noel Carroll

Se Scovell nos ajuda a entender como o horror se constrói, Noel Carroll nos convida a pensar o como ele nos afeta. Saímos agora do espaço da paisagem para adentrar o espaço da percepção e experiência. De acordo com Carroll, as produções do gênero de horror são

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

projetadas para provocar um certo tipo de afeto. Ele se concentrou na resposta emocional dos personagens dentro da obra, para elaborar sua teoria sobre o horror artístico e as emoções que ele deve provocar no público. Ou seja, as obras provocam determinado afeto e o espectador entra em um estado emocional, cuja emoção ele chama de "horror artístico" (CARROLL, 1999, p. 30).

> Aprendemos o que é ser artisticamente horrorizado, em ampla medida, com a própria ficção; de fato, os critérios mesmos do que é ser horrorizado artisticamente podem ser encontrados na ficção, na descrição ou na representação das respostas dos personagens humanos (CARROLL, 1999, p. 49).

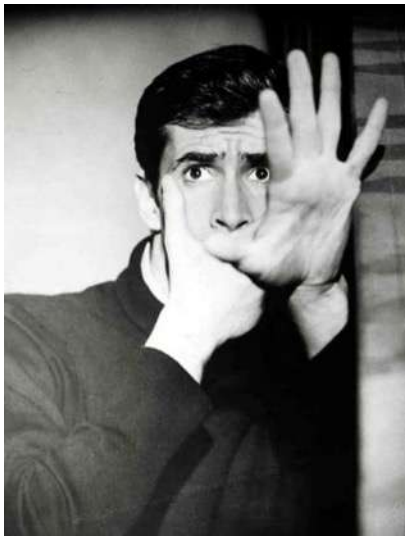
A marca constituinte aqui, é a emoção que a narrativa do horror busca provocar em seu público. Assim, o horror artístico "designa a emoção que os criadores do gênero sempre procuraram insuflar em seus públicos" (CARROLL, 1999, p. 40). A palavra emoção, vem do latim "emovere", com seu prefixo "fora" (CARROLL, 1999. p. 41). Trata-se de uma alteração do estado físico comum de um indivíduo, uma experiência de migração, estar fora. Neste caso, o que vai individualizar cada emoção do espectador, são seus elementos cognitivos. Por essa razão e indo muito além de perturbações meramente físicas, a emoção envolve crenças e pensamentos. Crenças e pensamentos sustentam o estado emocional, seja ele qual for, uma curiosidade, uma angústia, ou aquilo que o faz estar diretamente atrelado ao horror folclórico, o medo: "Meu fechar de olhos e o disparar de meu pulso poderiam estar associados a muitos estados emocionais, por exemplo, um êxtase; o que faz com que meu estado emocional seja, nesse caso particular, o medo, são as minhas crenças" (CARROLL, 1999, p. 43).

Um dos elementos que mais se popularizaram na cultura do horror, foi a figura do monstro, e assim como no horror folclórico o monstro pode ter diversas camadas e significações, Carroll afirma que para o horror artístico, o monstro "denota qualquer ser que se acredite não existir agora, segundo a ciência contemporânea" (CARROLL, 1999, p. 45). Eles não são apenas fisicamente ameaçadores, como também cognitivamente ameaçadores, "uma ameaça ao saber comum" (CARROLL, 1999, p. 53). Em outras palavras, levando em conta que o objeto particular do horror artístico é um pensamento, monstro poderia ser o próprio mito, que desafia os fundamentos e o modo de pensar de uma cultura. Carroll neste contexto, adiciona uma outra pitada à característica monstruosa não convencional: o monstro é intersticial, uma transgressão categorial. Um dos grandes vilões do cinema, popularizado na década de 60,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Norman Bates é usado como exemplo: “Ele é Nor-man; nem homem nem (nor) mulher, mas ambos. É filho e mãe. É o vivo e o morto. É tanto a vítima quanto o algoz. É duas pessoas em uma. Ou seja, é anormal, porque é intersticial.” (CARROLL, 1999, p. 59).

Figura 02 – Anthony Perkins em Psicose (1960)



FONTE: Imdb.

Retomando ao afeto do horror, de que modo as respostas dos personagens dentro da obra, podem sugerir as respostas emocionais do espectador? Através de diversas “instruções” construídas ao longo do filme pela direção, narrativa, cenário, personagens; elementos cinematográficos que conduzem a afetos como o medo. Como Carroll afirma: “podemos começar a retratar o horror artístico registrando características emocionais típicas que os autores e os diretores atribuem aos personagens” (CARROLL, 1999, p. 34).

> As reações emocionais dos personagens fornecem, pois, uma série de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros de ficção, ou seja, sobre a maneira como devemos reagir a suas propriedades monstruosas (CARROLL, 1999, p. 33).

Isso já nos leva a outro pilar do horror artístico, que chamamos de “efeito de espelho”, uma característica chave neste conceito, pois ao invés de definir o horror artístico unicamente com base em nossas reações subjetivas, podemos fundamentá-lo em observações sobre como os personagens respondem às condições (CARROLL, 1999).

À partir disso, analisaremos as obras aqui propostas pelo viés do espelho de Noell Carroll e pela Cadeira do horror Folclórico de Adam Scovell.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4. Aokigahara e os *Yurei*

Localizada ao norte do Monte Fuji, a Floresta de Aokigahara, também conhecida como Jukai ou Mar de Árvores, é um espaço real que se tornou, ao longo do tempo, um dos locais naturais mais carregados de simbolismo no Japão.

As razões para essa carga simbólica estão enraizadas tanto no folclore japonês quanto na cultura popular contemporânea. “Existem muitas crenças em torno do Monte Fuji; uma dessas lendas menciona que, desde os tempos antigos, acreditava-se que, após a morte, os espíritos dos falecidos ascendiam às montanhas e se tornavam deuses (*kami*)” (CORREA, 2018, p. 5). O solo vulcânico, a ausência de vida animal, o som amortecido e a irregularidade magnética, que desorienta bússolas, acentuam a sensação de deslocamento sensorial. Segundo Alexa Keefe, em um artigo da National Geographic, há relatos de que o local teria sido utilizado para a prática de ubasute, que é o abandono de familiares idosos ou doentes em áreas isoladas, deixados para morrer.

No século XX, obras literárias e midiáticas reforçaram essa associação com a morte, o romance A Torre das Ondas (1960), de Seichō Matsumoto, narra o suicídio de uma jovem apaixonada no interior de Aokigahara; assim como O Manual Completo do Suicídio (1993), de Wataru Tsurumi, chega a descrever a floresta como “o lugar perfeito para morrer” (KEEFE, 2017). No contexto do folclore japonês, todos os seres humanos possuem um espírito ou alma, chamado de reikon. Após a morte, esse espírito deveria seguir um percurso para alcançar o descanso junto aos ancestrais. Quando os ritos funerários são cumpridos adequadamente, o reikon torna-se um protetor familiar. No entanto, quando a morte é súbita, violenta ou marcada por emoções intensas, como ódio, amor, ciúme ou tristeza, o *reikon* se transforma em yūrei, um espírito incapaz de abandonar o mundo dos vivos (GALERIA MINGEI, 2018). O *Yurei* permanece assombrando os lugares ligados à sua morte até que os ritos sejam cumpridos ou os conflitos emocionais resolvidos.

> Se, no entanto, a morte for súbita ou violenta, no caso de assassinato ou suicídio [...] ou estiverem imbuídos de fortes emoções [...] o *reikon* se tornará um yūrei, um ser capaz de retornar ao mundo dos vivos, de onde só poderá sair após a conclusão dos rituais necessários, do domínio das emoções e a resolução dos conflitos relacionados à morte. Até que isso aconteça, o yūrei permanecerá assombrando o mundo físico (GALERIA MINGEI, tradução nossa, 2018).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 03 e 04 – Pintura *Yurei*, Galeria Mingei, 2018

Fonte: Galerie Mingei: Japanese Arts.

A figura do *Yurei* está diretamente ligada à atmosfera de Aokigahara, onde a presença espiritual é imaginada como resultado da dor acumulada, do luto e da solidão. A mulher espectral que habita muitas representações desse imaginário, frequentemente pálida, de longos cabelos negros e expressão atormentada, é um símbolo do sofrimento não apaziguado. Sua imagem ressoa tanto na pintura tradicional japonesa quanto no cinema contemporâneo.

Ao tomar Aokigahara como um estudo de caso, é possível perceber como o mito e o folclore se manifestam em nosso mundo. O filme *Floresta Maldita* (2016) de Jason Zada, foi uma tentativa de traduzir esse imaginário oriental, feito por uma ótica ocidental, o que reduziu toda a riqueza do folclore e cultura local a uma exotificação rodeada de estereótipos. Essa exotificação da cultura japonesa revela uma dificuldade recorrente do cinema ocidental em lidar com tradições que não lhe pertencem, uma tendência a domesticar o desconhecido, encaixando-

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

o em fórmulas familiares do horror hollywoodiano. Esse distanciamento evidencia o quanto o horror folclórico perde sua potência quando se desconecta das raízes que o sustentam.

5. Filmografia

Figura 05 – Frame de "Fréwaka" (CLARKE, 2025), cena que mostra a protagonista saindo de sua cidade.

Fonte: (CLARKE) 2025.

Figura 06 – Frame de "Os Observadores" (SHYAMALAN, 2024), cena que mostra o carro de Mia adentrando a floresta.

Fonte: (SHYAMALAN) 2024.

Figura 07 – Frame de "O Ritual" (BRUCKNER, 2017), cena que mostra o grupo em sua trilha na Suécia.

Fonte: (BRUCKNER) 2017.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Três cenas compõem o ponto de partida desta leitura: Shoo dentro de um ônibus que a leva da cidade para as bordas afastadas em *Fréwaka*, o carro solitário de Mia penetrando uma floresta mística em *Os Observadores* e quatro figuras se tornando uma mancha entre as árvores da Suécia em O Ritual. Em comum, há o deslocamento, o movimento de deixar para trás o espaço urbano, organizado e previsível, em direção a territórios que escapam à razão moderna.

Colocadas lado a lado, essas cenas não funcionam apenas como enquadramentos iniciais, mas como espaços de transição, momentos em que os personagens atravessam o limiar que separa o conhecido do desconhecido, ou em outras palavras, do mito. Nessa passagem já se anuncia a paisagem como força atuante e o isolamento como ruptura, tanto espacial quanto moral, um afastamento que desarticula valores e o tempo linear. Atravessar essas fronteiras significa também desafiar as crenças que sustentam a ideia de um mundo estável. Ainda que os personagens não percebam, é esse deslocamento que os conduzirá ao território do folclore, um espaço marcado por memórias e práticas que moldam modos de existir e acreditar.

Figura 08 – Frame de "Fréwaka" (CLARKE, 2025), cena do rito final.

Fonte: (CLARKE) 2025.

Figura 09 – Frame de "Fréwaka" (CLARKE, 2025), cena do rito final.

Fonte: (CLARKE) 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Em *Fréwaka* essa topografia é também uma cartografia da violência, onde as raízes históricas do território aparecem como feridas que atravessam gerações. Aislinn Clarke traz à tona uma herança traumática daquela terra e faz do longa-metragem o espelho de uma memória coletiva reprimida. As Lavanderias Madalena estão inscritas no filme de forma sutil, Clarke aproxima o sobrenatural do histórico, articulando superstições e práticas religiosas com a violência institucional dirigida às mulheres, uma dualidade entre o sobrenatural e o mal real. Uma paisagem que transmite uma genealogia de opressão matrilinear e intergeracional, uma espécie de "fréamhacha" (raízes) que sustentam o imaginário do medo. Clarke filma o campo irlandês como se cada pedra guardasse o som de um lamento antigo. Os rituais, simpatias e pequenas práticas de proteção que permeiam o filme, demonstram a rica cultura de um povo que foi sendo apagado, assim como também sinaliza que o horror ali não é apenas sobrenatural, e sim histórico, a crença legitima o medo, e medo, por sua vez, reconfigura a crença, num ciclo que se repete e se potencializa ao longo do tempo.

A entidade, que demora a ser nomeada, é apenas referida como "eles", de forma temerosa e reverente. "Eles" habitam esse espaço, uma tradução mítica da dor e opressão, feita de vozes e resquícios de fé. Posteriormente, sua nomenclatura é revelada como "Na Sidhe". Mais tarde, seu nome é finalmente revelado: *Na Sidhe*, termo gaélico que designa o povo das fadas.

> No irlandês antigo, vemos referências a *síd, síth, síodh, sídh, sídhe, síodha* ou *sídrugach* como 'uma colina ou monte de fadas' e, mais tarde, em um sentido mais geral, para significar algo maravilhoso, encantador, encantador ou encantador. Posteriormente, vemos o termo sendo associado aos próprios seres sobrenaturais, ou especificamente às fadas (THE IRISH PAGAN SCHOOL, tradução nossa, 2022).

Desta forma, o medo em *Fréwaka* se configura como um medo de recordar, e o monstro, um passado de violência.[3]

[3] Desde a fundação do Estado Livre Irlandês em 1922 até 1996, pelo menos 10.000 (ver abaixo) meninas e mulheres foram aprisionadas, forçadas a realizar trabalhos não remunerados e submetidas a graves.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 10 – Frame de “Os Observadores” (SHYAMALAN, 2024), cena do pergaminho sendo revelado.

Fonte: (SHYAMALAN) 2024.

Figura 11 – Frame de “Os Observadores” (SHYAMALAN, 2024), cena da tumba das fadas.

Fonte: (SHYAMALAN) 2024.

Em *Os Observadores*, a mesma entidade assume forma e nome. A floresta é novamente irlandesa, depositária de mitos e mudanças, mas o horror aqui se constrói na tensão entre ver e ser visto. Quando o pergaminho antigo revela a história do povo das fadas, que concentra saberes populares e narrativas de Changeling, o filme explicita o elo entre superstição e sobrevivência.

> O folclore irlandês é rico em histórias de fadas, elfos e outros seres mágicos. Essas histórias são frequentemente transmitidas de geração em geração e acredita-se que contenham lições importantes para nós, humanos. Muitos acreditam que essas lendas têm raízes em eventos reais, e havia (e ainda há) uma crença muito real nesses habitantes dos Montes das Fadas e nos poderes que eles detêm. Diz-se que os Sidhe, ou Povo das Fadas, percorrem as montanhas e florestas da Irlanda, geralmente invisíveis aos humanos, e também podem ser encontrados nos pântanos, cavernas, lagos e ilhas da paisagem irlandesa. Os antigos fortes e montes, monumentos ancestrais construídos por nossos antepassados, que contêm entradas para onde os Sidhe realmente vivem – a terra das fadas, ou o reino das fadas, que chamamos de Outro Mundo (An Saol Eile) (THE IRISH PAGAN SCHOOL, tradução nossa, 2022).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 12 – Frame de "Os Observadores" (SHYAMALAN, 2024), cena de Mina no gabinete do professor.

Fonte: (SHYAMALAN) 2024.

A figura dos Sidhe aparecem como seres que desafiam toda a categoria, um duplo, humanos e não humanos, protetores e predadores e por isso habitam o espaço do entre. O medo é cognitivo e nasce do abalo das crenças modernas. Se em *Fréwaka* o monstro era implícito, aqui ele se torna visível.

Essa coincidência entre filmes evidencia o que Carroll aponta sobre a figura monstruosa, o monstro desafia saberes consolidados e atua como uma intersticialidade que problematiza as categorias do humano e do não humano. As reações dos personagens, construídas pela direção, estrutura e narrativa, funcionam como instruções para o espectador; é nas crenças que o medo se ancora, e é nelas que a produção encontrará sua carga afetiva.

Figura 13 – Frame de "O Ritual" (BRUCKNER, 2017), cena do Moder com sua oferenda.

Fonte: (BRUCKNER) 2017.

O deslocamento culmina em O Ritual, onde o acontecimento, o rito, irrompe como desfecho inevitável. O *Moder*, criatura descendente de Loki, é a forma mais literal do horror folclórico: um deus esquecido que exige adoração. O filme investe no ritual como desfecho

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

teleológico da cadeia, o encontro com o monstruoso não é acidental, é fruto de uma lógica coletiva que busca uma transcendência através do sacrifício e da promessa de continuidade além da vida natural.

Um deus. Ancião. Um dos Jötunn.
Um descendente bastardo de Loki.
Não dizemos seu nome, nós o adoramos.
Ele nos mantém aqui.
Deixa-nos viver além da vida natural.
Chega de dor. Chega de morte.
Seu ritual começa esta noite.

– Cultista sobre Moder, em *O Ritual* (2017).

Figura 14 e 15 – Frames de "O Ritual" (BRUCKNER, 2017), cena de Luke em seu ápice.

Fonte: (BRUCKNER) 2017.

A cena em que Luke reage aos acontecimentos exemplifica o modo como o horror opera por meio do afeto. O rosto de Luke, tensionado entre resistência e rendição, é o espaço onde o horror se inscreve e onde o espectador reconhece, por espelhamento, a própria vulnerabilidade. Nesse ponto, o personagem se torna um mediador afetivo, sua reação orienta a resposta emocional do espectador, estabelecendo uma correspondência entre o terror vivido dentro da narrativa e o desconforto experimentado fora dela. Como vimos com Noël Carroll, o horror

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

artístico depende dessa contaminação emocional, em que o sentimento do personagem instrui a forma como o público reage.

Figura 16 – Frame de "O Ritual" (BRUCKNER, 2017), cena final.

Fonte: (BRUCKNER) 2017.

Na cena final identificamos uma nova transição, desta vez de retorno. Em um plano propositalmente aberto, vemos Luke saindo da floresta, reiterando a potência da paisagem que o engoliu e a permanência daquela experiência no mundo "real" para onde retorna. Como resultado, estas obras revelam um subgênero que não se sustenta ao clássico elemento do *Jumpscare*, mas de um medo que nasce da própria articulação entre espaço, tempo e comunidade. O horror folclórico que aqui se mapeia opera pela continuidade entre passado e presente, pela legitimação das crenças e pela construção coletiva do rito. A paisagem é sempre o primeiro personagem, o isolamento é sua voz e o acontecimento é o ponto em que a crença se realiza. O medo, no fim, é o reconhecimento de que o mito é uma possibilidade em aberto.

6. Conclusão

Como afirma Scovell, a cadeia cobre um terreno razoável, mas, ao contrário de outros gêneros de terror, o Folk Horror é intuitivo. É todo o *ethos* que atravessam as produções cinematográficas do gênero que caracterizam uma obra como pertencente ao horror folclórico. Ou seja, um conjunto de elementos, hábitos e ambiências (SCOVELL, 2017).

Assim, em uma tentativa de responder "O que é Folk Horror?", pode-se tentar construir uma caixa com a forma exata da névoa; pois, como a névoa, o Folk Horror é atmosférico e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

sinuoso. Ele pode rastejar para dentro e para fora de diferentes territórios, mas não deixa nenhuma marca universal que defina sua forma exata (PACIOREK, 2015, p. 8).

Deste modo, concluo que os padrões narrativos aqui discutidos demonstram que as teorias de Scovell e Carroll não são excludentes; ao contrário, se complementam. Uma explica a anatomia social do horror, abrangendo suas raízes culturais, históricas e simbólicas, enquanto a outra nos conduz à sua experiência afetiva, à forma como o medo se manifesta no corpo e na mente do espectador. Quando unimos essas duas perspectivas, somos capazes de compreender o Horror Folclórico não apenas como uma estética ou um conjunto de signos recorrentes, mas como um espelho de memórias coletivas que persistem e se reconfiguram no imaginário contemporâneo, enquanto o Horror Artístico revela como sentimos e reconhecemos essas forças através do cinema.

A relevância desses diálogos está justamente nesse entrelaçamento: eles nos permitem ir além da noção de um horror reduzido a sustos, monstros ou artifícios narrativos e nos aproximam de uma compreensão mais profunda do gênero, como história, reflexão e memória. É talvez nesse espaço liminar, entre o visível e o invisível, o racional e o mítico, o ancestral e o contemporâneo, que o horror folclórico encontra sua voz e consolida sua identidade como subgênero no cinema.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CORREA, Alejandra González. Aokigahara: bosque de los suicidas. *Vita Brevis*, n. 12, p. 1-9.

FOLHA DE S.PAULO. Obra de Zé do Caixão não chega perto de sua maior história — a da própria vida. *Ilustrada*, 20 fev. 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/obra-de-ze-do-caixao-nao-chega-perto-de-sua-maior-historia-a-da-propria-vida.shtml. Acesso em: 09 nov. 2025.

MONTEIRO, Juliana Cristina Borges. “Essa casa me deve uma alma”: análises preliminares sobre o folk horror brasileiro. *INSÓLITA-Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, v. 4, n. 1, p. 12-29, 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

ROCHA, João Paulo et al. *Quem conta um conto aumenta um ponto e quem canta um canto aumenta quanto?* um estudo das variações lexicais em romances e cantigas tradicionais na obra *Cantos populares do Brasil* (1897), de Sílvio Romero. 2023.

CHEIBE, Marit. *O que move o mundo e o que o mantém unido:* sobre o esoterismo na arte abstrata. 2023.

SCOVEL, A. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

UCHOA, Fabio Raddi; CÁNEPA, Laura Loguercio. Trilogia de Terror (1968): folk horror na transição do rural ao urbano no cinema brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 135-161, 2023.

YAMADA, Shoka**.** *Yurei*. Mingei Arts Gallery, [s.d.]. Disponível em: https://mingei-arts-gallery.com/fr/oeuvres/peinture/yurei-by-yamada-shoka. Acesso em: 6 nov. 2025.

KEEFE, Alexa**.** *An Ethereal Forest Where Japanese Commit Suicide.* National Geographic, 2019. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/photography/article/aokigahara-jukai-suicide-forest. Acesso em: 6 nov. 2025.

KEETLEY, D. *Introduction: Defining Folk Horror*. Revenant Journal. Falmouth, 2020. p. 1-32. Disponível em: http://www.revenantjournal.com/contents/introduction-defining-folk-horror-2. Acesso em 6 de setembro de 2021.

IPSADMIN. *The Sidhe – Irish Fairy Folklore*. The Irish Pagan School, 13 jul. 2022. Disponível em: https://irishpagan.school/sidhe-irish-fairy-folklore/. Acesso em: 6 nov. 2025.

PERKINS, Anthony. *Fotografia de Anthony Perkins* [Imagem]. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/name/nm0000578/mediaviewer/rm2506425857/?ref=nmph12. Acesso em: 9 nov. 2025.

Filmografia consultada:

CLARKE, Aislinn (Diretora). *Fréwaka* [Filme]. (Produtora: Keeper Pictures). Irlanda: Keeper Pictures, 2024. Disponível em: www.primevideo.com Acesso em: 9 nov. 2025.

BRUCKNER, David (Diretor). *O Ritual* [Filme]. (Produtor: Jonathan Cavendish). Reino Unido: The Imaginarium / eOne Films, 2017. Disponível em: www.primevideo.com Acesso em: 9 nov. 2025.

SHYAMALAN, Ishana Night (Diretora). *Os Observadores* [Filme]. (Produtor: M. Night Shyamalan). Estados Unidos: Blinding Edge Pictures / New Line Cinema, 2024. Disponível em: www.primevideo.com. Acesso em: 9 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

EIXO 3 – CULTURA DIGITAL

Este eixo propõe discutir a relação entre a cultura digital e a produção e a circulação do conhecimento histórico. Serão acolhidas reflexões teóricas e historiográficas sobre inteligência artificial, governança da internet, desinformação, a emergência de novas fontes históricas em ambientes digitais e novas formas de mediação da história em um campo cada vez mais público. Interessa-nos, sobretudo, a interface entre cultura digital e história pública, considerando os modos contemporâneos de narrar, disputar e experienciar o passado.

Coordenação: Profª. Drª. Maria Renata da Cruz Duran (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

SUMÁRIO: CULTURA DIGITAL

Max Alexandre de Paula GOLÇALVES.....

Guilherme Akira Demenech MORI; Valter do Carmo MOREIRA.....

Rafael Moreira de OLIVEIRA.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

As experiências da narrativa transmídia em *Assassin's Creed*: as práticas da franquia para além dos jogos de videogame (2007-2021)

Max Alexandre de Paula GONÇALVES (PPG-HISTÓRIA – UNESP – ASSIS E FRANCA/ IFPR – CAMPUS LONDRINA)[1]
Orientador: Áureo Busseto (PPG-HISTÓRIA – UNESP – ASSIS E FRANCA)
max.goncalves@ifpr.edu.br/max.alexandre@unesp.br

Resumo: A proposta desta comunicação consiste em apresentar os resultados preliminares da nossa pesquisa sobre os modos de construção da narrativa transmídia em *Assassin's Creed*. Com esse objetivo, o nosso trabalho inclui compreender e analisar a forma pela qual a companhia franco-canadense *Ubisoft* opera os diversos artefatos e textos que orbitam em torno da mundialmente conhecida e consumida série de jogos criada por ela. Isso significa que *Assassin's Creed* pode ser experienciada em outros suportes além do videogame, tais como livros, HQs, webcomics e curtas-metragens, ampliando o arco narrativo do seu universo ficcional. Porém, paralela e posteriormente a esses produtos, em parceria com outras editoras, a *Ubisoft* publica materiais que contam a história da produção da franquia, difundindo entrevistas com os seus criadores e produtores em livros, plataformas de compartilhamento de vídeos e sites de domínio da companhia supracitada. Assim, assumindo esse *corpus* de objetos e fontes históricas entre os anos de 2007 e 2021, examinaremos as práticas da narrativa transmídia em *Assassin's Creed*.

Palavras-chaves: Narrativa transmídia, Videogame, Assassin's Creed, Fonte histórica.

[1] Professor de História do Instituto Federal do Paraná – Campus Londrina, mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina e aluno regular de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis e Franca, orientado pelo professor Dr. Áureo Busseto, da Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Assis.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Preâmbulo: os indícios de uma narrativa transmídia em *Assassins'Creed*

Primeiramente, devemos esclarecer que o objetivo da nossa pesquisa consiste em analisar as representações históricas emergentes da franquia *Assassin's Creed* (2007-2021) em seus circuitos mercadológicos de produção e difusão a fim de compreender a intersecção dos jogos de videogame com outras mídias e linguagens. Com esse intuito, abordamos *Assassin's Creed* dentro da concepção de uma narrativa transmídia (Jenkins, 2009), o que significa que seus produtos midiáticos e seus respectivos conteúdos não estão restritos aos jogos de videogame, mas que são criados, veiculados e expandidos em torno de um universo ficcional e narrativo articulado em diversos meios, dos quais podemos mencionar as histórias em quadrinhos, os romances e os filmes em curta-metragem, empregando recursos desses e de outros suportes a fim de ampliar o seu público consumidor. Simultaneamente, ao escolhermos analisar as formas pelas quais a história é concebida e vista dentro desse conjunto de artefatos, não podemos excluir a investigação sobre as práticas de produção operadas para que tais representações sejam colocadas em circulação.

Os fundamentos que nos levaram a construir tal objetivo de pesquisa foram encontrados a partir de dois textos publicados pela *Ubisoft*, editora e publicadora francesa, proprietária e desenvolvedora da franquia *Assassin's Creed*: o artigo "*La construction des mondes d' Assassin's Creed*", publicado em outubro de 2019, na revista da *Bibliothèque Nationale de France* e, posteriormente, também publicado na seção *Stories* do site da *Ubisoft*; já o segundo, trata-se de outro artigo, publicado em 2 de fevereiro de 2022, intitulado "*From novels to manga: how Ubisoft is telling stories outside of games*", disponibilizado no próprio site de domínio da *Ubisoft*, em uma seção denominada *Ubisoft News*.

Respectivamente, no primeiro texto escrito pela equipe do editorial da *Ubisoft*, a qual é composta por Xavier Guilbert, Thomas Guindeuil, Ewan Le Breton e Thierry Nöel, foi apresentado o modo como a *Ubisoft* tem construído os seus "mundos abertos", concepção dentro do *design* de jogos de videogame referente ao estilo de jogo no qual o espaço de atuação do avatar do jogador permite a atividade não-linear no desenvolvimento da jornada e da narrativa, uma vez que permite múltiplas possibilidades do desenrolar da ação. Nos jogos de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Assassin's Creed, os espaços desse mundo aberto, além de lúdicos, são históricos, priorizando a verossimilhança com um espaço e um tempo reconstituídos a partir dos dados fornecidos pelas pesquisas históricas. E o meio para que esses mundos sejam possíveis de serem construídos e atinjam tal fim é o uso da ferramenta *World Texture Facility*, um "site interno alimentado com textos originais, visuais de referência, assim como vídeos e imagens fornecidos por uma equipe dedicada" (GUILBERT *et al*., 2020, on-line, tradução nossa)[2]. Segundo os autores, os membros das equipes de criação e desenvolvimento dos jogos realizam viagens aos locais que serão utilizados e reproduzidos nos jogos de *Assassin's Creed*. Para a produção de *Assassin's Creed: Odyssey*, décimo primeiro título da série principal, foram realizadas três "viagens de inspiração" (GUILBERT *et al*., 2020, on-line, tradução nossa), como são chamadas essas expedições pelos autores. Elas possuem a finalidade de produzirem conteúdos originais, que devem ser "ao mesmo tempo pedagógicos e pertinentes no contexto do design dos jogos" (*Ibid.*, tradução nossa)[3]. Assim, a ênfase é conferida ao conteúdo "acionável", isto é, aquele capaz de inspirar as várias profissões envolvidas na criação de jogos.

Estabelecendo uma linha do tempo para os jogos de "*Assassin's Creed*", podemos supor que esse modo de produzir jogos pela *Ubisoft* deve ter sido iniciado com "*Syndicate*", o nono game da franquia e se consagrou com "*Odyssey*", o penúltimo game, lançado justamente em 2018, ano da publicação do artigo em questão.

Os sinais para essa hipótese são fornecidos pelo próprio texto da equipe do editorial supracitado, já que destaca a importância de uma expertise para a criação dos jogos de videogame. Na experiência da série *Assassin's Creed*, a prática foi construindo de diferentes modos a atuação dos historiadores na produção dos jogos: o caso da historiadora Stéphannie-Anne Ruatta, em *Assassin's Creed: Odyssey* (UBISOFT, 2019), presente desde o momento de concepção do jogo, iniciado em 2015, sendo integrada à equipe da *Ubisoft Québec*, o estúdio responsável por vários jogos de *Assassin's Creed*; o de um historiador dentro do departamento do Editorial, Maxime Durand, historiador residente da *Ubisoft* desde junho de 2010; por último,

[2] [Un] site interne alimenté en textesoriginaux, en visuels de référence, ainsi qu'en vidéos et images fournies par une équipe dédiée (Guilbert *et al*., 2020, on-line).
[3] [Ces contenus originaux] se veulent à la fois pédagogiques et pertinents dans le cadre de la conception des jeux (...) (*Ibid*.,).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

a assistência prestada por historiadores externos, como Laurent Turcot, que foi o consultor histórico em *Assassin's Creed Unity* (UBISOFT, 2014). Com efeito, de acordo com os autores:

> O objetivo [da ferramenta World Texture Facility] é alimentar todos os estratos do mundo: ambientes naturais, lugares-chave e arquitetura, vida cotidiana, economia e categorias sociais, questões políticas, cultura e crenças, atividades militares, personagens e eventos. As pesquisas são o objeto de trocas regulares entre as equipes e de envios recorrentes de boletins informativos destinados a difundir o conhecimento do universo histórico a todos os membros do projeto (GUILBERT *et al*., 2020, on-line, tradução nossa)[4].

Ao mesmo tempo em que descreve o modo de produção dos jogos e as interações entre as equipes de desenvolvimento para a construção dos ambientes históricos nos quais os jogos ocorrem, por outro lado, o trecho supracitado também revela a preocupação da *Ubisoft* enquanto produtora e distribuidora em construir uma autoimagem do seu trabalho. E que seja disseminada em diversos veículos de comunicação, por exemplo, nos periódicos impressos ou digitais, como a *Bibliothèque Nationale de France*, mas também nas publicações com o selo próprio da *Ubisoft*, como "*Assassin's Creed: a Walk Through History 1189-1868*" (BARBA, 2016) e "*Assassin's Creed: the complete visual history*" (MILLER, 2015). Aliás, na introdução do livro de 2016, a relevância do trabalho em equipe e a diversidade de seus membros, assim como a acurácia histórica da *Ubisoft* ao tratar de "*Assassin's Creed*", são destacadas, corroborando a metodologia adotada com a *World Texture Facility*: "Equipes de design da Ubisoft são tão dedicadas à precisão histórica, de fato, que elas possuem historiadores efetivos em seu quadro de funcionários" (BARBA, 2016, p. 7, tradução nossa)[5]. E esses funcionários são apresentados ao público consumidor dos jogos da franquia. Quer dizer, designers, produtores, diretores criativos e historiadores são colocados em conteúdos distribuídos nas redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos, tais como o *Instagram* e o *YouTube*, para exporem as suas ideias e premissas para o desenvolvimento dos jogos, personificando a companhia francesa e seus estúdios espalhados pelo globo. Sobre essas mídias, a *Ubisoft* possui perfis e

[4] L'objectif est denourrir toutes les strates du monde : environnements naturels, lieux clés etarchitecture, vie quotidienne, économie et catégories sociales, questionspolitiques, culture et croyances, affaires militaires, personnages et événements.Les recherches font l'objet d'échanges réguliers entre équipes et d'envoisrécurrents de lettres d'information destinées à diffuser la connaissance del'univers historique chez tous les membres du projet (GUILBERT *et al*., 2020, on-line).

[5] Ubisoft's design teams are so dedicated to historical accuracy, in fact, that they have actual historians on staff (Barba, 2016, p. 7).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

canais próprios em cada país ou território para a divulgação de seus conteúdos, além dos sites da *Ubisoft* que seguem a mesma logística de disseminação, tendo editoriais comuns a todos eles e outros que variam de acordo com a especificidade do local.

Ademais, a produção desses materiais de divulgação é uma forma da *Ubisoft* atingir e interagir com os seus públicos para além dos games, criando e expandindo uma comunidade virtual nos termos de Pierre Lévy (1997). Isso significa que essa companhia emprega a estratégia de construir e reunir em torno de si um grupo "com base em afinidades de interesses, de conhecimentos, na partilha de projetos, num processo de cooperação ou de permuta, e isso independentemente das proximidades geográficas e pertenças institucionais" (LÉVY, 1997, p. 133). Desse modo, aos consumidores da mídia videogame é oferecida uma "recompensa simbólica" por partilhar seus interesses e conhecimentos com um grupo, simultaneamente ocorre a identificação e o estabelecimento de um lugar de encontro dentro dos canais da *Ubisoft*. Assim, podemos observá-la produzindo conteúdos sobre si mesma e sobre o seu modo de produzir jogos em dispositivos de comunicação aos quais o público consumidor de seus games possam acessá-los. Com isso, os games podem ser compreendidos dentro de uma indústria cultural do entretenimento que possui estratégias que não eliminam as demais mídias, mas as deslocam e as reorganizam para que o público possa expandir o seu contato com os estúdios produtores e distribuidores para além do produto – seja o jogo de videogame, ou até mesmo os demais suportes, como livros e filmes em curta-metragem. Assim, é estabelecida uma conexão que amplia e torna contínua a interação entre as publicadoras de games e os consumidores e que, para o seu êxito, precisa abarcar outros suportes articulados às representações de códigos culturais provenientes de espaços geográficos específicos, embora essas últimas sejam voltadas ao consumo em escala global.

Os jogos de videogame possuem laços sólidos com os jogos tradicionais e não digitais, uma vez que as regras e as estratégias, assim como a disputa e o desafio, permanecem como componentes fundamentais de um sistema que coloca como objetivo ser o vencedor. Por isso, para alguns estudiosos, dentre os quais podemos citar Espen Aarseth, a ênfase dos jogos digitais está na interação: "Jogos são objeto e processo; eles não podem ser lidos como textos ou

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

escutados como música, eles devem ser jogados" (AARSETH, n.p. 2001, tradução nossa)[6]. No estágio atual de desenvolvimento dos jogos de videogame, eles articulam experiências sensoriais e estéticas, vinculando narrativa audiovisual oriunda do cinema à imersão lúdica em espaços virtuais para serem explorados sensorialmente.

E o videogame se estabelece como amálgama de mídias ao pensarmos o caso *Assassin's Creed*. Não só por incorporar recursos de outros meios em seus jogos, mas também por transmitir seus conteúdos em outros suportes. Por isso, consideramos como caminho para compreendermos essa franquia investigar o seu circuito de produção, circulação e consumo, considerando-a dentro do que Henry Jenkins (2009) nomeou de narrativa transmídia, à qual foi conferida a seguinte definição por esse pesquisador do Instituto de Tecnologia de Massachussets (MIT):

> Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. (JENKINS, 2009, p. 138).

Concomitantemente, *Assassin's Creed* também é uma combinação, ou melhor, uma articulação de mídias quando expandimos o seu universo para além dos jogos da série, razão pela qual o tratamos não apenas enquanto um conjunto de jogos de videogame, mas sim como uma franquia, composta por diversos artefatos. Porém, cabe a distinção qualitativa desses objetos, pois não julgamos aqui que se trata simplesmente de considerá-los adaptações dos conteúdos dos jogos para outros suportes. Pela definição de Jenkins, a narrativa transmídia implica em contar uma história de *Assassin's Creed* diferente da que esteve presente em um jogo, por exemplo, isto é, trazer algo novo que se some à experiência narrativa que o jogador já obteve da experiência do game, assim como a ordem inversa também é possível. Quer dizer, não nos referimos apenas à adaptação de um produto a um suporte, mas sim a uma nova forma de contar histórias, atrelada a um fenômeno cultural inserido em um contexto mais amplo. No

[6] Games are both object and process; they can't be read as texts or listened to as music, they must be played (AARSETH, n.p. 2001).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

livro que já se tornou um clássico para os estudiosos das mídias digitais, Henry Jenkins compreende que essa transformação ocorre dentro do que é chamado por ele de *Cultura da Convergência*. Trata-se de um momento de transição midiática, em que as antigas e as novas mídias estão indo de encontro entre si e se reinventando diante do choque entre elas. Assim, segundo o autor, o termo "convergência" corresponde ao:

> (...) fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (*Ibid.*, p.29).

Nesse sentido, a convergência expressa transformações que ultrapassam o nível técnico. Ela abrange mudanças mercadológicas, sociais, culturais e comportamentais de produtores, consumidores, usuários e fãs das mídias. A marca essencial dela é a interação entre todos esses grupos, uma vez que, na Cultura da Convergência, "toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia". (*Ibid.*, p. 29). Diante disso, ocorre uma mudança cultural nas atitudes desse último, pois ele é estimulado a fazer conexões entre conteúdos que estão espalhados em diversos suportes. Desse modo, o sujeito tem a opção de conhecer tramas que estão em meios distintos dos quais ele está acostumado a fazer uso. Por exemplo, o leitor de quadrinhos poderá saber mais do desfecho de uma trama se escolher interagir também com os games de uma determinada franquia. E a decisão, negativa ou positiva, não o atrapalhará em sua compreensão daquele enredo, porém, se a resposta for "sim", ele ampliará a sua experiência narrativa. Histórias chegam a um nível de complexidade em seus desdobramentos, e de forma tão rápida, que produtores e consumidores de mídia têm os seus papéis redefinidos constantemente, quando não da inversão deles[7].

Neste novo modelo de construção de narrativas, o paradigma da convergência representa a interação de diversas maneiras, cada vez mais estruturadas e complexas, que as mídias e os

[7] O fenômeno das "*fanfictions*" – ficções de fãs – traduz bem esse aspecto da cultura da convergência. De fato, com a velocidade da exibição e a simultaneidade da transmissão, cada vez mais os fãs têm criado histórias alternativas para os personagens e mundos favoritos. Jenkins analisou os conflitos envolvendo a saga *Harry Potter* e a *Warner Bros.*. Entretanto, esse episódio foi referente a uma trama já finalizada nos livros, a qual os fãs quiseram incluir suas próprias histórias nesse mundo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

seus interatores realizam. Como definiu Jenkins, a "convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros". (*Ibid.*, p. 30). Assim, as Tecnologias de Informação podem ser superadas no decorrer do tempo, mas os meios de comunicação não. Eles não são substituídos, porém, recebem antes transformações em suas funções e status. Um dos exemplos mais evidentes é o celular, que possui em seu *hardware* sintomas da convergência, já que ele não é mais utilizado apenas para fazer ligações. Os *smartphones* atuais concentram múltiplas funções a partir da inserção de novas tecnologias neles. E jogar é uma delas. O acesso a redes sociais, jogos, revistas, jornais, filmes, câmeras e aplicativos de edição de imagens são somente alguns dos exemplos, todavia as ferramentas de diversos ofícios estão presentes nesse aparelho também, além das recentes IAs (Inteligências Artificiais). É importante notarmos que a convergência engloba ainda outras esferas da vida social, tais como o mundo do trabalho e as relações interpessoais.

> A convergência também ocorre quando as pessoas assumem o controle das mídias. Entretenimento não é a única coisa que flui pelas múltiplas plataformas de mídia. Nossa vida, nossos relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem pelos canais de mídia. Ser amante, mãe ou professor ocorre em plataformas múltiplas. (*Ibid.*, p. 45).

Ao compreendermos que a narrativa transmídia é a articulação entre diversos suportes, com histórias contribuindo para a ampliação da experiência narrativa do leitor/jogador/espectador/interator que ele teve com o produto principal de um universo narrativo, notamos que não se trata apenas de estampar determinado personagem de uma franquia em camisetas ou canecas. Se pensarmos os jogos de videogame, os produtos que expandem a narrativa principal levam ao jogador detalhes daquele universo do jogo que não foram esclarecidos ou que ficaram obscuros quando da interação ou consumo do objeto game em si. Em alguns casos, isso pode ocorrer devido à própria mecânica dos jogos de videogame, muitas vezes mais centradas no funcionamento e entretenimento do que nos aspectos ficcionais do jogo. Em *Assassin's Creed* (UBISOFT, 2007), o primeiro jogo da franquia, vemos que isso ocorre pela imprecisão do início da narrativa, pois começamos o jogo com Desmond já capturado pela Abstergo, uma companhia desenvolvedora de tecnologias e pertencente ao grupo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

rival da irmandade dos Assassinos, os Templários. No entanto, nas HQ's (histórias em quadrinhos) da série (CORBEYRAN, 2013), (CORBEYRAN, 2014), vemos como ele foi capturado e que ele aprende os movimentos de seus ancestrais assassinos a partir da sincronização com as memórias deles, e não por ter recebido o treinamento anteriormente durante a juventude. Assim, notamos que essas mídias não apenas expandem o texto principal, mas o complementam, aumentando o estado imersivo e o envolvimento com o universo do jogo que não está presente somente no jogo. Por isso, o pesquisador em Mídia e Cotidiano, Emmanoel Ferreira, compreende que elas agem como paratextos que não só acompanham o lançamento de determinado videogame ou franquia, mas são detentoras de uma "posição central em tal experiência, determinando, em maior ou menor grau, o entendimento de seu universo ficcional, por parte do jogador" (FERREIRA, 2016, p. 4).

Já o objeto do segundo texto que fundamenta a problemática da nossa pesquisa, aborda justamente a produção da *Ubisoft* de conteúdos que originalmente foram criados para os jogos de videogame da editora e que têm sido desenvolvidos para outros meios. Intitulado "*From novels to manga: how Ubisoft is telling stories outside of games*", e disponibilizado no próprio site de domínio da *Ubisoft*, em uma seção denominada *Ubisoft News*, esse texto retoma a experiência da publicadora no desenvolvimento de projetos transmídia, ao expor como uma mídia distinta do jogo de videogame, mas que compõe o universo de paratextos da franquia, ou seja, dentro da concepção de narrativa transmídia, pode ajudar "a criar consistência e profundidade em vários jogos, e oferecer aos jogadores novas perspectivas sobre as nossas franquias por meio de novas histórias e personagens" (UBISOFT, 2022, tradução nossa)[8].

Segundo o texto supracitado, a primeira novelização foi originada do segundo jogo da série principal de *Assassin's Creed*. O livro recebeu o título *Assassin's Creed Renaissance*, publicado em 2009, e com ele foi iniciada a experiência transmídia da companhia. É importante destacar que os primeiros romances da franquia foram novelizações, pois eram justamente "adaptações diretas do roteiro dos jogos" (*Ibid.*, tradução nossa)[9], conforme o editorial. Quer dizer, eles não acrescentavam elementos novos à história do jogo. Apenas transcreviam – ao

[8] [Transmedia helps] create consistency and depth across various games, and offers our players fresh perspectives on our franchises through new stories and characters " (UBISOFT, 2022).
[9] The first novels were novelizations - direct adaptations of the script of the games (...) (*Ibid.*,).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

utilizarem das características próprias da linguagem escrita empregada nos romances – a história pré-determinada que o jogador deveria viver por meio do seu avatar no segundo game da franquia. Com isso, notamos que essas primeiras novelizações estavam muito mais próximas das adaptações de uma mídia para a outra do que realmente constituindo uma narrativa transmídia, dentro dos formatos de Henry Jenkins. Aliás, conforme o texto da *Ubisoft*, há o reconhecimento do que foi feito nesses primeiros romances e de como eles evoluíram nos últimos anos de modo a acompanharem a concepção sobre o seu papel e realmente construírem uma narrativa transmídia. De acordo com Aymar Azaizia, diretor de desenvolvimento de negócios e transmídia da *Ubisoft*: "romances são essenciais quando se trata de adicionar camadas narrativas profundas a um universo pré-existente, e o formato do romance é universal. Por isso, é um excelente veículo para nossa estratégia transmídia" (*Ibid.*, tradução nossa)[10].

No livro *Assassin's Creed: Unity* (BOWDEN, 2014), livro homônimo do game, o leitor que enveredasse pela sua leitura, por exemplo, compreenderia sobre outra perspectiva o relacionamento entre os dois personagens principais do jogo: Arno Dorian e Élise de La Serre, respectivamente, um membro da Irmandade dos Assassinos e uma membra da Ordem dos Templários. Enquanto no jogo de videogame, o jogador vivencia a trama sob a ótica exclusiva de Arno Dorian, seu avatar na representação espacial da Paris do século XVIII, durante a Revolução Francesa, no livro, o que vemos é a história da coprotagonista e amante de Dorian sendo contada, no formato de um diário, da sua infância à vida adulta, em uma narrativa que antecede os eventos ocorridos no jogo e que, conforme os seus avanços, é desenvolvida também de forma paralela à linha temporal do game até a sua conclusão:

> Talvez querido diário, você esteja se perguntando se minha conversão à ideia da unidade Assassinos-Templários tem algo a ver com o fato de eu ser uma Templária e Arno, um Assassino. (...) Não, esta é a resposta. Qualquer visão minha para o futuro seria para o bem de todos. Mas se isso significasse que Arno e eu pudéssemos ficar juntos, sem fingimentos nem mentiras entre nós, naturalmente eu a adotaria também, mas apenas como um efeito colateral agradável. Garanto-lhe (BOWDEN, 2014, p. 194).

[10] "Novels are of the essence when it comes to adding deep narrative layers to a pre-existing universe, and the novel format is universal, so it's an excellent vehicle for our transmedia strategy (...) (*Ibid.*,).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Desse modo, o público que não viesse a ler o livro não seria prejudicado na compreensão da história veiculada pela série principal, esta última pertencente aos games, entretanto, caso optasse também pelo consumo desse produto midiático, surgiriam elementos importantes para a ampliação do conhecimento sobre o arco narrativo referente ao game *Assassin's Creed: Unity* (UBISOFT, 2014).

Ademais, outro aspecto pertinente à estratégia transmídia utilizada pela *Ubisoft* nesse primeiro momento está relacionado ao local de produção e publicação dos primeiros romances. As primeiras novelizações eram produzidas e publicadas primeiramente nos Estados Unidos e na Europa, em uma parceria de licenciamento com a editora britânica *Penguin Books LTD*. Assim, inicialmente, a produção dessas novelizações visou atingir um público restrito, articulando representações de códigos culturais construídas a partir de espaços geográficos específicos. O consumo em escala global, de maneira que todos os jogadores de *Assassin's Creed* tivessem também acesso aos demais produtos da franquia, só ocorreu posteriormente, como no caso do Brasil, em que o livro *Assassin's Creed Renaissance* chegou a ser publicado somente em 2011, pela editora *Galera Record*. Isso demonstra uma prática muito interessante dos primeiros anos do universo *Assassin's Creed*: que a narrativa transmídia, quando ocorreu por meio de um produto midiático tal como um livro ou uma HQ, não foi projetada desde o princípio para chegar simultaneamente a todos os consumidores da franquia espalhados pelo globo, mas sim como algo que dependeria da sua repercussão dentro de um circuito menor de distribuição e recepção para, em seguida, ter uma disseminação maior.

Assim, consiste em uma das estratégias transmídias a busca por artistas locais, que possam imprimir seus estilos e concepções estéticas sobre determinada marca ou universo narrativo. No caso de *Assassin's Creed*, a *Ubisoft*, que fez aquisições de estúdios e games com públicos e equipes já formados, a exemplo, respectivamente, do norte-americano *Red Storm Entertainment* e da franquia Tom Clancy® (UBISOFT, 2018), estabelece uma variedade de parcerias pelo mundo, para que elas criem conteúdos utilizando os estúdios de produção da companhia a fim de obterem a impressão, quando livros e HQs, e desenvolverem campanhas de marketing. O editorial supracitado explica e descreve essa tática por meio da criação de um ramo editorial interno chamado "*Les Deux Royaumes*". A origem francesa é devida à proposta

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ter sido lançada por membros da subsidiária francesa e pela concentração da maior parte do mercado das Histórias em Quadrinhos e *Graphic Novels* nas áreas francófonas.

> O formato de *graphic novel* francês é ainda muito importante na mescla transmídia atual da Ubisoft, e é apoiado sobre o desenvolvimento próximo com Editions Glénat, a maior editora francesa de *graphic novels*. De Far Cry a Watch Dogs, de Assassin's Creed a Beyond Good and Evil, no futuro, muitas *graphic novels* estão a caminho graças a essa parceria (UBISOFT, 2022, tradução nossa)[11].

Algumas das editoras com as quais a *Ubisoft* tem publicado histórias em quadrinhos ao longo dos últimos anos foram: *DC Comics*, *Titan Comics*, *Dynamite* e *Dark Horse Comics*. Isso demonstra a força desses produtos dentro das franquias criadas pela companhia. Ainda sobre *Assassin's Creed*, as histórias em quadrinhos "*The Chain*" e "T*he Fall*" demonstram uma colaboração entre equipes responsáveis por mídias distintas, nesses casos, em especial, a da narrativa do jogo e a equipe transmídia da *Ubiworkshop*, setor responsável dentro da *Ubisoft* pela criação e comercialização de produtos relacionados ao universo de seus jogos. Ainda mais, esses títulos apresentaram novos personagens e períodos temporais que não haviam sido explorados até aquele momento nos jogos de videogame de *Assassin's Creed*, com o seu conteúdo precedendo em pelo menos cinco anos o aparecimento do personagem Nikolaï Orelov, protagonista do game *Assassins Creed Chronicles: Russia*, lançado em 2016. E isso abriu as portas para outras franquias da *Ubisoft*, segundo o editorial. No entanto, permanece em aberto se elas também são parte de um projeto transmídia ou se são adaptações do universo dos jogos de videogame para as páginas dos quadrinhos. Novamente, ressaltamos a necessidade desses produtos ampliarem e até mesmo transformarem o arco narrativo das tramas dos games para não serem classificados apenas como adaptações ou produtos licenciados e derivados de uma mídia, mas sim como narrativas transmídias. Consoante o depoimento da Diretora de Publicação da *Ubisoft*, Caroline Lamache, é possível constatarmos a correspondência dessa compreensão com a publicação das diversas Histórias em Quadrinhos e *Graphic Novels* pela *Ubisoft*: "Com as equipes criativas certas e por meio de uma grande colaboração com as equipes

[11] The French graphic novel format is still very important in today's transmedia mix at Ubisoft, and is supported on the development side by a partnership with Editions Glénat, a major French publishing house for graphic novels. From Far Cry to Watch Dogs, from Assassin's Creed to Beyond Good and Evil in the future, many graphic novels are on the way thanks to this partnership (UBISOFT, 2022).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de desenvolvimento e transmídia, quadrinhos licenciados podem ser grandes adições à tradição dos jogos" (*Ibid.*, 2022, tradução nossa).

2. Considerações finais

O cruzamento das informações fornecidas pelos editoriais supracitados da *Ubisoft* com os produtos da franquia *Assassin's Creed* revela um caminho fecundo para a pesquisa histórica sobre videogames a partir da ampliação do corpus das fontes históricas a serem consideradas para a nossa investigação. Quer dizer, os games, as histórias em quadrinhos e os livros de *Assassin's Creed*, mas também as animações em curta-metragem e os conteúdos em plataformas de compartilhamento de vídeos e nas plataformas de mídia e streaming de áudio são fontes valiosíssimas para a compreensão da narrativa transmídia que tem sido construída em torno desse universo. Contudo, em um movimento constante de análise interna e análise externa, outras fontes devem ser consideradas, tais como os arquivos e relatórios publicados pela *Ubisoft* nos seus sites, pois, ao exibirem dados referentes à produção e à difusão dos artefatos vinculados à franquia, podem também esclarecer as práticas veladas e referentes a esses mesmos processos, como fizemos com os artigos publicados pela própria *Ubisoft*.

No tocante ao recorte temporal feito neste trabalho, ele se deve ao fato de *Assassin's Creed* possuir ao longo dos dezoito anos de existência diversos artefatos que integram a sua narrativa transmídia. Embora o editorial de 2022 revele que a primeira experiência se deu com a transformação do segundo jogo da série principal em um romance, ou melhor, uma novelização do conteúdo do jogo, o produto midiático que inaugurou a franquia, isto é, o jogo de videogame, foi lançado em 2007. E os elementos apresentados nesse primeiro game são importantes para o desenvolvimento da narrativa transmídia com os objetos lançados posteriormente. Assim, dentro da remontagem dos produtos midiáticos que operam para a formação da narrativa transmídia em *Assassin's Creed*, nós contabilizamos setenta e cinco artefatos entre os anos de 2007 e 2021, sendo as balizas da nossa investigação o primeiro game homônimo da série e os artefatos lançados como paratextos do último jogo da franquia, a saber, *Assassin's Creed Valhalla* (UBISOFT, 2020). A extração das informações desses títulos e demais fontes referentes à narrativa transmídia de *Assassin's Creed* ocorreu por meio dos sites

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

em domínio francês e em inglês da *Ubisoft* – por apresentarem conteúdos que não estão disponíveis no site de domínio brasileiro; dos sites das editoras *Galera Record*, *Astral Comics*, *Scholastic* e *Hachette Heroes* e *Insight Editions* quando das publicações de livros sobre a franquia, romances e histórias em quadrinhos; das plataformas *YouTube*, *Spotify* e *Playstation Network* para os produtos audiovisuais da franquia, tais como os próprios jogos de videogame e os curtas-metragens, mas também materiais na forma de áudio ou também audiovisuais, tais como os *podcasts*, programas especiais de divulgação dos jogos de videogame e as entrevistas com designers, produtores, programadores, roteiristas, historiadores e diretores da franquia. Não podemos ignorar o seguinte adendo: todos esses produtos pertencem à *Ubisoft*, a empresa detentora da marca *Assassin's Creed*, a qual estampa a sua logo em cada produto a fim de evidenciar a licença concedida pela companhia para a distribuição dele. Quer dizer, cada mídia, conteúdo e símbolos da franquia quando não desenvolvidos diretamente pela *Ubisoft*, é resultado de uma parceria na qual a editora francesa aproveita a experiência e os recursos oriundos de outros setores midiáticos para a difusão das suas marcas.

Quadro 1 – Os produtos da narrativa transmídia em *Assassin's Creed* segundo o ano de lançamento (2007-2021)

Ano de lançamento do produto midiático	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Jogo de videogame da série principal	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
Histórias em Quadrinhos			X	X	X	X	X	X X					X X		X
Novelizações e romances da série			X	X	X X	X	X	X X	X	X X	X	X X		X	X X

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Livros técnicos sobre a criação e história de *Assassin's Creed*								X X	X	X		X			
Curtas-metragens e Animações da série			X		X		X	X X							
Conteúdos em plataformas de compartilhamento de vídeos			X				X	X			X	X X		X	X
Conteúdos em plataformas de mídia e streaming de áudio														X X X X	
Arquivos, relatórios e conteúdos publicados sobre a série *Assassin's Creed* nos sites da Ubisoft nos domínios em inglês e em francês												X X X X	X	X X	X X X X X

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Por fim, a narrativa transmídia coloca outro ponto importante para discussão: o acesso a todos os conteúdos de determinada franquia impõe uma hierarquia socioeconômica dentro do universo do entretenimento que se apropria das regras de outras esferas da vida social, o que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

significa uma distinção dentro do próprio público consumidor dos games. Dessa maneira, as representações veiculadas do processo de produção dos jogos de videogame da série *Assassin's Creed* compõem o circuito de produção e difusão da franquia homônima, assim como da marca *Ubisoft*. Nesse sentido, o conceito de narrativa transmídia é adequado às práticas empregadas pela produtora franco-canadense, uma vez que incorpora o deslocar constante do público consumidor de uma mídia para outra, utilizando como estratégia a especificidade de comunicação de cada suporte. Com o emprego desse recurso, uma comunidade de fãs, mas também de consumidores, é formada para além do produto *game.*

Fontes Impressas

BARBA, RICK. **Assassin's Creed – a walk through history 1189-1868**. Estados Unidos da América: Scholastic, Ubisoft, 2016.

BOWDEN, Oliver. **Assassin's Creed**: Unity. Record, Rio de Janeiro: 2014.

CORBEYRAN, David. **Assassin's Creed**. Volume 1: Desmond. São Paulo: Editora Record, 2013.

_____. **Assassin's Creed**. Volume 2: Aquilus. São Paulo: Editora Record, 2014.

MILLER, Matthew. **ASSASSIN'S CREED –** The Complete Visual History. San Rafael: Insight Editions, Ubisoft, 2015.

Fontes Digitais

ASSASSIN'S CREED. Direção: Patrice Désilets. Produção: Jade Raymond. Roteiro: Corey May. Plataforma: Xbox 360. Montreal, Canadá: Ubisoft, 2007.

ASSASSIN'S CREED CHRONICLES. Direção: Chistine Burgess-Quemard. Produção: Matt Duff, Neil Bushnell. Plataforma: Playstation 4. Portsmouth, Reino Unido: Climax Studios, 2016.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

ASSASSIN'S CREED ODYSSEY. Direção: Jonathan Dumont e Scott Philips. Produção: Marc Alexis-Coté. Roteiro: Melissa MacCoubrey. Plataforma: PlayStation4. Quebec, Canadá: Ubisoft, 2019.

ASSASSIN'S CREED SYNDICATE. Direção: Marc-Alexis Côté. Produção: François Pelland. Roteiro: Jeffrey Yohalem. Plataforma: PlayStation 4. Quebec, Canada: Ubisoft, 2015.

ASSASSIN'S CREED UNITY. Direção: Alexandre Amancio. Produção: Vincent Pontbriand. Roteiro: Alexandre Amancio, Sylvain Bernard, Travis Stout, Russell Lees, Darby McDevitt, Cerri Young, Jeffrey Yohalem. Plataforma: PlayStation 4. Montreal, Canadá: Ubisoft, 2014.

ASSASSIN'S CREED VALHALLA. Direção: Ashraf Ismail, Eric Baptizat. Produção: Julien Laferrière. Roteiro: Darby McDevitt, Thierry Noël. Plataforma: PlayStation 4. Montreal, Canadá: Ubisoft, 2020.

UBISOFT. **From Novels To Manga: How Ubisoft Is Telling Stories Outside of Games**. Fevereiro de 2022. Disponível em <https://news.ubisoft.com/en-gb/article/37grPvTp00DlH8P5rPSG8W/from-novels-to-manga-how-ubisoft-is-telling-stories-outside-of-games>. Acesso em: 06 mar. 2022.

Referências Bibliográficas

FERREIRA, EMMANOEL. Videogames, paratextos e narrativas (trans)midiáticas. **Lumina**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. n.2, vol. 10, 2016. Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/501/452>. Acesso em: 13 nov. 2017.

GUILBERT, Xavier; GUINDEUIL, Thomas; LE BRETON, Ewan; NOËL, Thierry. **La construction des mondes d'Assassin's Creed**. 2020. Disponível em: <https://stories.ubisoft.com/article/construction-mondes-assassins-creed/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de José Dias Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

UBISOFT. **Événements clés**. 2018. Disponível em: <https://www.ubisoft.com/fr-FR/groupe/presse.aspx>. Acesso em: 15 set. 2020.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

2 computadores autores: estratégias algorítmicas na produção de publicações

Guilherme Akira Demenech MORI (PPCC/UEL)[12]

E-mail: akira.demenech@uel.br

Valter do CARMO MOREIRA (UEL)[13]

E-mail: professorvalter@uel.br

Resumo: Neste trabalho, exploram-se duas formas pelas quais os computadores integram a produção de publicações experimentais. Na primeira, as possibilidades de exemplares são delimitadas em forma de algoritmos, cuja execução resulta em variações textuais. Enfatiza-se a natureza combinatória dessa estratégia, que utiliza textos e imagens de autoria humana, submetidos a regras definidas por escolhas criativas, gerando versões distintas dentro de um mesmo lote. Na segunda forma, os exemplares orientam o público na construção e execução de algoritmos, resultando na criação textual por meio de passos simples e objetivos (com os quais qualquer programa pode ser construído), mas suficientemente fragmentados para dificultar a compreensão de sua contribuição para o resultado final. Dessa forma, convida-se quem lê a tornar-se computador, seguindo instruções e programando-se para escrever.

Palavras-chaves: Programação criativa, criação procedural, computabilidade.

[12] Bacharel em Ciência da Computação e aluno regular do Mestrado em Ciência da Computação (orientador: Wesley Attrot) na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e técnico em informática temporário do Centro de Letras e Ciências Humanas (CLCH).

[13] Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2014), Especialista em Literatura Brasileira (2015), Mestre em Literatura Comparada (2018) pela mesma instituição. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2022). Atualmente é professor EAD no grupo Cogna e docente temporário na Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

1. Introdução

Algoritmos são receitas e computadores podem ser máquinas ou seres humanos. Neste trabalho, são apresentadas duas formas em que a produção algorítmica e as noções do que é computação podem compor criativamente, junto com pessoas, exemplares diversificados de publicações.

Será explorada a geração de publicações com variação entre os exemplares (de acordo com as possibilidades escolhidas no desenvolvimento de programas) e também a possibilidade de geração de programas a partir de publicações. Serão apresentadas também produções para as duas maneiras.

2. Abordagem trivial: o computador como ferramenta

A zerésima forma (que se aproxima da ideia da primeira, mas ainda não é exatamente ela) é a abordagem mais direta e usual: o uso de ferramentas digitais para edição das publicações.

Esse uso pode ser feito por usuários comuns em aplicações generalistas, como editores de texto (como o bloco de notas) ou processadores de texto (como o *Microsoft Office Word*), ou em ambientes próprios para composição de layout e editoração (como o *Adobe InDesign*).

Essa abordagem não transfere autoria ou criatividade para a ferramenta. Utiliza o computador como se utiliza máquinas de datilografia ou tipos móveis. A distinção entre a caneta instrumental e a mão criadora é respeitada e os programas utilitários não interferem no espaço criativo ou autoral, no máximo assinam com marcas d'água ou nos metadados dos arquivos.

3. Geração procedural: o algoritmo produz a obra

A primeira forma de produzir publicações com computadores é gerar os exemplares de acordo com um algoritmo. Nesses termos, essa forma não se distingue da zerésima (afinal, as ferramentas digitais são algoritmos e são usadas para gerar os exemplares). A proposta diverge em para qual parte da editoração é feito o programa: nem o *Word* nem o *InDesign* escrevem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

para o usuário (por enquanto), nem se quer que reordenem trechos e imagens em várias páginas (quando isso acontece acidentalmente, é despertada a confusão e a fúria de usuários). Na abordagem do computador autor, o programa é desenvolvido com a finalidade de interferir propositalmente na estrutura dos exemplares que serão gerados.

Aqui é necessário considerar a ruptura da segregação entre autor e ferramenta. Aqui é um terreno ameaçado por IA generativa e LLMs (*large language models*).

São apresentadas a seguir duas proposições de produção algorítmica coletiva.

a. jogo do amigo secreto/oculto esquisito/delicado

Assim como a receita do poema dadaísta determina pela sorte as palavras a serem utilizadas (retirando os papéis ao acaso, como quem retira um nome para um amigo secreto) e como o jogo do cadáver esquisito (ou jogo do cadáver delicado) junta as partes escritas independentemente por pessoas diferentes, pode-se sortear e juntar as contribuições de pessoas diferentes.

Esse processo poderia perfeitamente bem ser realizado por um ser humano (todo algoritmo pode ser), mas a automatização possibilita que sejam emitidas dezenas de variações em segundos.

O “jogo do amigo secreto esquisito” (MORI, [2025a]; MORI, [2025b]) contextualiza o sorteio em um amigo secreto. Cada página tem uma imagem e uma personagem dando um presente para outra personagem (ou para si mesma, se tiver sorteado a si mesma e não tiver ido então à entrega dos presentes).

Foi pedido, de cada pessoa, uma imagem, uma personagem e um presente. Foram organizados dois grupos: um trio em que cada pessoa enviou duas imagens, duas personagens e dois presentes e uma dupla que enviou três de cada.

A imagem, as personagens e o presente da página não precisam ser da mesma pessoa, então há muitas possibilidades de páginas diferentes. O programa desenvolvido busca evitar até o último momento que, em um lote de exemplares, se repita alguma página.

A publicação é organizada como um zine de dobra A4 tradicional, com 8 páginas em uma mesma face, sendo duas dessas a capa e a contracapa. Na capa são colocados o título

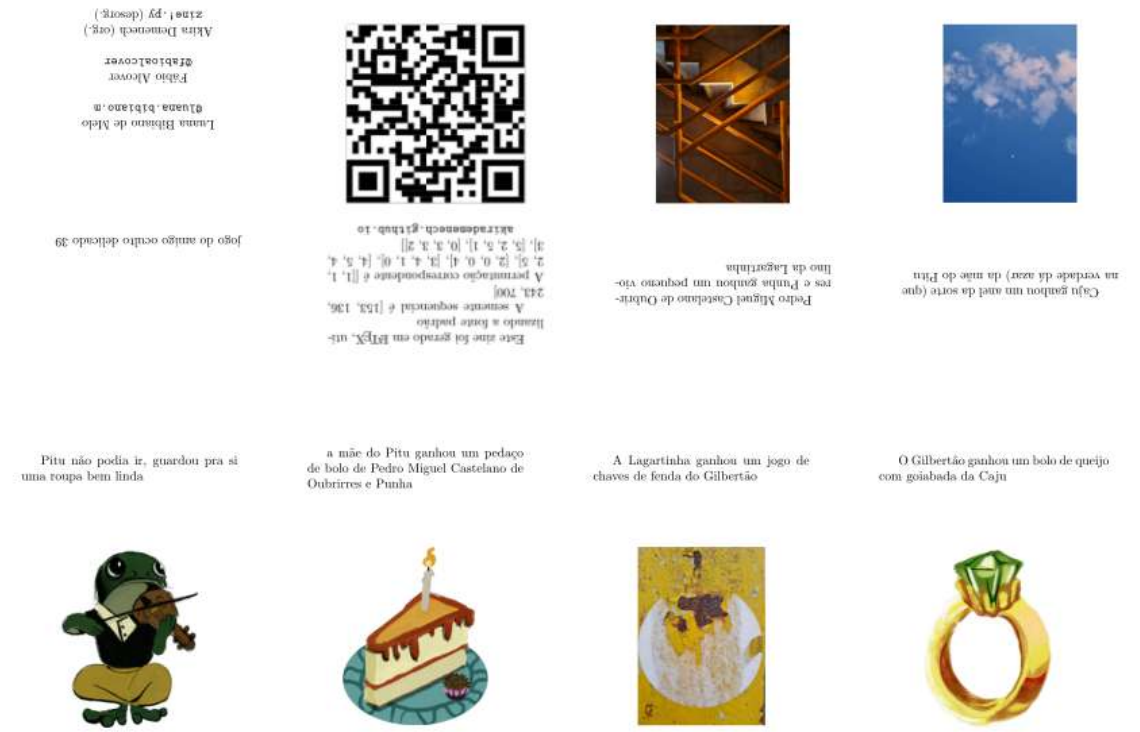
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

(variando entre secreto ou oculto e esquisito ou delicado), a numeração e os nomes das pessoas que contribuíram, na ordem em que foram sorteadas as imagens do exemplar. Na contracapa há uma sequência numérica que representa a ordem do sorteio e poderia refazer o exemplar (essa função nunca foi desenvolvida, mas as funções internas foram organizadas de modo a permitir essa reconstrução). Pelo QR code pode-se acessar a página web em que se pode gerar mais zines (MORI, [2025a]). As 6 páginas internas são as trocas de presentes das 6 personagens.

Foram feitas duas versões: um script em Python que gera arquivos que são compilados com LaTeX para gerar arquivos PDF já formatados para impressão (MORI, [2025b]) e uma página web que tem a interface gráfica para a geração dos zines e cuja impressão no navegador resulta num PDF similar (MORI, [2025a]). A seguir, exemplos de zines dos dois grupos gerados pelas duas versões.

Exemplo de zine “jogo do amigo oculto esquisito” gerado com a versão Python LaTeX com as imagens, personagens e presentes de Larissa Pontes, Nathalia Fante e Isabella Maria Píccolo. Fonte: (MORI, [2025b], p. 10).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Exemplo de zine “jogo do amigo oculto delicado” gerado com a versão Python LaTeX com as imagens, personagens e presentes de Luana Bibiano de Melo e Fábio Alcover. Fonte: (MORI, [2025b], p. 20)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Exemplo de zine “jogo do amigo oculto esquisito” gerado com a versão web com as imagens, personagens e presentes de Isabella Maria Píccolo, Nathalia Fante e Larissa Pontes. Fonte: (MORI, [2025a], p. 3)

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Exemplo de zine “jogo do amigo oculto delicado” gerado com a versão web com as imagens, personagens e presentes de Fábio Alcover e Luana Bibiano de Melo. Fonte: (MORI, [2025a], p. 13)

b. 2e-2

Também inspirado no jogo do cadáver delicado e na receita de poema dadaísta, “2e-2” (MORI, [2025c]) dá ênfase na geração do texto verbal sem as restrições arbitrárias impostas pela escolha da narrativa de amigo secreto.

Há também nesse interesse pela concordância pela forma como nos *Cem mil bilhões de poemas* de Raymond Queneau.

Foram solicitadas a um grupo maior ainda frases em vários modelos sintáticos, definidos com base em comparações de posição (quem ou o que está à esquerda ou direita de alguém ou algo). A proposta reinterpreta os desafios de lógica em que várias posições têm atributos ou ocupantes cujas informações são reveladas em partes. Essas partes, dessa vez, são frases mais livres, aceitando sujeitos e predicados comparados espacialmente a outros.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

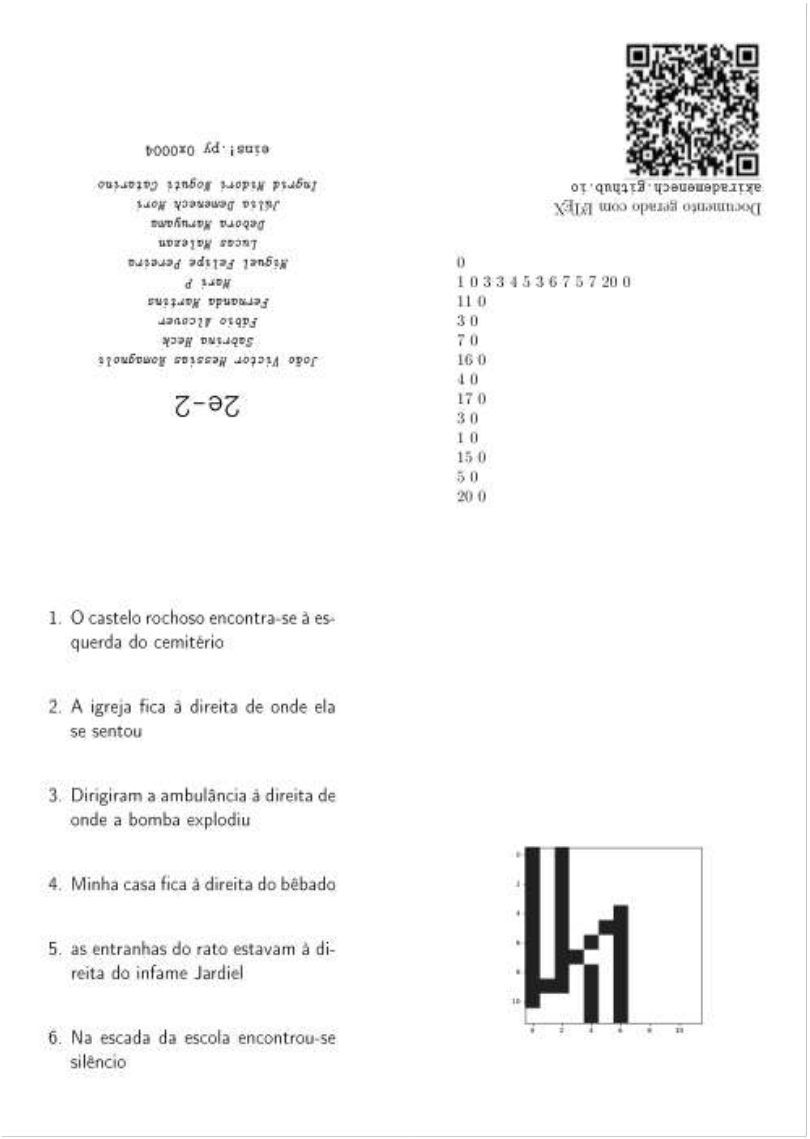
Respeitando o recorte da comparação (à direita, à esquerda ou no mesmo lugar), as frases podem ser remontadas com partes de outras frases (possivelmente escritas por outra pessoa, sem o conhecimento do conteúdo das outras frases do grupo).

Só foi feita uma versão, em Python e usando LaTeX, que gera 4 páginas a serem impressas em uma só face e dobradas duas vezes. Na capa aparecem as pessoas que escreveram as frases sorteadas, na ordem em que aparecem, e na contracapa aparecem números emitidos durante o processo de sorteio e um QR code para uma página em que se implementaria uma versão web (mas que ainda só tem os créditos de todas as pessoas sem interação nenhuma).

Os números dessa vez não podem ser utilizados para reconstruir diretamente o exemplar e o gráfico branco e cinza que acompanha a página de frases é gerado de acordo com esses números.

As impressões desse zine sempre mantiveram um exemplar diferente em cada face da folha, permitindo que o leitor possa ver outra variação, outro sorteio, somente invertendo a dobra do papel.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS



Exemplo de zine “2e-2” gerado com trechos enviados por João Victor Messias Romagnoli, Sabrina Heck, Fábio Alcover, Fernanda Martins, Mari P, Miguel Felipe Pereira, Lucas Malezan, Debora Maruyama, Júlia Demenech Mori e Ingrid Midori Noguti Catarino. Fonte: autoria própria (MORI, [2025c], p. 17-20)

4. O algoritmo produzido pela obra

A segunda forma de computação em publicações é ao se ler a obra surgir o programa. Trata-se de mover o algoritmo do processo de escrita para o de leitura.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A abordagem livro-texto (isto é, livro didático) convida o leitor a elaborar algoritmos. Em essência, a mesma tarefa que livros de Matemática e Computação já cumprem no cenário educacional.

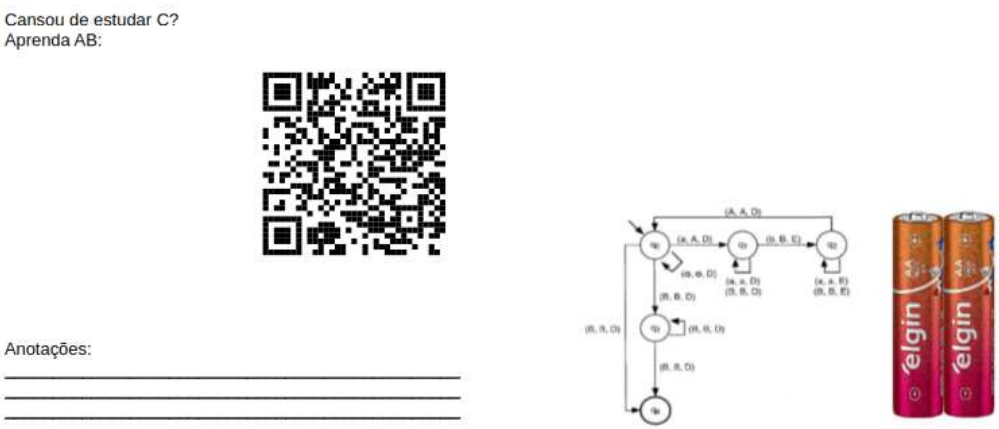
O que se pode buscar então é, nessa simplicidade de proposta, formas de convidar o leitor computador a produzir algo que não seja óbvio.

O exemplo que será apresentado é uma espécie de panfleto (quatro páginas impressas dois dois lados, com a dobra ao meio) ofertando a geração de texto verbal letra por letra de acordo com um programa. Esse programa não está desenvolvido, é somente explicado com quais comandos pode-se construí-lo e como executá-lo.

A diferença dessa proposta para a receita do poema dadaísta ou outro jogo de escrita está na retirada de limitações: a linguagem descrita possibilita que qualquer programa seja feito, não somente um programa específico, como o programa do poema dada. Essa abertura, porém, depende da universalidade da linguagem. Há diversas maneiras de se obter uma linguagem de programação Turing completa, mas a maioria delas depende de fluxos de execução que devam ser aprendidos para serem seguidos e também quantidades significativas de operações. O programa monolítico, com fluxo que somente vai de um estado para outro sem preocupação com escopo ou ciclos aninhados, evita a confusão da linguagem deixando o programa menos transparente ao olhar rápido. Esse obscurecimento do propósito do programa é um benefício para jogos criativos: fica mais difícil, se não impossível, prever como será o texto resultante.

“Ab” é o nome do zine e da linguagem nele proposta. A contracapa apresenta o QR code para um site que, como o panfleto, explica a linguagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



Capa e contracapa do zine “Ab”

Fonte: autoria própria (MORI, [2025d], p. 1-2).

A explicação é curta, cabe em somente duas páginas, e parte dela não é totalmente precisa em definir uma maneira específica de executar o programa.

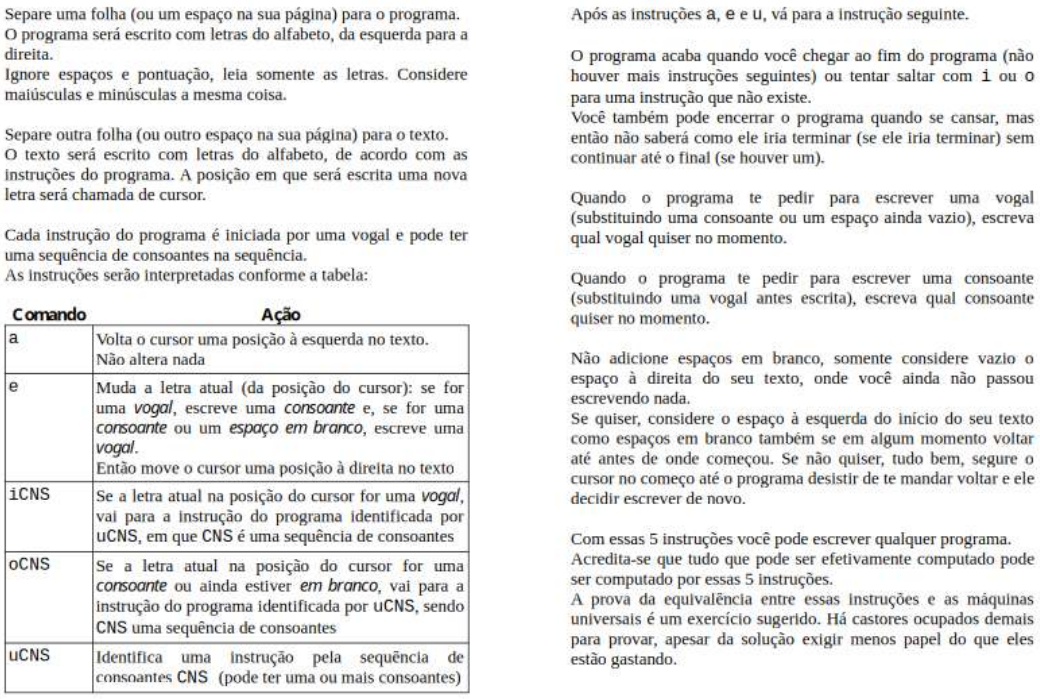
Essa abertura para interpretação dá alguma margem para o leitor experimentar e obter diferentes resultados.

A linguagem utiliza somente 5 comandos (as vogais) e escreve, num outro espaço, vogais ou consoantes. Se essas duas classes de letras forem interpretadas como zeros e uns, essa linguagem pode ser vista como um equivalente a *brainfuck* (ESOLANG, 2025a) binária ou mesmo às máquinas de Turing puras.

É possível demonstrar que qualquer programa escrito em *Boolfuck* (ESOLANG, 2024), *BitChanger* (ESOLANG, 2025b) ou outra variação booleana de *brainfuck* pode ser traduzido para “Ab” e também que qualquer máquina de Turing pode ser diretamente convertida sem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

grandes transformações. Assim, todos os programas podem ser escritos nessa linguagem (e se tornar exercícios de escrita).



Separe uma folha (ou um espaço na sua página) para o programa.
O programa será escrito com letras do alfabeto, da esquerda para a direita.
Ignore espaços e pontuação, leia somente as letras. Considere maiúsculas e minúsculas a mesma coisa.

Separe outra folha (ou outro espaço na sua página) para o texto.
O texto será escrito com letras do alfabeto, de acordo com as instruções do programa. A posição em que será escrita uma nova letra será chamada de cursor.

Cada instrução do programa é iniciada por uma vogal e pode ter uma sequência de consoantes na sequência.
As instruções serão interpretadas conforme a tabela:

Comando	Ação
a	Volta o cursor uma posição à esquerda no texto. Não altera nada
e	Muda a letra atual (da posição do cursor): se for uma *vogal*, escreve uma *consoante* e, se for uma *consoante* ou um *espaço em branco*, escreve uma *vogal*. Então move o cursor uma posição à direita no texto
iCNS	Se a letra atual na posição do cursor for uma *vogal*, vai para a instrução do programa identificada por uCNS, em que CNS é uma sequência de consoantes
oCNS	Se a letra atual na posição do cursor for uma *consoante* ou ainda estiver *em branco*, vai para a instrução do programa identificada por uCNS, sendo CNS uma sequência de consoantes
uCNS	Identifica uma instrução pela sequência de consoantes CNS (pode ter uma ou mais consoantes)

Após as instruções a, e e u, vá para a instrução seguinte.

O programa acaba quando você chegar ao fim do programa (não houver mais instruções seguintes) ou tentar saltar com i ou o para uma instrução que não existe.
Você também pode encerrar o programa quando se cansar, mas então não saberá como ele iria terminar (se ele iria terminar) sem continuar até o final (se houver um).

Quando o programa te pedir para escrever uma vogal (substituindo uma consoante ou um espaço ainda vazio), escreva qual vogal quiser no momento.

Quando o programa te pedir para escrever uma consoante (substituindo uma vogal antes escrita), escreva qual consoante quiser no momento.

Não adicione espaços em branco, somente considere vazio o espaço à direita do seu texto, onde você ainda não passou escrevendo nada.
Se quiser, considere o espaço à esquerda do início do seu texto como espaços em branco também se em algum momento voltar até antes de onde começou. Se não quiser, tudo bem, segure o cursor no começo até o programa desistir de te mandar voltar e ele decidir escrever de novo.

Com essas 5 instruções você pode escrever qualquer programa.
Acredita-se que tudo que pode ser efetivamente computado pode ser computado por essas 5 instruções.
A prova da equivalência entre essas instruções e as máquinas universais é um exercício sugerido. Há castores ocupados demais para provar, apesar da solução exigir menos papel do que eles estão gastando.

Páginas internas do zine “Ab”

Fonte: autoria própria (MORI, [2025d], p. 3-4).

5. Considerações finais

Outras linguagens ou formatos de apresentação poderiam ser imaginados. Neste trabalho apresentou-se somente a geração combinatória e uma proposta de linguagem simples (mas obscura). Outras formas de computação em publicações podem ser possíveis.

A noção de algoritmo enquanto receita (definição finita, em passos, com a possibilidade da execução continuar infinitamente) foi base para todas as produções. Outras noções de computação podem trazer ideias distintas de publicações e interações com o público.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Referências

MORI, Guilherme Akira Demenech. AkiraDemenech / **o_fabuloso_gerador_de_minizine**, [2023a]. Disponível em: <https://github.com/AkiraDemenech/o_fabuloso_gerador_de_minizine>. Acesso em: 10 nov. 2025.

MORI, Guilherme Akira Demenech. **Zine**!, [2023b] Disponível em: <https://akirademenech.github.io/zine!.Html>. Acesso em: 10 nov. 2025.

MORI, Guilherme Akira Demenech. **jogo do amigo oculto esquisito 0**, [2025a]. Disponível em: <https://github.com/AkiraDemenech/o_fabuloso_gerador_de_minizine/blob/main/web/dobra.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MORI, Guilherme Akira Demenech. **jogo do amigo secreto esquisito 20**, [2025b]. Disponível em: <https://github.com/AkiraDemenech/o_fabuloso_gerador_de_minizine/blob/main/Python%20%2B%20LaTeX/noturno/dobra.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MORI, Guilherme Akira Demenech. **2e-2**, [2025c]. Disponível em: <https://github.com/AkiraDemenech/o_fabuloso_gerador_de_minizine/blob/main/Python%20%2B%20LaTeX/vespertino/eins!.py.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MORI, Guilherme Akira Demenech. **Ab**, [2025d]. Disponível em: <https://github.com/AkiraDemenech/o_fabuloso_gerador_de_minizine/blob/main/mt/Ab.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.

ESOLANG. **brainfuck**, 2025a. Disponível em: https://esolangs.org/wiki/Brainfuck. Acesso em: 10 nov. 2025.

ESOLANG. **Boolfuck**, 2024. Disponível em: https://esolangs.org/wiki/Boolfuck. Acesso em: 10 nov. 2025.

ESOLANG. **BitChanger**, 2025b. Disponível em: https://esolangs.org/wiki/BitChanger. Acesso em: 10 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Receitas Nestlé e a interferência do ambiente digital no discurso alimentar

Rafael Meira de OLIVEIRA (UEL)[14]

E-mail: rafaelmeira122@gmail.com

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Cláudia Eliane P. M. Martinez. (UEL)

Resumo: Esta apresentação tem como objetivo divulgar minha dissertação de mestrado em História Social na Universidade Estadual de Londrina, intitulada "Cozinha Digital: modos e usos do estrogonofe retratado por influenciadores digitais no YouTube (2010-2022)", atualmente em desenvolvimento. Compreendo os limites desta exposição, será abordado exclusivamente um dos documentos analisados, o vídeo nomeado "Strogonoff Vegetariano" compartilhado no canal Receitas Nestlé. Conduzido metodologicamente por meio da netnografia e raspagem de dados, apoiado nos conceitos de estratégia e tática difundidos por Michel de Certeau e alimento culturalizado proposto por Luce Giard, procura-se responder as seguintes hipóteses: ocorreram mudanças significativas, principalmente pelas interferências do ambiente digital; a receita foi amplamente ressignificada pelos influenciadores digitais; por fim, a ideia de uma Cozinha Digital como um novo lugar para os saberes culinários.

Palavras-chaves: História da Alimentação, História Digital, YouTube.

1. Introdução

Este texto integra o que foi minha participação no eixo temático sobre Cultura Digital. Neste momento, foi apresentado de modo parcial minha dissertação de mestrado ainda em andamento, cujo tema é investigar os modos e usos da receita estrogonofe retratado no ambiente

[14] Mestrando em História Social na Universidade Estadual de Londrina. Orientadora: Prof.a Dra Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez (Universidade Estadual de Londrina).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

digital, para a presente comunicação foi abordada somente uma fonte das quais eu trabalho na pesquisa, sendo o documento audiovisual nascido digital, o vídeo nomeado “Strogonoff Vegetariano” publicado pelo canal Receitas Nestlé no YouTube.

A pesquisa é interpretada a partir dos conceitos de alimento culturalizado (GIARD, 1996, p.232) no qual pensar em algo como comestível é acreditar que houve um processo de culturalização desta coisa em comida, desta forma, as práticas alimentares são circunstanciadas e sugerem inúmeras questões sociais associadas ao alimento, receita ou hábitos investigados; ademais, os conceitos de estratégia e tática (CERTEAU, 1998, 46) nos permitem compreender as disputas do cotidiano e os usos presentes nas práticas alimentares retratadas em vídeo.

A pesquisa é desenvolvida a partir da soma de duas metodologias, a primeira é um modelo qualitativo e etnográfico chamado (n)etnografia e, como sugere seu nome, se trata de uma análise socio biográfica dos indivíduos envolvidos e pesquisados, uma investigação densa dos rastros deixados por esses internautas que nos ajudam a delinear um perfil desses agentes; em segundo lugar e de forma mais quantitativa, é usado a técnica de raspagem de dados, um modelo que permite garimpar informações presentes no documento digital, organizando seus dados por meio de critérios estabelecidos pelo pesquisador, no caso da presente pesquisa é utilizado o Youtube Data Tools, uma ferramenta de raspagem de dados direcionada aos vídeos publicados no YouTube. Esta ferramenta é operacionada principalmente para organizar os espaços de sociabilidade, formados pelos milhares de comentários deixados pelos internautas em rede, trabalho de seleção e busca humanamente impraticável. A seguir, será tratado de perto o documento escolhido para esta comunicação, bem como as considerações finais a respeito dos avanços desta pesquisa.

2. Desenvolvimento

A companhia Nestlé acompanha a história de um longo processo de mudanças nos hábitos alimentares no Brasil. A história da empresa está inserida inicialmente em um contexto de disputas pelo mercado de leite condensado na Europa, que buscava uma viabilidade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

econômica em um produto que substituísse o leite fresco. Em 1905, surge a *Nestlé and Anglo-Swiss Condensed Milk Company*. Em 1921, a empresa se instala no Brasil, comprando a fábrica da antiga *Companhia Ararensa de Leiteira*, em São Paulo.

Ser um produto importado e suas condições de higienização durante o processo de fabricação foram valores divulgados pela Nestlé, princípios bem aceitos pelos consumidores brasileiros na época. Além de um discurso médico, do qual a marca se apoiou até meados de 1950. O processo de industrialização, urbanização e o desenvolvimento de metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro desencadearam novas dinâmicas sociais, como os hábitos alimentares de uma população inserida em novas condições de trabalho. É nesse contexto que produtos industrializados e equipamentos domésticos são introduzidos, no mínimo imaginados, nas diversas camadas sociais.

A companhia Nestlé, assim como outras marcas, investiu em ações culinárias para um público consumidor predominantemente formado por mulheres brasileiras. Escolas técnicas e a própria embalagem de seus produtos, como o primogênito leite condensado, mostraram-se estratégias eficazes de educação culinária. Um movimento estratégico que buscava repensar novos usos dos produtos já vendidos, mantendo a marca no desejo familiar.

A veia instrutiva da marca permanece e continua sendo sua estratégia até o momento, seja pelas receitas estampadas nos rótulos de seus produtos dispostos no supermercado, ou pela variedade de receitas disponíveis em diferentes websites e redes sociais. Os discursos sobre o estrangeirismo da marca, os processos higiênicos e a validação médica que marcaram o início de sua história no Brasil foram substituídos pela presença dual da figura do chef e do influenciador digital.

É importante destacar que a Nestlé já fazia parte de um mercado de alimentos brasileiros antes da popularização da web. A companhia acompanhou o desenvolvimento e crescimento das redes, elaborando estratégias de continuidade de sua influência na escolha dos consumidores, agora também internautas. Ensinar as mais variadas receitas, que podem ser cozinhadas a partir dos produtos da marca, pode ter um efeito no repertório culinário do consumidor. Essas nuances são apontadas no canal Receitas Nestlé que possui um conjunto expressivo de vídeos culinários a respeito da nossa receita investigada. A empresa apostou e aposta na diversidade dos usos como uma de suas estratégias em manter seu lugar de poder, a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

investigação organizou um total de doze vídeos que elaboram alguma versão do referenciado estrogonofe. Para a presente pesquisa, um único exemplar é suficiente e foi escolhido por sua abordagem de um grupo que, embora seja minoritário, cresce cada vez mais, acompanhado de um mercado exclusivo para eles: vegetarianismo.

A Nestlé inicia suas atividades no YouTube brasileiro em 2007, mas é somente a partir de 2011 que um vídeo é compartilhado na plataforma, hiato curioso, a empresa não reconhecera o site de compartilhamento de vídeos como promissor? Quaisquer que sejam as intenções iniciais e suas mudanças, a companhia compartilhou até o momento 1.688 vídeos, organizados e separados por temas em 80 listas de reprodução, somando 264 milhões de visualizações. O canal possui 592 mil inscritos, um número que foi superado mais de uma vez em termos de visualizações em um único vídeo, sugerindo que os usuários assistem as receitas da Nestlé, mas não necessariamente se tornam fiéis ao canal: há um desejo de assistir apenas um único vídeo.

O vídeo "Strogonoff Vegetariano – Receitas Nestlé" foi publicado em 2020, parte de uma série chamada *Básico do Básico* que pretendia ensinar pratos para o dia a dia do internauta. O apresentador Lucas Fischer ou Luke aposta em uma receita de estrogonofe de couve-flor com *Nesfit Bebida Sabor Natural*. O vídeo possui mais de 675 mil visualizações e mantém uma ínfima quantidade de 558 avaliações positivas, números totalmente desproporcionais, assim como os 27 comentários deixados pelo público, embora haja os esforços do apresentador em requirir a participação do internauta "[...] ficar pertinho um do outro" (NESTLÉ, 2020, 02 min. 36 s.), sinaliza pouca interação entre produtor e consumidor do vídeo.

Em termos visuais, o apresentador se encontra inicialmente centralizado em uma cozinha, ou pelo menos em um cenário que simula uma cozinha, espaço que é organizado por uma bancada medial. Nesta mesa estão dispostos os ingredientes que serão utilizados na receita: 3 colheres (sopa) de azeite; 2 colheres (sopa) farinha de trigo; 3 xícaras (chá) de *Nesfit Bebida Sabor Natural*; 2 pitadas de sal; 1 pitada de noz-moscada; 1 cebola pequena picada; 3 xícaras (chá) de couve-flor, em buquê e aferventada; 1 xícara (chá) champignons fatiados; 1 pitada de pimenta-do-reino moída; 2 tomates sem sementes picados; 2 colheres (sopa) ketchup; 1 colher (sopa) mostarda. Os produtos *Nesfit* se encontram espalhados por todo cenário enquadrado pela câmera, caixas de bebida aqui e acolá, semelhantes aos itens decorativos, harmonizam produto

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

e cozinha como coisas indistintas, uma fórmula conceitual da marca, quase que uma pretensão em que seus consumidores realizassem a seguinte associação livre: cozinha-saúde-Nestlé!

O prato "básico do básico" é apresentado ao longo dos 5 min. 21 s., tempo de duração do conteúdo audiovisual. O estrogonofe do dia a dia é "transformado e melhorado" (NESTLÉ, 2020, 43 s.), o ingrediente exaltado na receita: a bebida "versátil" da *Nesfit* (NESTLÉ, 2020, 1 min. 03 s.), suas informações nutricionais é que o produto tem sete gramas de proteína e 100% vegetal. Ademais, a bebida é descrita com um sabor neutro, desta forma, pode ser utilizada em pratos doces ou salgados (NESTLÉ, 2020, 1 min. 42 s.). A marca se ancora na assimilação entre seu produto e um discurso saudável, "dá pra ser gostoso e saudável com Nesfit Bebida" (NESTLÉ, 2020, 4 min. 54 s.), seu grande diferencial que é garantido pelo rótulo e nome da marca.

O processo de preparo é pontuado durante o vídeo, a Nestlé apostou na apresentação audiovisual sem o suporte escrito, como é corrente em outros canais culinários. Desta forma, caso o público internauta deseje se tornar um público leitor da receita, em uma espécie de convergência de mídias, será direcionado a outro lugar digital da marca: seu site próprio.

O primeiro passo é a feitura do molho, adaptado a um molho branco feito a partir da adição de 2 colheres de azeite em uma panela, mantendo a temperatura baixa. Em seguida, é adicionado 2 colheres de farinha de trigo, a ideia do cozinheiro é que esta mistura vire uma "massinha" (NESTLÉ, 2020, 1 min. 21 s.). Em seguida é adicionado a bebida *Nesfit*, sal e noz-moscada, sugerindo que o molho seja cozido até uma consistência cremosa, efeito causado pelo produto da marca (NESTLÉ, 2020, 2 min. 04 s.).

O molho é reservado em um recipiente, no tempo em que são refogados os legumes, o segundo passo da receita. Primeiramente, é adicionado 1 colher de azeite e 1 cebola pequena; após o cozimento da cebola, são adicionadas 3 xícaras de couve-flor e 1 xícara de champignon fatiados. Os legumes são temperados com sal, pimenta-do-reino moída, tomates, 2 colheres de ketchup e 1 colher de mostarda. Por fim, o molho antes reservado é adicionado aos legumes. Todos os ingredientes que não são produtos Nestlé aparecem prontamente em *bowls* ou pequenas tigelas de vidro. Por outro lado, de forma estratégica, a bebida utilizada no molho é enfatizada no enquadramento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Detentor de um saber e elevado a uma posição de autoridade, há diversas “dicas” de preparo disparadas pela Nestlé ao longo do vídeo, uma mistura de ensinamentos técnicos e uma pitada de estratégia comercial: *Nesfit* tem um sabor natural, sinônimo de neutro. Essa versatilidade possibilita o uso do produto em receitas doces e salgadas (NESTLÉ, 2020, 1 min. 41 s.). Em outro momento, é afirmado que o molho branco utilizado no vídeo, combina com massas (NESTLÉ, 2020, 2 min. 18 s.). A couve-flor pode ser substituída por outros ingredientes como brócolis, palmito, shimeji, dependendo da criatividade do cozinheiro-internauta (NESTLÉ, 2020, 3 min. 22 s.).

O estrogonofe é servido com arroz e batata palha preparada no forno, “vocês não têm noção do sabor desse estrogonofe, aquele saborzinho de casa com um toque especial de sabor e textura de Nesfit Bebida, é claro” (NESTLÉ, 2020, 4 min. 40 s.). Neste momento, se alinham marca-saberes culinários-memória gustativa.

O vegetarianismo, tema culinário presente no vídeo da Nestlé, surge mais como uma busca por mais uma fatia do mercado consumidor do que propriamente uma bandeira da empresa; afinal, no mesmo conjunto de vídeos sobre estrogonofe, há versões que utilizam proteína animal. O movimento vegano, dieta que rejeita ainda mais derivados animais, vai além de um regime de escolhas alternativas ao consumo animal. O movimento Veganismo Popular, por exemplo, combate a reforma agrária e o capitalismo, ao passo que defende a soberania popular e a descolonização do prato. Ainda assim, as estratégias de mercado da Nestlé incluem soluções para o público vegetariano, e seus vídeos instrutivos reforçam esse caminho por uma alimentação dita mais consciente e combativa, aqui, o mercado capitalizou uma pauta, transformando-a em mercadoria.

Emaranhadas em uma série de forças opostas, as reelaborações que circunvizinham o estrogonofe continuam. cotidianas? Sim. Politizadas? Também. A Nestlé promoveu cursos técnicos a partir de 1950 para um grupo formado predominantemente por mulheres brasileiras donas de casa. A consequência foi dupla: por meio da instrução, promover um saber culinário a essas pessoas; por outro lado, impor uma série de preparos que envolviam a necessidade do uso de produtos Nestlé (OLIVEIRA, 2013), buscando assim construir um imaginário ou repertório culinário dependente da companhia. A estratégia continua e agora relaciona marca

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

ao repertório culinário, técnicas de preparo, praticidade, memória gustativa e criatividade, representados por meio dos vídeos publicados no YouTube.

3. Considerações finais

De modo geral, a pesquisa busca compreender as diversas aplicabilidade de sentidos atribuídos ao prato, mas aqui foi reservado exclusivamente um desses usos, retratado pela Nestlé. Como foi visto, a marca desenvolveu várias estratégias que ditou maneiras de cozinhar que associassem receita aos produtos da companhia. A Nestlé se apropriou da pauta de caráter restritivo alimentar ou ético chamado vegetarianismo, porém, a companhia comercializa produtos de origem animal, contradições que são permitidas em uma lógica que transforma tudo em mercadoria. O apelo ao produto ao longo da exposição audiovisual é assumidamente presente, a bebida *Nesfit* é espalhada por todo canto da cozinha filmada.

O que foi previamente disseminado por meio das próprias embalagens que sugeriam os produtos Nestlé em uma diversidade de receitas, como os cursos culinários ofertados as donas de casa ao longo do século XX, no tempo presente ganhou novas roupagens. Assim, as redes sociais se mostraram aliadas a este tipo de estratégica discursiva e foi retratada no vídeo que ensina uma versão vegetariana do estrogonofe.

Para além do prato, minha pesquisa sugere uma necessidade em estabelecer um conceito que congregue esses saberes e práticas alimentares disseminadas no ambiente digital. Para isso, proponho a ideia de Cozinha Digital como uma inovadora forma de comunicação que combina oralidade, escrita e audiovisual em um só lugar, estabelecidas por interações que atravessam diferentes tempos e espaços que são dinâmicas permitidas em comunidades nascidas na internet.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano: 2, morar, cozinhar. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

OLIVEIRA, Débora. DOS CADERNOS DE RECEITA ÀS RECEITAS DE LATINHA - Indústria e Tradição Culinária no Brasil. 1. ed. São Paulo: SENAC SÃO PAULO, 2013. v. 2013. 225p.

Strogonoff Vegetariano. Receitas Nestlé. [2020]. 1 vídeo. (5 min. 20). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h76DbVmVkBI. Acesso em: 19 março 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

EIXO 4 – ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA DAS MULHERES

Este eixo temático contempla trabalhos de diversas áreas do conhecimento que tematizem Gênero e/ou História das Mulheres. Serão aceitos trabalhos que se vinculam aos estudos da mulher – que têm como eixo tornar visíveis aquelas que sempre foram invisibilizadas -, e os estudos a partir da perspectiva de gênero e das novas políticas de gênero.

Coordenação: Profª. Drª. Edméia Ribeiro (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

SUMÁRIO: ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA DAS MULHERES

Luiza Tavares Lopes BALAU.....

Maria Isabel BORGES.....

Bruno Azzani BRAGA; Reginaldo MOREIRA.....

Julia Oliveira CEBULSKI; Karolina C. Corbani Guimarães BUENO.....

Peterson dos Santos DIAS; Emerson dos Santos DIAS, Gabriel dos Santos de OLIVEIRA.....

Bethânia Carolina HARDT.....

Camila NARESSI.....

Deane Santana de OLIVEIRA.....

Deane Santana de OLIVEIRA; Marcos AULICINO.....

Virgínia G. PEÇANHA.....

Bruna Neves PELLEGRINI.....

Geisy Silvério RAMOS; Marcos AULICINO.....

Inez Neres de Almeida ROCHA; Maria Isabel BORGES.....

Ozana Maria de Paulo Marques SANTANA.....

Bruno Sanches Mariante da SILVA.....

Camilla Ferreira Passos SILVA.....

Rúbia Fernandes da SILVA.....

Francesco Carlo TURILLI.....

Cíntia de Vito ZOLLNER.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

King of filth: o cinema transgressor de John Waters

Luiza Tavares Lopes BALAU[1]

E-mail: luizatlb@gmail.com

Resumo: A linguagem cinematográfica foi abraçada por diversos grupos, entre eles os movimentos feministas e LGBTQIA+. Esses grupos, se vendo afetados pelo discurso sobre gênero e sexualidade de maneira mais urgente, encontraram no cinema um potencial de denúncia, criação e produção de novas imagens e narrativas acerca desses temas. No meio, encontramos o cinema *queer* de John Waters. Conhecido por seu caráter transgressor, sua vulgaridade e seus personagens repulsivos, Waters brinca com o gosto e com a linguagem do cinema *mainstream* em suas produções, criando uma assinatura singular na história do cinema. Neste trabalho, analisamos a obra de Waters como parte importante do cinema *outsider*, focando em sua obra mais célebre, *Pink Flamingos*, por meio de revisão bibliográfica tanto sobre sua obra quanto sobre os *midnight movies*, categoria na qual seu cinema se insere. Por fim, buscamos observar como a obra de Waters se mostra relevante no contexto do cinema e da arte *queer* como um todo, utilizando-se de estratégias e sensibilidades pertinentes à essas subjetividades, como a performatividade *queer* e o *camp*.

Palavras-chaves: John Waters, *Queer*, *Pink Flamingos*.

[1] Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina, mestre em Comunicação pela mesma instituição.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 01: Retrato de John Waters, por Donald Maclellan (2008)

Fonte: Vulture[2]

John Waters é um cineasta independente estadunidense natural de Baltimore, no estado de Maryland. Irreverente e subversivo, a potência de sua obra reside em uma inversão completa de valores e ideais do senso comum – obras em que a violência e a marginalidade chocam, enojam e são banalizadas na medida em que as descobrimos. A inversão de valores presente nos filmes de Waters pode ser notada em diversas maneiras: a valorização do grotesco, a perspectiva simpática em relação a personagens física e moralmente reprováveis, a violência gratuita e impulsiva, relações sexuais impróprias e abjetas, para ficar em alguns poucos exemplos. O diretor ironizava a representação de narrativas e de valores presentes em filmes, desde arquétipos românticos até ideais de beleza e, em sua ironia, o artista invertia os valores e padrões de seus filmes em absoluto, causando choque e espanto em qualquer público desavisado que se deparasse com seus filmes.

Isso não significa, porém, que Waters não possuísse seu próprio público. Se a princípio o diretor era majoritariamente desconhecido pela massa, a partir dos anos 1970, seus filmes alcançaram um status *cult*, transformando-o em um nome reconhecido no meio *underground*.

[2] Disponível em: https://www.vulture.com/2014/12/john-waters-is-a-national-treasure.html

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Devido ao teor vulgar de seus filmes e a seu caráter independente e de baixo orçamento, o trabalho do autor era divulgado por outro circuito que não o comercial: os filmes de Waters se tornaram reconhecidos por meio de sua divulgação como *Midnight movies*. De acordo com Silva (2009), certos tipos de filmes, considerados transgressivos e de mau gosto, enfrentavam dificuldades de encontrar divulgação no circuito comercial tradicional, sofrendo resistência do grande público e inclusive sendo combatidos por sua imoralidade. Se, por um lado, esse circuito era resumido a um público reduzido; por outro, esse público selecionado formava grupos fiéis em torno da obra de determinados autores, incluindo Waters. Sobre o surgimento dos *Midnight movies*, Silva (2009, p. 43) diz:

> Os *Midnight Movie* começaram a surgir como circuito cinematográfico no começo da década de setenta, principalmente na cidade de Nova York. Um dos primeiros sucessos deste circuito foi o filme *The Rocky Horror Picture Show*, dando visibilidade a esse fenômeno e transformando em *Cult* filmes esteticamente relacionados a um cinema B, com produção de baixo orçamento.

Assim, podemos compreender o fenômeno dos *Midnight Movies* como um modo que artistas independentes encontraram de exibir suas obras, descobrindo seu público e sendo por eles descobertos. Esse modo de exibição paralelo ao circuito comercial conferia um caráter subversivo aos filmes, em especial, devido à maneira transgressiva com a qual costumavam interagir com temas incendiários como sexo, família, tradições e valores, tudo isso em uma estética própria, de baixo orçamento e – frequentemente – de gosto duvidoso.

Cabe situar os *Midnight Movies* no contexto em que surgiram, tanto cronologicamente quanto cultural e ideologicamente. O caráter revolucionário dos movimentos sociais teve grande impacto nos anos 1960, e esse impacto manteve certa influência na década seguinte. A produção artística do período trouxe em suas obras esse desejo convulsivo por liberdade e pelo desafio à ordem e às narrativas dominantes, e isso pode ser observado nas imagens trabalhadas pelos cineastas do período. A respeito das imagens que tratavam de gênero, sexo e sexualidade, Gerace (2015, p. 136) afirma que

> Contra a opressão socioeconômica e política, debatia-se também sobre as sexualidades, o racismo, a emancipação da mulher, os direitos humanos igualitários,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> a liberdade de expressão, ou seja, tudo o que o cinema vigiado pelos códigos de censura reprimira anteriormente.

É interessante notar o caráter interseccional das reivindicações presentes no período, expandindo a luta contra a opressão e a compreendendo como parte de uma estrutura de poder que regula a vida de indivíduos em diferentes níveis, desde a exploração da classe trabalhadora à exploração da mulher, de pessoas não brancas etc. O que antes poderia ser enxergado como problemas separados, agora era visto como uma causa interconectada, e o desejo de liberdade era generalizado. De modo semelhante, o texto "O pessoal é político", escrito pela jornalista feminista Carol Hanisch, em 1969, demonstrou como nossos comportamentos e ações também são permeados pelo discurso político diariamente e de modo íntimo, jogando luz sobre os efeitos individuais que o poder exerce em nossas vidas. Desse modo, o uso de imagens sexuais em caráter de protesto por cineastas e outros artistas não se dava apenas por um apelo erótico, mas também como um modo de compreender que absolutamente todas as dimensões de nossas vidas são permeadas por forças políticas, e imagens do sexo podem ser tanto uma importante ferramenta de denúncia desse poder quanto uma própria fonte de potencial criador que busca desestabilizar esse poder. Portanto, ao criar imagens desses temas, os artistas do período também estendiam suas críticas a instituições tradicionais como a família, o casamento e a moral romântica das relações.

Os movimentos feministas e LGBTQIA+, que se viam afetados pelo discurso sobre o gênero e a sexualidade de maneira mais urgente, descobriram no cinema um potencial de criação e de denúncia acerca desses temas. Novamente, para Gerace (2015, p. 160),

> Imersos na contracultura, nos movimentos gays (StoneWall) e feministas, muitos filmes abarcaram discussões em torno do homoerotismo e do feminismo, projetando a sexualidade engajada como discurso político. Os filmes avançaram mais na discussão política para explorar com maior liberdade a permissividade da época como forma alienada de assimilação.

A imagem freudiana do sexo como metáfora do poder apareceu de modo frequente no cinema *queer* e feminista, mantendo um olhar crítico sobre relações sexuais e afetivas. Especialmente em filmes exibidos como *Midnight movies*, em que os artistas possuíam maior liberdade de criação e transformação de imagens que os filmes exibidos nos circuitos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

mainstream e hollywoodianos. As discussões sobre a imagem do sexo e de gênero eram levadas além, sempre contendo doses de choque e humor, sendo que esses filmes inclusive criticados fora desse meio: "Segundo depoimento de John Waters para o documentário sobre os *Midnight Movie*, estes filmes deveriam ser engraçados e chocantes, surpreendentes e completamente novos em relação ao que tenha sido feito antes. Segundo o diretor, a sociedade do *mainstream* odeia esses filmes" (SILVA, 2009, p. 43).

Outro elemento importante de suas obras é a presença de elementos *camp*. O *camp* pode ser entendido como uma sensibilidade, uma "experiência estética do mundo" (2013) e da vida, particularmente presente no gosto e nas produções artísticas *queer*, e certamente presente nas obras de Waters. O exagero, a frivolidade, a vulgaridade, o comportamento histriônico e o humor convulsivo dos filmes de Waters levam o *camp* além de sua definição quando encontram o obsceno característico do autor e presente em suas tramas e personagens. Essa união do *camp* com a obscenidade faz parte da assinatura do diretor enquanto artista, e essa união é um dos motivos pelos quais Waters se tornou conhecido como *king of filth* (rei da sujeira). Para Gerace (2015, p. 161), seus filmes buscavam o marginalizado, iluminando aquilo que mesmo dentro dos movimentos sociais era mal visto: "[...] Transexualidade, travestimento, orgia, pornografia, escatologia e elementos tidos como 'bizarros' eram estilizados em uma estética autoral, irônica em relação ao verniz dos *cultmovies*, crítica à Hollywood".

Lançaremos nosso olhar a um de seus filmes mais conhecidos, e certamente o principal *cult* clássico de sua filmografia: *Pink Flamingos*, lançado em 1972.

Figura 02: Poster do filme *Pink Flamingos*, de John Waters (1972)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Fonte: IMDb[3]

Pink Flamingos (1972), primeiro longa-metragem de sucesso do diretor, conta a peculiar história de Divine e sua família. O filme se inicia nos apresentando o lar de Divine, composto por um trailer cor-de-rosa em um terreno aberto. Em volta do trailer, podemos ver objetos decorativos de plástico, como flamingos cor de rosa – de onde vem o nome do filme –, um cone com um objeto esférico espelhado no topo e galinhas de plástico, antecipando uma cena notória do filme em que foram utilizadas galinhas reais. Ao modo de uma reportagem, o narrador apresenta o trailer como o esconderijo da "notória e bela Divine", conhecida localmente como a pessoa mais nojenta do mundo. Para escapar da fama e do assédio que a acompanham, Divine é obrigada a disfarçar sua aparência e adotar o pseudônimo Babs Johnson, recolhendo-se em seu trailer. Junto com Divine moram Cotton, sua companheira de viagens, seu filho "delinquente" Crackers, e sua mãe "doente mental" (sic) Sra. Edie.

[3] Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0069089/

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 03: Trailer de Divine e sua família

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Após essa apresentação inicial, entramos no trailer de Divine, onde conhecemos melhor os personagens e suas rotinas. Sra. Edie, mãe de Divine, vive em um berço, onde impacientemente pergunta onde está o "homem do ovo", que fornece ovos, o alimento favorito de Edie. Enquanto Divine, Cotton e Edie possuem seus próprios cômodos no trailer, Crackers, filho de Divine, dorme em um galpão próximo ao lar. Fora a estranheza das personagens, a princípio sua rotina matinal não difere muito de uma família tradicional, e, enfim, Babs/Divine vai até a cozinha preparar os ovos de sua mãe. Em um segundo momento, somos apresentados aos antagonistas da trama: Connie e Raymond Marble, o casal "pervertido e invejoso" que tem como objetivo roubar o título de pessoa mais nojenta do mundo de Divine. O filme apresenta os personagens já prenunciando seu fim fracassado, descrevendo sua oposição à Divine como "o começo do fim". A princípio conhecemos apenas Connie, que demonstra sua frieza e sua crueldade ao encerrar a entrevista de emprego de uma candidata chamando-a de estúpida e outras ofensas. Connie, Raymond e Channing, ajudante do casal, possuem um pequeno negócio no centro de Baltimore, onde sequestram mulheres com o objetivo de engravidá-las e vender seus bebês a casais de lésbicas. Raymond também possui o hábito de observar jovens mulheres no centro da cidade com seus binóculos, eventualmente, se aproximando e expondo seu pênis, causando medo e horror às jovens.

Figura 04: O casal Marble

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Após a apresentação dos antagonistas, voltamos ao trailer de Divine, que está de saída para o centro da cidade, em que levará Crackers para um encontro. Mesmo nas cenas do passeio de Divine pelo centro de Baltimore, podemos notar detalhes que causam certo choque ao público desavisado, por exemplo, a cena em que Divine caminha no centro em frente a um muro contendo a pichação "Libertem Tex Watson", conhecido assassino da família Manson envolvido no assassinato de Sharon Tate. Em outra cena, Divine compra cortes de carne bovina, retirando-os de sua embalagem e guardando-os no meio de suas pernas, e, em outra, a personagem se agacha em frente ao jardim de um edifício para fazer suas necessidades, descartando o papel higiênico na grama ao terminar. Raymond também percorre o centro da cidade e, enquanto Divine, passeia em um ato de exibicionismo, a visita de Raymond à cidade ocorre para que o personagem possa assediar jovens mulheres. Sobre a peculiaridade da travessia dos personagens pela cidade, Silva (p. 69, 2009) diz:

> O fato dos dois personagens – antagonista e protagonista – apresentarem a cidade mostra-se paradigmático. Divine, apesar de estampar capas de revistas e ser procurada pela polícia, mostra-se no passeio e reafirma a sua integração com o ambiente urbano e sua vontade de chocar. A cidade nos é mostrada de forma apática, repleta de cinzas e de prédios. Raymond, ao contrário, aparece mascarado e escondido. Sua primeira aparição no ambiente urbano se dá de forma marginal, escondido atrás de um muro, segue colegiais e só se mostra por trás de uma máscara.

Após o fim do passeio dos personagens, descobrimos que, como parte do plano de derrotar Divine, o casal Marble propõe à jovem Cookie, que irá se encontrar com Crackers, que espione a casa de Divine, em busca de informações sobre Divine e sua família. Em seguida, acompanhamos o encontro de Crackers com Cookie, que, ao chegar no trailer da família, é apresentada à Cotton e à Edie, descobrindo então que Divine realizará uma festa de aniversário

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

na quinta-feira. Apesar da informação, Cookie não revela seu disfarce, sabendo que ainda precisa "finalizar" seu encontro com Crackers. Assim, na próxima cena, vemos ambas as personagens nuas no galpão de Crackers, que insiste em colocar duas galinhas vivas entre seu corpo e o corpo de Cookie durante a penetração, causando a morte das galinhas em um ato sexual bizarro. Durante o ato, a câmera se afasta dos personagens e revela a presença de Cotton na janela do galpão, observando o ato com expressão de prazer.

Figura 05: Ato sexual com galinhas

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Na cena seguinte somos apresentados a mais uma personagem, mencionada logo no início da trama: o "homem dos ovos", ou *Mr. Eggman*. *Mr. Eggman* é o vendedor de ovos itinerante, indo até o trailer para oferecer seus produtos – ovos comuns, de diferentes tamanhos e cores – guardados em sua mala. Edie anima-se com sua chegada e implora à Cotton que compre todos os ovos disponíveis, e Cotton concede seu desejo. A cena inusitada é um interessante exemplo de como Waters cria personagens unilaterais, com pouco espaço para ambiguidade. Como apontado por Da Silva (2009), as personagens do filme não possuem grande complexidade: Edie ama ovos, *Mr. Eggman* ama vender ovos, o casal Marble antagoniza a protagonista, sem grandes adendos. Segundo Silva (2009, p. 70),

> Essas falas prolixas, inclusive, são característica dos diálogos do filme, assim como os diálogos sem acréscimo de informações pontuais à narrativa. Aqui, as informações dadas são as cotidianas, com o uso de termos sinônimos e repetições que têm como função reafirmar um discurso já conhecido do espectador.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Silva (2009) vê essa a exposição de personagens de personalidade unificada, sem qualquer dimensão ou complexidade, como uma postura irônica em relação ao padrão hollywoodiano. Para Silva (2009, p. 71): "Em *Pink Flamingos*, a narração segue uma lógica de fácil compreensão, situando o espectador na história e dedicando, aos seus personagens, comportamentos, cenários, falas e figurinos que não contradizem suas ansiedades". Desse modo, para Da Silva, a ironia se solidifica por apresentar uma "narrativa clássica", em que as personagens perseguem seus objetivos e a resolução de problemas, porém, com a subversão de inverter os valores e as resoluções dos personagens e seus propósitos. A autora prossegue (2009, p. 71): "As necessidades básicas de afirmação social (filhos, cachorro, família heterossexual, entre outros) são substituídas pela necessidade de fama dentro de um submundo".

Voltando à narrativa, o casal Marble, enfim, consegue as informações de Cookie a respeito do pseudônimo e do paradeiro de Babs Johnson/Divine, partindo então para a execução inicial de seu plano de hostilizar Divine e roubar seu título, enviando um pacote, com o remetente "às pessoas mais nojentas do mundo", embrulhado para presente – que, posteriormente, descobrimos conter fezes. Ao abrir o presente, Divine fica enfurecida, interpretando o presente como um ataque à sua "divindade, um ataque direto à paz e harmonia" de suas vidas, e a protagonista jura vingança. Após a entrega do presente, testemunhamos a festa de aniversário de Divine, em que observamos a protagonista em um vestido longo branco abrindo presentes em volta dos participantes da festa. Entre os presentes abertos, estão um papel com vômito seco, um machado e uma cabeça de porco, e Divine exibe alegremente seus presentes ao público em volta. Em outros momentos da festa, deparamo-nos com outras cenas inusitadas, como uma dançarina que realiza um *strip-tease* enquanto dança com uma cobra e um jovem que exibe seu ânus fazendo movimentos de pompoarismo. Durante a festa, Connie e Raymond observam o evento à distância por meio de seus binóculos e, para dar continuidade, ao plano de derrotar Divine ligam para a polícia, alertando-os a respeito de uma festa depravada que ocorre no endereço de Divine.

Novamente a trama subverte o esperado: ao avistar a polícia se aproximando, Crackers avisa à sua família e aos participantes da festa, e todos fogem e se escondem. Ao chegar, a polícia se depara apenas com o trailer vazio, porém, logo são surpreendidos com um ataque

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

coletivo de todos os participantes da festa – Divine, inclusive, estreia seu machado em um dos agentes – e são brutalmente assassinados e canibalizados pelo grupo.

Figura 06: Aniversário de Divine

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Após o encerramento da festa, Divine e Crackers vão à residência do casal Marble executar sua própria vingança. Ao chegarem a casa, Divine e Crackers percebem que o casal Marble estão ausentes e, assim, iniciam o primeiro passo de suas vinganças: cospem e babam em todos os cômodos, móveis, louças e objetos da casa, desde o quarto até a sala de jantar do casal. As personagens entram em uma espécie de êxtase durante o ato, e Divine oferece a Crackers o "presente que apenas uma mãe poderia dar": sexo oral. Diante de todos os elementos grotescos e depravados contidos no filme, observamos que Waters consegue criar um espaço em que esses acontecimentos são completamente possíveis, seja por meio do exagero, do choque, do mau gosto ou mesmo do riso. Novamente, ao inverter a lógica das relações familiares por meio do obsceno e do tabu, Waters esvazia o modelo de família e o imaginário em torno da relação mãe e filho. As ações das personagens, as famílias que nos são apresentadas, todas funcionam como um rompimento com qualquer ideal familiar e qualquer modelo de comportamento, convulsionando a expectativa tradicional a respeito de protagonistas e heroínas de cinema.

Enfim, ao aceitar o "presente" de sua mãe, Crackers e Divine acreditam que seu ato sexual proibido será a chave para amaldiçoar a casa da família Marble. Por fim, a vingança se desenvolve da seguinte maneira: Crackers e Divine libertam as jovens sequestradas de seu cativeiro e permitem que castrem seu algoz, Channing, o que causa sua morte. O casal Marble retorna para casa (após atearem fogo no trailer de Divine) e se deparam com a dupla vingadora,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

agora acompanhados por Cotton, e são amordaçados e levados de volta ao terreno onde Divine e sua família moravam. A família convoca uma coletiva de imprensa para noticiar o julgamento improvisado do casal e, após responder algumas perguntas dos jornalistas, Divine amarra suas vítimas em um tronco de árvores, cobre-os com piche para humilhá-los e finaliza sua vingança atirando em ambos.

Figura 07: Punição do casal Marble

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Após a conclusão da vingança, a família se reúne para planejar sua fuga, escolhendo um local particularmente moralista e incompatível com seus estilos de vida: a cidade de Boise, em Idaho, conhecida por seu conservadorismo e estilo de vida mórmon. A família também pensa suas estratégias de fuga, afinal, após a filmagem do assassinato e do falso julgamento ao vivo entendem que serão procurados pela polícia. Assim, o grupo planeja seu próximo disfarce, desde o estilo até a cor de seus cabelos e, no final do filme, vemos a chegada do bando em Boise, onde Divine realiza seu último ato de nojeira. É interessante notar como nesse momento o narrador confunde propositalmente personagem e atriz, implicando que ambas são pervertidas. Segundo Silva (2009, p. 84-85),

> Depois desse leitmotiv, o narrador chama a atenção para um último ato da protagonista. “Divine prova que não é só a pessoa mais pervertida do mundo, mas que é também a atriz mais pervertida do mundo. O que vocês verão agora é de verdade”. Questionando a história contada e provando que a farsa foi proposital, o narrador anuncia para a cena que vem a seguir. Primeiro vemos um close de Divine lambendo os lábios, depois um close em Cotton e outro em Crackers e um plano conjunto dos três. Em seguida é mostrado um cachorro poodle defecando, Divine entra em quadro, pega as fezes e come. Ela faz cara de nojo e sorri para a câmera, pisca o olho e cospe

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> uma parte das fezes, termina o filme olhando para a câmera com um meio sorriso e os dentes repletos de fezes.

E assim o filme se encerra, com o olhar de Divine mostrando, ao mesmo tempo, atriz e personagem em um último ato indecente.

Figura 08: Divine come fezes de cão

Fonte: *Screenshot* de *Pink Flamingos* (1972)

Assim como o título de Divine, o filme também carrega a fama de ser visto como um dos filmes mais "nojentos" já realizados, uma fama da qual Waters se orgulha. O artista via a repulsa causada por seus filmes como uma prova de sua potência e um atestado de como o mau gosto causa efeitos em seus observadores, sobretudo ao unir esse mau gosto com a obscenidade em primeiro plano. A palavra "obsceno" é derivada do latim *obscaenus,* e seu significado literal seria "nos bastidores". Considerando que o obsceno é o que geralmente está oculto, escondido por detrás da cortina, Waters subverte a expectativa do público ao colocar o que é pouco visto/discutido como parte principal de sua trama, de forma escancarada e sem remorsos. A eliminação da cortina na obra de Waters nos lembra de imagens e de afetos que não costumam ser contemplados, aspectos da vida que são vistos como repreensíveis, escatológicos, coisas a não serem observadas diretamente. Ao tocar na ferida do espectador de modo irônico e humorístico, passado o choque inicial, podemos encarar na obra de Waters uma trama sarcástica e crítica a um conjunto de valores tradicionais que são frágeis, empurrados de maneira irrefletida pelo cinema comercial ao seu público e que, quando confrontados, perdem seu valor. Não à toa que Waters escolhe o "gosto" – mais do que a estética – como ferramenta de experimentação nesse processo; afinal, o gosto "agradável", hegemônico, caracteriza-se

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

justamente por sua passividade e ausência de questionamento. Nesse sentido, para Silva (2009, p. 17):

> O gosto que podemos considerar convencional, por ser agradável à grande parte da população, geralmente se caracteriza por não apresentar um teor agressivo ou questionador. Ele tende a reunir os elementos aceitos com base na beleza e no equilíbrio, estabilizando os gostos e as crenças dos que optam por esse tipo de fruição. São colocados em evidência valores da sociedade hegemônica e a representação estética é adequada ao momento vivido. Sua associação com o belo se faz não apenas por conceitos estritos à arte, mas também através de regras de moral e de bom gosto. Essa apreciação, então, passa a ser, além de estética, temática.

Podemos notar também um olhar irônico de Waters em relação ao gosto de massa de maneira geral, não apenas no meio cinematográfico, em especial pelo aspecto *kitsch*/*camp* do filme. Como afirma Silva (2009, p. 72): "Elementos *Kitsch* estão presentes em todo o filme parodiando o gosto hegemônico, pois o *Kitsch* é sintomático de uma cultura de massa que não se importa com uma ideal de originalidade ou com inovações estéticas". De modo semelhante ao *camp*, o *kitsch* é um problema de gosto e de sensibilidade, e a presença dessas sensibilidades no filme é uma forma do diretor voltar o seu olhar às famílias de classe média, aproximando inclusive o consumo de uma cultura de massa ao mau gosto. A artificialidade de flamingos de plástico e de anões de jardim, por exemplo, não se mostra menos verdadeira do que a estrutura familiar tradicional, e o gosto medíocre do *kitsch* é um testamento dessa artificialidade. A escolha do diretor em mergulhar na mediocridade e no clichê do *kitsch* enquanto explora o mau gosto de modo extremo, deformando o gosto que espelha o modelo da classe média tradicional, avança sua crítica a modos de vida. Isso não significa que devamos desejar um mundo moralmente avesso como os filmes de Waters, mas sim que reconhecer as armadilhas de um mundo retratado por meio de imagens pretensamente belas, artificiais, vitoriosas e moralmente adequadas é uma importante ferramenta para compreender a artificialidade desse mundo, e que o fracasso em se adequar a essas imagens, apesar de inevitável, não significa o fim.

Por trás de toda essa reflexão, porém, está um filme que compreende sua rejeição e vulgaridade e que, apesar de ser realizado com a maior seriedade por Waters e por seu elenco, não tem a pretensão de ser mais do que é: uma obra vulgar de mau gosto, transgressora, frívola, irônica e, de um modo muito único, uma arte *queer*. Afinal, como nos lembra Halberstam (2011,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

p. 06): “Ser levado a sério significa perder a chance de ser frívolo, promíscuo e irrelevante”. O humor irônico como estratégia *queer* traz a potência do riso, transformador em sua possibilidade crítica. A ironia de Waters põe em perspectiva a pretensão de um moralismo hegemônico em ser alternativa única para a vida, e esse moralismo se estende nos discursos sobre modos de vida em toda a sua abrangência, incluindo as estruturas sexo/gênero. Se, em alguns momentos do filme, Divine rejeita questionamentos políticos mais claros, sua própria existência acende o debate a respeito de corpos ambíguos, indefinidos. Para Silva (2009, p. 81),

> Mas, ao mesmo tempo em que questionamentos políticos são descartados outros surgem, como, por exemplo, a confusão em torno da sexualidade de Divine. Ela é um travesti [sic] que tem um filho e faz o papel de uma mulher que se diz, entre outras coisas, lésbica. Isso nos remete à teoria dos simulacros, onde o próprio referencial inicial procura se deslocar, pois temos como base alguém que já se apresenta ambíguo.

A própria existência de Divine põe sob suspeita a naturalização dos discursos a respeito do sexo e do gênero. Os seus papéis de mãe, mulher e lésbica em contraste com seu corpo de homem *drag queen* são dados simplesmente aceitos pelo público, completamente plausíveis na trama criada por Waters. Como nos lembra Preciado (2014, p. 31), corpos ambíguos como os de Divine são vistos como: “...‘brincadeiras ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso”. Além disso, seu título de pessoa mais obscena do mundo toca em outro conceito que se demonstra uma estratégia *queer* de grande importância: a performatividade *queer*. Segundo Preciado (2014, p. 28), podemos entender o conceito de performatividade *queer* da seguinte maneira:

> Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapas, as bichas e os transsexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de “performatividade *queer*” a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciação hegemônicas que este provoca. Dessa maneira, por exemplo, *sapatona* passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcas as lésbicas como “abjetas”, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade.

A prática da performatividade *queer*, portanto, envolve reclamar para si termos da linguagem hegemônica, em especial insultos, e modificar seu significado, tornando-se uma palavra de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

autodenominação combativa às posições de enunciação dominantes. Se para Butler a performance cria o gênero por meio dos discursos, modificar a linguagem – e, ao pensarmos na linguagem, não nos referimos apenas ao texto de modo literal; formas e imagens, como já vimos, também contribuem para a manutenção de discursos hegemônicos quando compreendidas além de sua visualidade – é uma poderosa ferramenta de subversão à escritura dos corpos, e a performatividade *queer* é uma importante estratégia de criação e resistência. A própria palavra *queer* é um ato de performatividade *queer*, visto que seu significado hegemônico é um insulto às pessoas consideradas desviantes, tanto em seu gênero quanto em sua sexualidade. Se a tradução de *queer* é sempre imprópria, podemos encontrar outros exemplos de performatividade *queer* na língua portuguesa: bicha, viado, sapatão, trava, todas essas palavras podem ser (e são) ressignificadas de modo a devolver o poder àqueles que são vistos como abjetos por seus corpos e práticas.

Dada a contextualização a respeito do conceito de performatividade *queer*, voltamos nosso olhar para *Pink Flamingos*. Podemos ver a presença da performatividade *queer* como uma estratégia de Waters a todo o momento: se o corpo ambíguo de Divine é visto como "abjeto", toda sua força e potência virá do seu título de ser literalmente a pessoa mais nojenta do mundo. O que antes poderia ser visto como algo negativo e passível de crítica torna-se o maior trunfo da personagem, e seu gosto pelo "mau gosto" e a violência são o que garantem sua vitória diante de seus inimigos. Se a maquiagem exagerada de Divine (e o fato de esta ser interpretada por um homem em *drag*) é visto como feio e repulsivo, Divine será apresentada pelo público como a "bela e notória" Divine. Se sua história é uma história de pecados, violações, vulgaridades e violência, seu nome remete à divindade, invertendo a todo o momento a expectativa negativa em torno de sua história em potência produtiva: para resumir de modo simples, é do lixo que Divine faz seu luxo.

A performatividade *queer*, enquanto prática de bagunçar a linguagem de modo a reescrever os enunciados, pode ser vista de modo semelhante às práticas utilizadas pelas artistas feministas dos anos 1960-1970 de reescrever a história das mulheres e a história da arte. Se antes suas presenças eram apagadas e esquecidas, as feministas reescreviam suas histórias, produziam outra perspectiva, realizavam uma crítica mais pertinente às suas vidas do que a crítica artística do mundo da arte. Assim como *queers*, mulheres fracassaram, e o fracasso têm sido uma aposta

REALIZAÇÃO: UEL Leedi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

segura de potência para mulheres assim como para *queers*. Novamente sobre o fracasso, Halberstam (2011, p. 4) assinala que

> Da perspectiva do feminismo, o fracasso tem sido uma aposta melhor que o sucesso. Enquanto o sucesso feminino é sempre medido sob padrões masculinos, e o fracasso de gênero frequentemente significa ser aliviada da pressão de atingir ideais patriarcais, não ter sucesso em sua "mulheridade" [*womanhood*] pode oferecer prazeres inesperados.

Assim como mulheres, cis e trans, recriaram o significado de seus gêneros, Waters recriou o significado de ser *queer*, transformando hostilidade e rejeição em potência, trabalhando sob sua própria perspectiva, debatendo o mau gosto ao mesmo tempo que colocava um espelho diante de sua audiência e proporcionando estratégias que modificam olhares, gostos, corpos e discursos.

Filmes subversivos *queer*, como tantos na carreira de Waters, apresentam imagens e mundos marginais. Em suas obras, a experiência *queer* se mantém inassimilável, e a importância dessa não assimilação estende-se além do caráter estético, visual ou de gosto, sendo necessário compreendê-la também como um conjunto de práticas e estratégias de sobrevivência *queer*, bem como de resistência à naturalização dos discursos que atravessam e moldam os corpos. Isso posto, devemos compreender que modos de vida não hegemônicos – mulheres, *queers*, pessoas não brancas, deficientes, intersecções entre todas essas experiências – lidam com barreiras e exclusão na construção de suas próprias narrativas. Desse modo, a importância da produção de obras e olhares que visam escapar da narrativa dominante é uma questão também de sobrevivência. Ao dialogar com Foucault, Butler (2014) nos alerta: não existem sujeitos anteriores aos discursos; a experiência, a imagem, o discurso, toda essa rede atravessa os corpos, que apenas posteriormente a esses processos se tornam sujeitos. Waters e artistas *queer* lidam com a urgência de uma criação que compreenda a arbitrariedade dos discursos e das imagens dominantes, sabendo que é por meio dessa escrita alternativa – em vez de uma tentativa de reescrita que mantém estruturas inabaladas – que modos de vida subalternos buscam abalar as posições de enunciação.

Referências

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero:* feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GERACE, R. Cinema explícito. Representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke Univesity Press, 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual.* Tradução de Maria Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. *Transgressões na obra de John Waters:* uma análise de Pink Flamingos e Problemas Femininos. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Prostituição militarizada e vulnerabilidade feminina em tempos de guerra: as memórias da vovó Ok-sun Lee em "Grama"

Maria Isabel BORGES (UEL)

E-mail: mariaborges@uel.br

Resumo: Em "Grama" (Gendry-Kim, 2020), são trazidas as memórias da sul-coreana Ok-sun Lee durante a invasão japonesa na Coreia e sul da China (1937-1945), além da participação na Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945). Foi adotada por um casal com a falsa promessa de ir à escola e não mais passar fome. Posteriormente, foi raptada para ser escrava sexual de soldados japoneses ("mulher de conforto"). A prostituição militarizada está relacionada com uma visão perspectiva machista-patriarcal e a um processo de recrutamento de mulheres vulneráveis (Marcello Neto, 2021). Propõe-se compreender, a partir da linguagem quadrinística, como a protagonista Ok-sun Lee se tornou uma vítima "perfeita" à prostituição militarizada. Foram analisados os cinco primeiros capítulos (olhar interpretativista), centrados na infância pobre quando a personagem morava com os pais e, depois, foi vendida pela mãe para trabalhar em um restaurante. A vulnerabilidade é apresentada por meio de episódios de extrema fome (narrativas autônomas), exploração do trabalho infantil e submissão feminina à sociedade machista-patriarcal.

Palavras-chave: Prostituição militarizada, Mulher de conforto, "Grama", Ok-sun Lee.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Cine Diversidade como possibilidade de ficcionalizar outros locais de gênero e de marcadores sociais

Bruno Azzani BRAGA[4]

E-mail: brunoazzanibraga@gmail.com

Reginaldo MOREIRA[5]

E-mail: regismoreira@uel.br

Resumo: O uso do cinema como recurso para estimular rodas de diálogo e trocas de afetos tem se consolidado como estratégia significativa na experiência do Cine Diversidade, realizado em Londrina/PR. Essa ação integra o projeto de extensão da Universidade Estadual de Londrina (UEL), denominado "Entretons: disrupturas discursivas decoloniais de comunicação de vidas que importam". A proposta consiste em oferecer à comunidade sessões de filmes LGBTQIAPN+, acompanhadas de debates, com a intenção de articular vivências do público a questões sociais relacionadas a gênero, classe, raça, etnia, territórios, faixas etárias, corporalidades, entre outros marcadores. A iniciativa busca fomentar políticas de visibilidade e reconhecimento por meio de narrativas contra-hegemônicas, capazes de inventar e fabular outros mundos possíveis e modos de existir, distintos da lógica cisheteropatriarcal branca, ao mesmo tempo em que reivindica a ocupação de espaços urbanos como exercício de cidadania e reparação histórica de direitos negados a essas populações.

Palavras-chaves: Cinema, Narrativas contra hegemônicas, Cidadania, Fabular, LGBTQIAPN+.

[4] Professor Auxiliar na Pontifícia Universidade Católica do Paraná e doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná.
[5] Professor da Universidade Estadual do Paraná.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Vendo o trailer

O projeto Cine Diversidade, promovido pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) por meio da ação extensionista "Entretons: disrupturas discursivas decoloniais de comunicação de vidas que importam", propõe exibições mensais de filmes LGBTQIAPN+ seguidas de rodas de conversa. Essas sessões são pensadas como dispositivos comunicacionais que provocam debates sobre gênero, sexualidade, raça, classe, etnia, idade e corporalidade, tensionando as normativas cisheteropatriarcais e promovendo políticas de aparição para corpes dissidentes.

Inspirado nas disrupturas discursivas de Judith Butler (1993), o projeto busca romper com o império heterossexual, capitalista e necropolítico (Mbembe, 2018), entendendo o sexo como uma construção normativa de um "ideal regulatório" (Butler, 2003). A proposta é criar novas formas de visibilidade por meio de ficcionalizações (Dodi Leal, 2019), fabulações (Imarisha, 2016) e friccionalizações (Mombaça, 2021), protagonizadas por corpes subalternizades. O cinema, nesse contexto, torna-se ferramenta de resistência e subversão, permitindo que as narrativas LGBTQIAPN+ proclamem suas existências e fabulem mundos habitáveis.

O Cine Diversidade não se define como cineclube, mas como espaço de fabulação e troca afetiva. A metodologia adotada é a cartografia sentimental de Suely Rolnik (2007; 2016), inspirada na cartografia rizomática de Deleuze e Guattari (2005). Essa abordagem valoriza as narrativas de si e os afetos como eixos de produção de sentido, permitindo a validação das subjetividades e a construção de redes de aliança (Butler, 2003). A proposta implica uma escrita científica que se afasta da neutralidade e da rigidez acadêmica, assumindo uma postura implicada, afetiva e antropofágica — como define Rolnik — que se alimenta de múltiplas referências para produzir saberes a partir da vivência.

A ação extensionista teve início em 2022 e percorreu diversos espaços da UEL, até firmar parceria com o SESC Cadeião Cultural de Londrina em 2023. A ocupação desse espaço, anteriormente uma cadeia pública, ressignifica o território e evoca memórias de repressão a corpes dissidentes, especialmente durante a ditadura militar, quando homossexualidade e transexualidade eram criminalizadas (Cavalcanti, Barbosa e Bicalho, 2018). As sessões

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

gratuitas, com capacidade para cerca de 45 pessoas, tornam-se espaços de disputa simbólica e política, onde a comunicação queer/cuir se afirma como tecnologia de gênero (Lauretis, 1994), capaz de produzir autoficções e fabulações de si em confronto com as normativas vigentes.

A interseccionalidade é central para o projeto, reconhecendo que cada participante carrega um conjunto singular de privilégios e vulnerabilidades. A proposta se posiciona como uma anti-escola queer, e mais ainda, cuir, localizada no sul-global, no interior do Paraná. Essa perspectiva é sustentada por autorias como Jack Halberstam (2019), que defendem que ignorar a interseccionalidade é desconectar-se da realidade das corporalidades dissidentes. Os relatos dos participantes doutor R. e doutorando B. ilustram como o Cine Diversidade atua como espaço de resistência, acolhimento e produção de saberes, reafirmando a potência da comunicação como campo de disputa e transformação.

2. Reescrevendo o roteiro para existir em cena

A seção aborda a fabulação como metodologia e estratégia de resistência das corporalidades dissidentes frente às estruturas cisheteronormativas que moldam os corpos segundo perspectivas epistemológicas excludentes. A crítica parte da observação de como a história ocidental privilegia a ótica do vencedor — branco, hétero e masculino — enquanto apaga sistematicamente os corpos considerados desviantes, como os LGBTQIAPN+, que mesmo após a queda do regime nazista continuaram encarcerados (Phillips, 2022).

A fabulação, segundo Walidah Imarisha (2016), é uma prática de construção de futuros e de autoficções que permite aos corpes dissidentes traçarem estratégias de existência. Ela é entendida como um processo psíquico-corporal que possibilita que esses corpos sejam reconhecidos para além das definições normativas que lhes foram impostas. Para autores como Sadiya Hartman, Imarisha e Jota Mombaça, fabular não é escapar da realidade, mas sim complementá-la, pois o que é considerado real é atravessado por esse processo. As estruturas sociais, culturais, econômicas e políticas são resultado de construções históricas, e a fabulação atua como ferramenta para reimaginar essas bases.

A metodologia proposta considera a fabulação como potência, inclusive quando expressa em formas passivas de resistência. A passividade, longe de ser fraqueza, é vista como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

força, desafiando o binarismo ativo/passivo (Butler, 1993; Sáez e Carrascosa, 2016). Hartman (2022) exemplifica essa potência ao relatar atos de resistência de pessoas negras durante a escravidão nos EUA, que foram erroneamente interpretados como submissão. Práticas como frequentar banheiros públicos, consumir pornografia ou brincar de se montar são compreendidas como processos fabulatórios que, no nível da micropolítica, produzem novas formas de ser.

Deleuze (2015), em "Vida Imanente", reforça que uma vida por vir já se manifesta no presente, influenciando a autoficção e os sentidos atuais. A criança viada, ao performar sua identidade, já vive uma existência LGBTQIAP+, não como fase, mas como realidade. Halberstam (2019) e Sáez e Carrascosa (2016) apontam que a masculinidade normativa é uma ilusão sustentada por padrões que só reconhecem como homem aquele que é branco, cisgênero e heterossexual.

A seção também alerta para os riscos de considerar a fabulação como necessariamente progressista. Edelman (2004), em "No Future", analisa como o conservadorismo ocidental estrutura o desejo e projeta o futuro como ferramenta de controle. A criança, nesse contexto, torna-se símbolo da continuidade da ordem vigente. Paul B. Preciado (2013; 2019) denuncia como a proteção da infância é usada politicamente para suprimir a diversidade, especialmente por meio da "Ideologia de Gênero", conceito difundido por grupos ultraconservadores como a produtora Brasil Paralelo.

A fabulação, portanto, é também um exercício teórico-prático de ruptura com as lógicas classificatórias que determinam quais vidas merecem existir. Dodi Leal (2021) afirma que travestis e transexuais fabulam um mundo sem cisheteronormatividade, propondo o fim de uma sociedade que inviabiliza mudanças. O Cine Diversidade é apresentado como espaço que potencializa essas fabulações e autoficções de si, funcionando como território de escuta, troca e resistência.

A vivência queer/cuir é marcada pela presença constante da violência, como mostram os dados do Grupo Gay da Bahia, que indicam altos índices de agressão contra corporalidades dissidentes, especialmente quando atravessadas por raça e classe. Participantes como Kachorrona, Yara Odara e Juuara Armond, ao compartilharem suas histórias, exemplificam como a fabulação pode construir futuros outros e convidar à ação a partir do desejo e da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

indignação. O Cine Diversidade, nesse sentido, é um espaço de acolhimento e de construção coletiva de mundos habitáveis.

3. Escolhendo as pessoas para as cenas

A seção apresenta a cartografia sentimental de Suely Rolnik (2016) como metodologia central do Cine Diversidade, em contraposição a abordagens tradicionais como a etnografia. Essa metodologia, defendida por grupos como ENTRETONS (UEL), DECO (UEL), RIZOMA (UFPR) e EICOS (UFRJ), propõe um mergulho nos afetos e nas paisagens psicossociais, entendendo o pesquisador — ou cartógrafe — como alguém que se deixa atravessar pelas experiências e que constrói conhecimento a partir da implicação subjetiva.

A cartografia sentimental é caracterizada por sua natureza rizomática (Deleuze e Guattari, 2005), ou seja, por não seguir uma linearidade, mas sim múltiplas ramificações que se interconectam. O cartógrafe percorre caminhos que não têm começo ou fim definidos, permitindo que tudo se ressignifique. Essa abordagem valoriza a expressão afetiva e subjetiva, e nas sessões do Cine Diversidade, os participantes são convidados a se expressar por meio de dança, poesia, música, performance, fala ou qualquer outra forma que traduza o que foi mobilizado pelos filmes.

Um dos traços fundamentais da cartografia sentimental é sua antropofagia, conceito que em Rolnik (2016) significa a apropriação e transformação de diferentes referências para produzir novas possibilidades de sentido. O cartógrafe deve se embrenhar nas formas de expressão que melhor traduzam suas experiências, colocando-as no mesmo patamar dos referenciais teóricos. Essa horizontalidade é mediada pela "tecnologia do encontro", que permite teorizar a partir da práxis. A leitura de autores como Paul Preciado, por exemplo, é atravessada pela pergunta: "como essa obra me lê?", evidenciando a implicação do pesquisador com o conteúdo.

A singularidade de cada experiência é reconhecida como universalizável na medida em que provoca empatia e acolhimento. As rodas de conversa, disparadas pelos filmes, tornam-se espaços de transbordamento afetivo, onde cada pessoa pode se tornar disparadora de outras, ampliando os sentidos para além da proposta inicial. Essa dinâmica tensiona a sociedade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

cisgênera branca e seu império heterossexual, e os saberes compartilhados são apropriados, devorados, desovados e transvalorizados — processo que caracteriza a antropofagia cartográfica.

A intensidade das falas nas rodas nem sempre segue uma lógica racional, muitas vezes emergindo como desabafos de opressões ou agradecimentos pelo acolhimento. A cartografia sentimental legitima esses momentos como parte de uma ciência poética e implicada, que rejeita a neutralidade como critério de rigor (Filho e Narvai, 2013). A metodologia não permite a propagação de mentiras ou discursos que violentem outres corpes, mesmo ao acolher a dor do outro.

O cinema LGBTQIAPN+ é um dos instrumentos que interpelam o cartógrafe, funcionando como ponto de partida para a implicação das corporalidades. O processo também é formativo, pois convoca à autoanálise e ao enfrentamento interno e externo. Embora cada encontro seja único e nem sempre sistematizável, temas recorrentes como abjeção, racismo, interseccionalidade, infância, patriarcado e fabulação de mundo retornam com novas roupagens. A cartografia, nesse sentido, é uma produtora de saberes militantes, pois convida cada pessoa a construir um conhecimento implicado que interroga a si e ao mundo (Merhy, 2004).

Merhy (2004) destaca a interrogação e a autoanálise como elementos que produzem ruídos e novas subjetividades. A cartografia sentimental, segundo Rolnik (2016), é uma ferramenta para investigar os platôs — territórios de sentido —, desde que respeite dois limites: o tempo possível de trabalho e a preservação da vida. A pesquisa, assim, torna-se um processo de ressignificação que desloca o sujeito de seu território inicial e o abre a novas formas de ver e viver o mundo.

Nos encontros do Cine Diversidade, esse cuidado com a vida é central. Muitos filmes podem disparar gatilhos de violência, e a presença de alguém que acolhe sem julgamento é essencial para construir uma rede de segurança. As sessões ecoam as vivências dos participantes, e embora não eliminem a dor, funcionam como espaços de conforto e reconstrução.

4. A estreia está logo ali

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

A análise proposta parte da metodologia da cartografia sentimental de Suely Rolnik (2011), que exige do pesquisador uma postura de autoanálise constante e abertura aos afetos despertados durante o processo. No contexto do Cine Diversidade, essa abordagem implica que os participantes — aqui representados por R. e B. — estejam implicades emocionalmente nas sessões, vivenciando os filmes e os debates como experiências que atravessam seus corpes e subjetividades. O choro, o riso, o silêncio e o sarcasmo são manifestações legítimas desse envolvimento, revelando como os temas abordados nas exibições provocam ressonâncias profundas.

A vivência como corpes queer/cuir é marcada por múltiplas violências e abandonos, mas também por acolhimentos. A cartografia sentimental permite que essas experiências sejam compartilhadas sem pretensão de fechamento, abrindo espaço para interpretações plurais e convites à escuta e ao reconhecimento mútuo. A comunicação formativa que se estabelece nas rodas de conversa é feita de gestos, olhares e expressões que vão além da fala, compondo um campo de atravessamentos afetivos.

O projeto é itinerante e percorre diferentes espaços da cidade de Londrina, no interior do Paraná — uma cidade majoritariamente conservadora, mas que também abriga núcleos de resistência progressista. Iniciativas como o Festival Internacional de Londrina (FILO), o Festival Kinoarte de Cinema e o Festival Quizomba são exemplos de ações culturais que tensionam as narrativas hegemônicas. O Cine Diversidade, que começou nas salas de aula da Universidade Estadual de Londrina (UEL), expandiu-se para espaços públicos e privados, como o Teatro Ouro Verde e o SESC Cadeião, cada um evocando temporalidades e percepções distintas nos corpes presentes.

A análise evidencia como os espaços influenciam as performances dos participantes. Na academia, a "máscara acadêmica" era difícil de remover, impondo uma formalidade que distanciava os relatos queer/cuir da vivência direta. Com o tempo, ao se deixarem afetar pela proposta da cartografia sentimental, os participantes foram rompendo com essa hierarquia, permitindo que a vulnerabilidade e a experiência pessoal ocupassem o centro das discussões. Esse ato performático de quebra constante é necessário para tensionar os padrões normativos que disciplinam os corpes em determinados espaços.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

A arquitetura e a localização dos espaços também moldam as dinâmicas. Na UEL, os participantes eram majoritariamente vinculados ao grupo de pesquisa “Disrupturas discursivas decoloniais de comunicação de vidas que importam” (ENTRETONS), que também realiza atividades como o Sarauzim, a Cozinha da Pesquisa e um programa de rádio. Esse grupo é coordenado pelas doutoras Flávia Fernandes de Carvalhaes, Martha Celia Ramírez-Gálvez e pelo doutor Reginaldo Moreira. Já no Teatro Ouro Verde, com entrada franca e situado no centro da cidade, o público era mais diverso, composto por pessoas que passavam pela rua ou buscavam uma atividade cultural. Esse contexto facilitava o abandono da máscara acadêmica e convocava outras corporalidades a ocuparem o espaço.

A cartografia sentimental, portanto, não apenas estrutura a metodologia do projeto, mas também orienta a análise dos encontros e dos atravessamentos vividos. Ela permite compreender como os afetos, os espaços e as relações produzem sentidos e transformações, reafirmando o Cine Diversidade como território de escuta, acolhimento e resistência.

A análise parte da experiência vivida nas sessões do Cine Diversidade, destacando a metodologia da cartografia sentimental (Rolnik, 2011) como eixo central para compreender os atravessamentos afetivos e políticos que ocorrem nos encontros. Um dos principais movimentos observados é a desestabilização da “máscara do acadêmico”, que se dá a partir do desejo de tornar o espaço acessível a todes, especialmente àqueles que não têm acesso aos textos teóricos que embasam os debates. Ao se desarmarem e se mostrarem vulneráveis, os organizadores se aproximam das vivências compartilhadas, priorizando a escuta e a troca com pessoas LGBTQIAPN+, queers, idosas, indígenas, negras e outros corpos plurais.

A perspectiva adotada é antropofágica, composta por autorias que pensam o mundo a partir de seus corpes queer/cuir ou que leem nosses corpes, articulada à vivência na militância e na resistência ao apagamento. O Cine Diversidade se configura como espaço de debate e visualização de si em territórios simbólicos da cidade — como o teatro, a universidade e o cinema — onde a fronteira entre o acadêmico e o popular se dissolve. No Teatro Ouro Verde, por exemplo, a presença da academia é sinalizada apenas de forma secundária, por meio da logomarca da UEL nos cartazes. Nesse espaço, uma nova máscara emerge: a do cinéfilo queer/cuir, mais humanizado e aberto às interjeições do outro.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

Com quase dois anos de trajetória até a chegada ao Teatro Ouro Verde, o projeto já havia acumulado experiências e atravessamentos que permitiram o amadurecimento das abordagens. A análise reconhece que “u corpe precisa de tempo para entender aquilo que a razão diz já dominar”, destacando a importância do tempo e da vivência para a construção de saberes implicados. O SESC Cadeião, espaço que atualmente acolhe o projeto, carrega uma forte carga simbólica: antes uma penitenciária, hoje se torna lugar de cultura e resistência. A ressignificação desse espaço é potente, considerando que o sistema prisional brasileiro historicamente funcionou como depósito de corporalidades dissidentes, como as queer/cuir.

A análise se concentra em um dos encontros como exemplo da dinâmica do projeto. O filme exibido foi o documentário “Bixa Travesty” (2019), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, que retrata a trajetória da multiartista Linn da Quebrada, com participações de Jup do Bairro e Liniker. A roda de conversa contou com Kachorrona (DJ, performer e MC/Chant), Yara Odara (psicóloga da UEL e servidora do SEBEC) e foi mediada por Juuara Armond (artivista da Frente Trans Londrina e estudante de Relações Públicas da UEL). Em um momento marcante, Juuara expressa sua emoção ao ver vidas pretas travestis ocupando aquele espaço com a potência de suas existências.

Esse movimento de ocupação e partilha é descrito como ritualístico, com rodas de conversa que se estruturam em torno de princípios antimachistas, antirracistas, anticapacitistas, antietaristas e anticoloniais. Nesses encontros, os participantes compartilham dores, amores, violências e potências, tecendo em rede novas possibilidades de futuro. A análise reforça que o contexto brasileiro é marcado por contradições: embora o país abrigue a maior parada LGBTQIAPN+ do mundo e tenha conquistado tardiamente direitos civis, como o casamento igualitário, ainda lidera os índices de assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+, especialmente mulheres transexuais e travestis. Segundo Benevides (2023), essas vidas são ceifadas em média aos 35 anos (se brancas) e 28 anos (se negras ou pardas), em um cenário de intolerância, transfobia e LGBTfobia.

A implicação da corporalidade nas rodas de conversa é apontada como um dos momentos mais intensos das sessões. A escuta e a partilha criam um espaço protegido de cuidado mútuo, onde corpas dissonantes se encontram e se reconhecem. A análise evidencia

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que é em rede — e a partir da fabulação coletiva — que se constroem novas possibilidades de existência e de futuro.

5. Subindo os créditos

A conclusão do trabalho evidencia como o Cine Diversidade se consolidou como espaço de acolhimento, fabulação e reorganização subjetiva e coletiva para corpes dissidentes. A partir da metodologia da cartografia sentimental (Rolnik, 2016), o projeto promove encontros que possibilitam a construção de futuros que escapam das normas cis-heteropatriarcais brancas. As sessões não apenas exibem filmes LGBTQIAPN+, mas também criam redes de cuidado e resistência, onde as experiências queer/cuir são legitimadas e compartilhadas.

A ocupação de espaços culturais como o SESC Cadeião e o Teatro Ouro Verde é entendida como ato simbólico de ressignificação de territórios historicamente destinados à repressão de existências dissidentes. Ao ocupar esses locais, o projeto reivindica o direito à cidade e à cidadania, promovendo reparações históricas e visibilidade para corpes marginalizados. Essa presença transforma os espaços em plataformas de disputa política e afetiva, onde a diversidade é celebrada e os saberes produzidos pelas vivências são reconhecidos como legítimos.

A experiência do Cine Diversidade é descrita como um caleidoscópio de histórias, formado pelos estilhaços das rupturas vividas pelas corporalidades LGBTQIAPN+. Inspirado por Mombaça (2021), o texto afirma que mais importante que as quebras são os movimentos originados pelos estilhaçares, que se reorganizam em mosaicos afetivos e políticos. Esses fragmentos em movimento compõem alianças queer não consanguíneas de origem, mas consanguíneas nas retaliações vividas na pele — formando redes, famílias e comunidades de pertencimento.

O conceito de “A-queer-lombamentos” é mobilizado para nomear essas multidões queer de anômalos, como propõe Preciado (2011), que resistem ao cis-tema patriarcal decadente e às suas regras de assimilação. Ao nomear suas histórias, os participantes humanizam suas existências e se afirmam como produtoras de ciência e de regimes de verdade, disputando o campo do saber com os autores clássicos — mas a partir da própria pele e da própria vivência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A conclusão também mobiliza os conceitos de diz-sonância e diz-sonho (Moreira, 2023), para afirmar que os corpes dissidentes fabulam lugares e espaços nunca antes pensados para si. São vidas diz-sonhantes, pois o sonho, a ficção e a ficcionalização das lutas são fundamentais para romper com padrões históricos que não contemplam essas existências. A vivência cinematográfica, nesse sentido, torna-se fabulante, fabulosa, diz-sonante e diz-sonhante — uma prática que convoca outras formas de existir, imaginar e construir mundos em que todas as vidas possam valer, caber e existir plenamente.

Referências

ADICHIE, C. N. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. São Paulo: Polém, 2019.

AMARAL, F. Z. do. Criança viada e heteroterrorismo: evidenciando uma masculinidade colonial. Revista Diversidade e Educação, v. 12, n. 1, p. 549–573, 2024. Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br. Acesso em: 23 abr. 2025.

AZZANI BRAGA, B. As fantasias d* verm*: histórias sobre a construção de meus afetos a partir das personagens de animações. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

BENEVIDES, B. G. Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023 / Bruna G. Benevides. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024.

BRITO, L. T. DE . Da masculinidade hegemônica à masculinidade *queer*/cuir/kuir: disputas no esporte. Revista Estudos Feministas, v. 29, n. 2, p. e79307, 2021.

BUTLER, J. Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”. Routledge: New York & London, 1993.

_____. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, C., BARBOSA, R. B., BICALHO, P. P. G.. (2018). Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. Psicologia: Ciência E Profissão, 38(spe2), pp.175–191. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-3703000212043. Acesso em: 27 de junho de 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

CAVALCANTI, R. J. de S.; LIMA GUSTAVO, J. P. F. de; GONZAGA, Matheus Moreira de. Linguagem inclusiva, neutra e não-binária e suas implicaturas em contextos de ensino. Verbum, v. 13, n. 2, p. 266–289, ago. 2024.

DELEUZE, G. Imanência uma vida. Limiar. Educação &Amp: Realidade, v.2, n°4, s.2, pp.178-181, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. São Paulo: Ed. 34, 2005.

EDELMAN, L. No future: *queer* theory and the death drive. Durham and London: Duk University Press, 2004.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: H. B. de Hollanda (Org), Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura, 206-242, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, D. T. B. Fabulações travestis sobre o fim. Conceição/Conception, 10(00), e021002, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.20396/conce.v10i00.8664035. Acesso em: 27 de junho de 2024.

IMARISHA, W. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. In: 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 27 de junho de 2024.

HARTMAN, S. Vidas rebeldes, belos experimentos - histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encrenqueiras e *queers* radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

JÚNIOR, R. P. de F.. Desconstruindo a "ideologia de gênero" por meio do ensino de história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31., 2021, São Paulo. Anais... São Paulo: Associação Nacional de História, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628609107_ARQUIVO_61cbd5d5f834e06add904056b5c2781d.pdf. Acesso em: 27 jun. 2024.

MARCONI, D. Ensaios sobre autoria *queer* no cinema brasileiro contemporâneo. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

MARTINS FILHO, M. T.; NARVAI, P. C. O sujeito implicado e a produção de Conhecimento científico. Saúde em Debate, v. 37, n. 99, pp.646–654, out. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sdeb/a/mg98rPPxkvyKSPTyD9h7pBj/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 27 de junho de 2024.

MBEMBE, A. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

MEIRELES, F. CORPOS/CORPAS/CORPES DISSIDENTES E A CENA ARTÍSTICA: políticas da diferença. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2020v11n1.53469. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53469. Acesso em: 23 abr. 2025.

MISKOLCI, R., e CAMPANA, M. "Ideologia de gênero": notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. Sociedade E Estado, 32(3), pp.725–748, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1590/s0102-69922017.3203008. Acesso em: 27 de junho de 2024.

MOMBAÇA, J. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. "Para desaprender o *queer* dos trópicos: Stonewall não foi aqui ". Ssexbbox [online]. Acesso em: 23 de junho de 2016. Disponível em: https://bit.ly/3p5kBUo. Acesso em: 27 de junho de 2024.

MONTEIRO, C.; ZANELLO, V. Tecnologias de Gênero e Dispositivo Amoroso nos filmes de animação da Disney. Revista Feminismos, [S. l.], v. 3, n. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30066. Acesso em: 27 abr. 2025.

MORAIS, P. F. O corpo de Jota Mombaça é um manifesto. Publico, 2018. Disponível em: https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipsilon/noticia/pode-um-cu-mestico-falar-1836567. Acesso em: 27 de junho de 2024.

PHILLIPS, M. Germany is compensating LGBTQ+ people persecuted under Nazi-era anti-gay law. Them, 23 fev. 2022. Disponível em: https://www.them.us/story/germany-compensates-lgbtq-people-persecuted-under-nazi-era-anti-gay-law. Acesso em: 24 abr. 2025.

PRECIADO, B. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". Revista Estudos Feministas, 19(1), pp.11–20, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002. Acesso em: 27 de junho de 2024.

_____. Um Apartamento em Urano: Crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ROLNIK, S. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

ROSÁRIO, N. M.; ARAUJO, A. C.S. Apresentação. InTexto, v. 54, pp.1, 2022.

SÁEZ, J.; CARRASCOSA, S. Pelo cu: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SHOCK, S. Eu, monstro meu. Revista Periódicus, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 91–97, 2021. DOI: 10.9771/peri.v1i15.44779. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44779. Acesso em: 28 jun. 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

SIQUEIRA, M. Afrontas queer/cu-ir: linguagem não-binária na escrita acadêmica (implicações políticas e possibilidades). Revista da Abralin, p. 1256–1275, 2021.

TAKAZAKI, S. S. Lesbianidade, Representatividade e Estereótipos: Filmes de Animação como Tecnologia de Gênero. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2021.

TEOFILO DE BRITO, L. Da masculinidade hegemônica à masculinidade *queer*/cuir/kuir: disputas no esporte. Revista Estudos Feministas, 29(2), 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n279307. Acesso em: 27 de junho de 2024.

TRÁVEZ, D. F.; MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, L.; PIERCE, J. M.; VIDAL-ORTIZ, S.; VITERI, M. A. Introdução: *Queer*/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável. Revista Periódicus, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 01–16, 2021. DOI: 10.9771/peri.v1i15.44777. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44777. Acesso em: 28 jun. 2024.

VEIGA, A. M. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. Revista Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1355–1357, set. 2017.

WITTMANN, I. Gênero e cinema na rede: o Feito por Elas como ferramenta de reflexão. *Áltera*, João Pessoa, v. 2, n. 9, p. 155–181, jul./dez. 2019.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Repressão ao meretrício: representação da prostituição nos jornais de Londrina nas décadas de 1930 a 1960

Julia Oliveira CEBULSKI (UEL)

E-mail: julia.cebulski@uel.br

Karolina C. Corbani Guimarães BUENO (UEL)

E-mail: karolina.corbueno@uel.br

O presente trabalho aborda a prostituição em Londrina/PR, no período de 1930 a 1960, correspondente à criação e expansão da cidade, explorando seu contexto histórico e social. O objetivo é analisar como a prostituição foi impactada pela visão higienista preponderante na cidade de Londrina/PR, no período mencionado. O estudo investiga como a prostituição se relacionava com a sociedade e as autoridades locais, destacando seu papel contraditório na cidade. Explorando a prostituição nesse contexto, este estudo busca esclarecer os desafios enfrentados pelas trabalhadoras do sexo e examinar as complexas interações entre classes sociais, gênero e poder. Também será analisada a relação, percepção e regulamentação da prostituição pelas autoridades e sociedade, a partir de imagens e reportagens de jornais do período de 1930 a 1960. Através dessa análise é possível compreender como se deu a exclusão dessas mulheres do meio social, bem como o apagamento da história das mesmas.

Palavras-chave: prostituição, Londrina/PR, mulheres.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

KNTY: a fotografia drag como afirmação da arte *queer*

Peterson dos Santos DIAS (UEL)

Emerson dos Santos DIAS (UEL)

Gabriel dos Santos de OLIVEIRA (UEL)

Resumo: A pesquisa analisa a fotografia como uma linguagem poética e política voltada às estéticas *queer* e à arte *drag*, entendendo a imagem como um campo de disputa simbólica e resistência. Fundamentada em Boris Kossoy, a fotografia é compreendida como uma construção codificada; em Susan Sontag, como uma apropriação crítica da realidade; e em Judith Butler, como um espaço de questionamento das normatividades de gênero. Por meio de uma abordagem qualitativa, registros fotográficos e entrevistas com artistas *drags*, busca-se valorizar corpos dissidentes, suas estéticas e narrativas. O estudo propõe a fotografia *queer* como um instrumento de memória, visibilidade e crítica social, inserindo-se no debate contemporâneo sobre gênero, diversidade e imagem.

Palavras-chaves: Fotografia, Queer, Arte Drag, Gênero, Resistência

1. Introdução

Fotografar nunca foi um gesto neutro. Escolher quem entra no quadro, de que maneira, com que luz e com que intenção sempre significou tomar posição. Quando o objeto da câmera são artistas *drags* e corpos *queer*, isso fica ainda mais evidente: cada retrato pode reforçar estereótipos ou pode produzir outra narrativa sobre essas mesmas pessoas.

Parte-se aqui da ideia, trabalhada por Boris Kossoy, de que a fotografia "não reproduz o real, mas organiza uma segunda realidade, já filtrada pelo olhar, pela técnica e pela cultura" (KOSSOY, 1999). Ou seja: se a sociedade historicamente empurrou sujeitos LGBTQIAPN+ para a margem, reproduzir essa lógica na imagem é só repetir o gesto de exclusão. Por outro

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

lado, construir imagens cuidadosas, dignas e tecnicamente bem resolvidas dessas pessoas é disputar o lugar de quem pode ser visto.

Ao mesmo tempo, Susan Sontag (1977) lembra que fotografar é uma forma de se apropriar do mundo. Isso, no nosso caso, tem um efeito interessante: em vez de sermos apenas fotografados por olhares heteronormativos, passamos a produzir e a circular nossas próprias imagens.

O artigo nasce de uma prática concreta, o registro fotográfico de *drags* e de estéticas *queer* em ambiente urbano e de performance, e de um material anterior (um fotolivro) no qual essa experiência foi testada na forma de narrativa visual. Aqui, o objetivo é sistematizar teoricamente o que a prática já mostrava: fotografar *drag* não é "decorar" o texto, é produzir conhecimento sobre gênero e imagem.

2. Fotografia como construção e disputa simbólica

A crença na fotografia como "prova da realidade" acompanha esse meio desde o século XIX. Contudo, conforme observa Kossoy (1989), o documento fotográfico é "fragmentário por natureza" e resulta de uma "elaborada construção técnica, estética e cultural". Dessa forma, compreende-se que toda imagem constitui, primordialmente, uma escolha, e toda escolha, inevitavelmente, carrega algum caráter político.

Quando o tema envolve corpos *queer* e *drags*, essa dimensão torna-se ainda mais evidente. Historicamente, tais corpos foram sistematicamente apagados ou exibidos de maneira grotesca, folclorizada e criminalizante. Considerando que quem detém os meios de produção de imagem controla aquilo que será visível (KOSSOY, 1999), produzir nossas próprias imagens, neste caso, registros de *drags*, resultados de um processo generativo, constitui um ato de disputa pelo próprio arquivo da cidade, da festa, da cultura e da memória.

Sontag (1977) chama a atenção para o duplo potencial da fotografia: ao mesmo tempo em que pode atuar como instrumento de denúncia e conscientização social, é também capaz de produzir distanciamento e indiferença diante da dor alheia, transformando o sofrimento em espetáculo e objeto de consumo. Em contextos marcados por dor, violência e exclusão das pessoas LGBTQIAPN+, fotografar pode servir como prova, mas também como forma de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

consumo. A fotografia *queer*, tal como aqui proposta, busca afastar-se desse consumo exotizante e aproximar-se de uma estética que busca produzir a imagem com, e não sobre, o outro.

No que se refere à circulação, André Rouillé (2009) destaca que a fotografia moderna integrou-se aos dispositivos de poder da sociedade burguesa e industrial, contribuindo para a construção de valores e gostos. Apropriar-se desse mesmo meio para representar artistas *drags* significa, ainda que parcialmente, reverter o fluxo de poder: trata-se de colocar em evidência aquilo que o patriarcado heteronormativo historicamente relegou ao porão.

2.1 A contribuição de Boris Kossoy

Para Kossoy (1999), a fotografia constitui "um meio de informação e, ao mesmo tempo, de desinformação", uma vez que "mostra e esconde". Essa concepção revela-se especialmente pertinente à análise da arte *drag*, que se sustenta justamente nesse território ambíguo entre o revelar e o disfarçar.

A *drag*, ao performar, "expõe o artifício do gênero" e questiona as fronteiras entre o natural e o construído; entretanto, quando observada a partir de um olhar não crítico, pode ser reduzida à condição de mera "fantasia", esvaziada de sua potência política e estética. Nesse sentido, ao fotografar uma *drag*, é necessário questionar: o que esta imagem está revelando e o que está encobrindo? Quais camadas da performance se tornam visíveis e quais dimensões da pessoa que performa permanecem opacas, preservadas no jogo entre aparência e subjetividade?

No fotolivro que fundamenta este artigo, o pensamento de Susan Sontag constitui uma de suas principais bases teóricas, sobretudo na compreensão da fotografia como linguagem carregada de intenções e implicações éticas. O processo de seleção, edição e diagramação foi concebido de modo que as fotografias não fossem tratadas como simples "ilustrações", mas como parte constitutiva do discurso. Essa concepção aproxima-se também da noção proposta por Kossoy (1999), segundo a qual a fotografia é "pista, vestígio, fragmento de uma realidade pretérita". Assim, a imagem fotográfica não representa o encerramento de uma narrativa, mas o seu ponto de partida, o indício a partir do qual o olhar e a interpretação se constroem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

2.2 Sontag e a apropriação crítica do real

Sontag (1977) afirma que “toda fotografia é uma interpretação do mundo” (SONTAG, 1977). Ao levar isso para o campo das imagens, vemos que não basta fotografar uma *drag* na boate: é preciso interrogar de que modo estamos interpretando sua existência. A lente pode reforçar a marginalidade, enquadrando no escuro, na bagunça, no close caricato, ou pode destacar a autoria estética, a maquiagem impecável, o figurino, o olhar direto para a câmera. A mesma cena, de dois modos, produz dois sentidos.

Sontag também lembra que fotografar é colecionar o mundo. No caso de corpos dissidentes, essa coleção vira arquivo afetivo e político. Em períodos de apagamento, censura ou patologização, o que resta como prova de existência são justamente as imagens.

3. Performatividade de gênero e enquadramento visual

Judith Butler, ao discutir performatividade de gênero, esclarece que gênero não é algo que “somos”, mas algo que “fazemos” reiteradamente (BUTLER, 2016). A *drag*, nesse sentido, é quase uma “pedagoga” de Butler no cotidiano, porque ela explicita o que a teoria diz: o gênero é uma ficção repetida com tanta habilidade que parece natural. A *drag* pega essa ficção, exagera, glitteriza e devolve à sociedade.

Quando esse corpo performado é fotografado, entra em cena o que Butler chama de “enquadramento”, isto é, o conjunto de condições que permitem que uma vida seja chorada, vista, reconhecida (BUTLER, 2017). Fotografar *drag* em condições de dignidade, boa luz, boa resolução, fundo pensado, espaço para o olhar da retratada, portanto, um enquadramento ético. É dizer: este corpo merece estar no centro da imagem.

Além disso, as estéticas *queer* frequentemente trabalham com aquilo que a sociedade chamou de “monstruoso”, “exagerado”, “cafona”, “brega”. A fotografia pode reforçar esse rótulo ou pode revelar, por meio do enquadramento e da pós-produção, que há sofisticação, técnica e sobretudo história por trás da montagem. É o que o TCC que nos serve de base fez ao articular entrevistas, registros de bastidor e produção gráfica para criar um fotolivro que não ridiculariza, mas celebra.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

4. Fotografia *queer* e arte *drag* no Brasil

A fotografia, mais do que um simples registro visual, tem sido historicamente utilizada como um instrumento de controle, captura e enquadramento dos corpos. Entretanto, quando atravessada pelas epistemologias *queer*, ela adquire novas possibilidades políticas e estéticas, tornando-se uma ferramenta de resistência, desconstrução de normas e afirmação de existências dissidentes que desafiam os regimes de visibilidade. A fotografia *queer*, nesse sentido, não busca apenas representar, mas também deslocar olhares, provocar afetos e instaurar novas formas de ver e de existir no mundo.

Ao discutir o projeto *The Queer Face*, Milena Souza (2015) propõe uma auto teoria que entrelaça a produção poética visual com a construção subjetiva da artista. Nesse processo, a imagem renuncia à pretensão de neutralidade e "questiona a ideia de uma face natural, compreendida como verdadeira", revelando as bordas de uma performatividade que escapa às normatividades de gênero. É justamente nesse jogo entre revelação e opacidade que a fotografia *queer* se estabelece como uma "espécie de ruptura com a autoridade da tradição artística" (SOUZA, 2015), deslocando as fronteiras entre arte, corpo e política.

A fotografia *queer* não se limita à representação de corpos dissidentes, mas problematiza as formas como esses corpos são enquadrados, nomeados e interpretados. Judith Butler (2016) lembra que "as fotos não são apenas mostradas, são também nomeadas", e que o modo como são enquadradas e descritas produz uma matriz interpretativa que orienta o olhar. Assim, a fotografia *queer* assume uma dimensão ética, pois não apenas mostra, mas propõe um modo de ver, um exercício de responsabilidade e de cuidado diante do outro.

Essa perspectiva encontra eco na obra de Diane Arbus, que, ao fotografar corpos considerados monstruosos, não os reduz ao grotesco, mas oferece uma visão humanizada de seus cotidianos. Sua produção demonstra que é possível pensar o "monstruoso" para além da anormalidade, reconhecendo nesses corpos sujeitos desejantes, complexos e plenos de existência (CARVALHO; OLIVEIRA, 2022). Nesse ponto, a fotografia deixa de ser um espelho da realidade e passa a se constituir como condição de inteligibilidade do que é visto e sentido, tornando-se um ato político que disputa significados e sensibilidades.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A arte drag no Brasil configura-se como uma expressão estética e política que ultrapassa o campo do entretenimento, afirmando-se como prática de resistência e reinvenção identitária. Diferente de uma representação de orientação sexual, ela se constrói como performance e criação de personagem, como aponta Igor Amanajás (2014), revelando um corpo em constante transformação, que desafia normas e expectativas de gênero. Nesse processo, a "montação" torna-se gesto artístico e político, no qual pessoa e persona se fundem em um devir contínuo.

Na cena contemporânea, artistas como Pabllo Vittar, Gloria Groove e Rita Von Hunty simbolizam a expansão da cultura drag para espaços midiáticos e institucionais. Essa ampliação, como observa Santos e Sirtori (2024), representa uma virada cultural em que a arte drag passa a disputar sentidos e ocupar lugares de fala antes negados. Além da visibilidade, há também uma dimensão pedagógica e crítica, o transformismo opera, como afirma Abreu (2024), como linguagem e metodologia flexível, que questiona padrões e inventa novas formas de existir.

Ainda assim, a arte drag enfrenta estigmas e resistências, inclusive dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+. Como ressalta Bragança (2019), persiste o desdém em relação às drags e travestis, o que reforça a necessidade de reconhecê-las como agentes políticos e criadores de novas epistemologias. Dessa forma, a arte drag não é apenas espetáculo, mas um ato de enfrentamento simbólico e de afirmação da diferença, um modo de existir que transforma o corpo em território de resistência e invenção.

5. Procedimentos metodológicos

A pesquisa adotou abordagem qualitativa, por entender que a arte drag e as estéticas *queer* não podem ser reduzidas a números, mas precisam ser escutadas, vistas e sentidas (MINAYO, 2006). O percurso seguiu algumas etapas:

Levantamento teórico sobre fotografia como construção, seguindo a perspectiva de Kossoy; fotografia como apropriação crítica, de Sontag; e gênero como performatividade e enquadramento, Butler.

Trabalho de campo visual, onde foram realizados registros fotográficos de artistas *drags* em momentos de montação, apresentação e bastidores, de modo que buscasse tratar as imagens como parte do enunciado e não somente como ilustração.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Entrevistas abertas com *drags* participantes, buscando captar narrativas de formação, sentidos de pertencimento à cena, percepções sobre a arte *drag* como potência política e recepção das próprias imagens.

A curadoria das fotografias considerou, primeiro, critérios técnicos (foco, luz, nitidez, resolução mínima de 300 dpi) e, depois, critérios discursivos (quais fotos melhor expressam o figurino, a maquiagem, o close do olhar). Esse modelo de curadoria dialoga com o que o TCC-base descreve como processo de escolha e descarte de imagens para o fotolivro, feito em softwares como Lightroom e InDesign, o que demonstra que a própria edição é etapa metodológica e não apenas técnica.

Por fim, as falas das artistas foram lidas com base em Butler, especialmente para compreender como elas mesmas compreendem sua performance de gênero como algo que ultrapassa o masculino/feminino e entra na esfera do lúdico, do exagero e da crítica social.

6. Resultados das fotografias

Figura 1 – Artista drag em processo de montação (Drag Larissa Point.
Fonte: Gabriel dos Santos, registro realizado em Londrina (PR), 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Museu Histórico de Londrina
PPG HS

Figura 2 – Performance drag em casa noturna (Drag Helga Haggen-Dazs).
Fonte: Gabriel dos Santos, performance drag na balada Friends, Londrina (PR), 2025.

Figura 3 – Drag Helga Haggen-Dazs.
Fonte: Gabriel dos Santos, balada Friends, Londrina (PR), 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 4 – Drag Elke Jones na Parada do orgulho de Ribeirão Preto.
Fonte: Gabriel dos Santos, Ribeirão Preto (SP), 2025.

7. Considerações finais

A partir do diálogo entre Kossoy, Sontag e Butler, foi possível sustentar que a fotografia, quando aplicada às estéticas *queer* e à arte *drag*, deixa de ser mero registro e passa a ser prática política. Ela registra corpos que o regime heteronormativo não queria ver; ela fixa em alta definição aquilo que o conservadorismo tentou borrar; e ela devolve às artistas *drags* o direito de se verem belas, complexas e múltiplas.

Kossoy nos dá o alerta da construção: toda imagem é escolha. Sontag nos dá o alerta da apropriação: toda imagem pode ser usada contra quem nela aparece. Butler nos dá o alerta do enquadramento: toda imagem define quem é digno de luto, de afeto, de reconhecimento. Juntos, esses autores formam uma base sólida para pensar uma fotografia queer que não é só estilo, mas projeto ético.

O trabalho que origina este artigo já mostrou, no formato de fotolivro, que é possível fazer jornalismo visual com *drags*, sem exotizar e sem reduzir, articulando entrevista, imagem e diagramação de modo sensível . Ao trazer essa discussão para o ENEIMAGEM, busca-se

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

contribuir para o campo de estudos da imagem indicando que há um universo fértil de pesquisas quando colocamos fotografia e dissidência de gênero na mesma frase.

Para trabalhos futuros, recomenda-se ampliar o recorte para incluir *drags kings*[6], *performers* trans e corpos intersexo, mantendo a fotografia como linguagem central e pensando séries de fotolivros que componham um arquivo visual *queer* brasileiro.

Referências

ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. **Manual de Comunicação LGBTI+**. Curitiba: ABGLT, 2010.

ABREU, Lua Lamberti de. **Artes Transformistas: Metodologias, Linguagens e Ficções Grotescas em Bases Pedagógicas Transepistemológicas.** 2024. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2024.

AMANAJÁS, Igor. **Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas.** Revista Belas Artes, [S. l.], v. 16, n. 3, 2014. Disponível em: https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306. Acesso em: 17 jun. 2025.

BRAGANÇA, Lucas. **Fragmentos da babadeira história drag brasileira.** Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 525-539, jul.- set. 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?.** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Lina Ferrari de; OLIVEIRA, João Manuel de. **Fotografias e monstros: enquadramentos queer e crip nas obras de Diane Arbus.** PERIÓDICUS, Salvador, n. 17, v. 2, p. 79-102, jan./jun. 2022.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

[6] Versão "masculina" da drag queen, ou seja, trata-se de uma mulher que se veste com roupas masculinas para fins de trabalho artístico (ABGLT, 2010).

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade.** 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Gabriel dos Santos de. **KNTY: Fotolivro sobre a arte drag.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. 483 p. ISBN 9788573598766 (broch.).

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; SIRTORI, Francisco. **Rita Von Hunty: visibilidade drag nas revistas Claudia e Trip para Mulher (TPM).** Revista ALTERJOR Grupo de Estudos Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo (ECA-USP), São Paulo, v. 15, n. 2, p. 47-59, jul.-dez. 2024.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOUZA, Milena Costa de. **Ao encontro das queer faces.** Estudos Feministas, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 249-258, jan./abr. 2015.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

A pele que elas habitam

Bethânia Carolina HARDT (UFRGS)

Orientador: Daniela Kern (UFRGS)

E-mail: betty01906@hotmail.com

Tenho como ponto central de discussão a oposição criada entre mulheres jovens e idosas na mídia e a obsessão dessa nova geração por tratamentos anti-idade, o pavor dos sinais do envelhecimento, especialmente rugas. O filme A substância retrata esse medo de envelhecer e o desejo por um corpo jovem, criando oposição das duas versões. Analisar a representação pela arte, mídias sociais, filmes e novelas, de corpos jovens e a ausência mulheres idosas em estado de protagonismo, é discutir o gênero e o esquecimento dessa fase da vida, como se essa fosse somente o momento anterior à morte. Pouco se representa e compreende-se desse estágio da vida, existe nas mídias a necessidade de esconder os sinais do envelhecimento, com procedimentos estéticos e até cirurgias, o texto além de trazer o filme A substância, usa de exemplo escritoras que discutem a gênero e velhice como Maria Valéria Rezende e Naomi Wolf, com o propósito de explorar o que se esconde por trás das peles e o que pode ser criado entre essas jovens e a idosas, pois ambas são perpassadas pelo patriarcado e seus arquétipos.

Palavras-chaves: Gênero, Velhice, Corpo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A representação feminina em *Cuidado Madame* (1970)

Camila NARESSI[7] (Unesp)

Orientador: Prof. Dra. Daiane Vaiz Machado (Unesp)

E-mail: camila.naressi@unesp.br

Resumo: Durante as décadas de 1960 e 1970, o Cinema Marginal Brasileiro trouxe em suas prerrogativas o questionamento do estatuto do filme, propondo uma "estética do lixo" e adotando uma posição de vanguarda. Pensando nessas inovações, o presente trabalho buscou analisar a representação feminina dentro deste movimento a partir do filme *Cuidado Madame* (1970), do diretor brasileiro Júlio Bressane. O filme narra a história de uma empregada doméstica que assassina suas patroas na cidade do Rio de Janeiro, e foi realizado pela Belair Filmes, produtora marginal de Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Utilizando-se metodologicamente de pressupostos de estudos de cinema e gênero e da teoria feminista do cinema, além de conceitos de análise fílmica sob uma perspectiva historiográfica, a pesquisa evidenciou a construção de personagens femininas que subverteram a norma e foram colocadas em lugar de privilégio dentro da narrativa. Mesmo sob as restrições da ditadura, o Cinema Marginal propôs uma abertura para experimentações que podem ter permitido o surgimento de novas formas de representação da mulher.

Palavras-chaves: Cinema Marginal Brasileiro; representação feminina; análise fílmica.

1. Introdução

[7] Mestranda em História Social no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação da Prof. Dr. Daiane Vaiz Machado, docente do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

Na década de 1960, em meio a censura e a repressão, nascem movimentos que vão dar voz a críticas e oposições ao regime ditatorial de forma direta ou metafórica, como o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal Brasileiro. Mergulhando profundamente na descontinuidade, o Cinema Marginal propunha ir além dos limites da alegoria, e ao mesmo tempo que seus cineastas guardaram uma relação com o Cinema Novo, solicitaram uma discussão que privilegiasse a postura de vanguarda (Xavier, 2012). A vertente foi marcada pelo questionamento do estatuto tradicional do filme, por optar por outros procedimentos no que se refere a sua produção, distribuição e recepção, caminhando em direção ao experimentalismo. Dentro desse grupo, alguns cineastas se destacam como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias e Andrea Tonacci, sendo o segundo deles o diretor da obra que foi analisada.

Cuidado Madame (1970) foi a fonte principal desta pesquisa, obra de caráter audiovisual dirigida por Bressane. O filme foi o último realizado pela Belair Filmes, produtora carioca que se dedicou à produção de filmes marginais. A obra, caracterizada enquanto uma comédia ficcional, narra a história de uma empregada doméstica, Cremilda (Maria Gladys), que assassina suas patroas e têm, de certa forma, o apoio de outras personagens para tal, que são representadas por Helena Ignez e Renata Sorrah. Ao assumir essa postura de assassina em série, as empregadas começam uma busca por uma vida de liberdade. *Cuidado Madame* (1970) traz características de um cinema experimental e de invenção, que por não se inserir em circuitos de exibição comercial, pode ter permitido que a representação da mulher se distanciasse do olhar patriarcal tão presente em outras obras do cinema nacional.

Inspirados pela ideia de contracultura e seguindo os passos do tropicalismo, os então "marginais" inauguram uma concepção de cinema no Brasil que favoreceu uma representação inovadora das mulheres. Com esta pesquisa, espera-se analisar o modo de representação da mulher dentro do Cinema Marginal, tendo como base a obra cinematográfica citada anteriormente. Por meio das rupturas propostas por essa vertente, espera-se observar a partir do discurso fílmico presente na obra uma interpretação do feminino que fuja de padrões patriarcais. A partir desse exame, será possível verificar essa hipótese que se baseia no caráter "marginal" dessas produções, que poderiam abrir espaço para formas de representação do gênero feminino limitadas em um cinema mais convencional, que historicamente contribuiu diretamente com

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

um modelo de sociedade tradicionalista, que institucionalizou um modo de representação da mulher (Kamita, 2017).

2. O Cinema Marginal

A instauração do AI-5 inaugurou um novo momento na política e na cultura, marcando um corte abrupto no baile "revolucionário" da cultura brasileira, que foi destaque pela criação de diversos movimentos artísticos como o Tropicalismo – que atingiu não só o campo da música, mas também das artes plásticas e do cinema, o Cinema Novo, entre outros (Napolitano, 2014). A efervescência dos movimentos artísticos passa por um momento de ressaca – o que antes era no início tolerado, passa a ser violentamente reprimido. Em meio a esse contexto, surgem os primeiros indícios de formação do Cinema Marginal Brasileiro. Nascendo como uma resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical, a rebeldia desse cinema "elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do kitsch, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro" (Xavier, 2001, p. 76 apud Pereira, 2022, p. 17). É no tropicalismo que se inicia este ciclo de experimentação dentro do cinema, indo em direção a proposta de rupturas e questionamentos radicais.

Fernão Ramos (1987) é um dos primeiros, senão o primeiro acadêmico, a traçar com precisão a trajetória desse movimento cinematográfico, e expõe que,

> O início da formação do grupo se dá historicamente no momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então, esta bandeira deixada para trás e a levaria adiante. (Ramos, 1987, p. 63-64).

Convivendo concomitantemente com outro movimento cinematográfico moderno brasileiro – o Cinema Novo –, o Cinema Marginal, apesar de levar adiante alguns de seus ideais e reativar propostas antigas, cria uma narrativa baseada no desencanto da realidade política do período. Embora não tenha tão firmemente quanto os cinemanovistas o posicionamento de crítica política, ela é intrínseca aos marginais, sendo realizada de forma divergente, por meio da paródia e do deboche. Xavier (2001) expõe que esse momento foi o período estético e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

intelectualmente mais denso do cinema brasileiro, na qual as polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias, que produziu um cinema moderno em oposição ao clássico e industrial.

Ao formar um cinema experimental e independente, o movimento se distancia de circuitos de exibição mais comuns, deixando de lado a possibilidade de um cinema comercial e se desvinculando do processo de produção de um objeto cinematográfico industrial. Os filmes eram exibidos em contextos particulares em cineclubes ou na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Sganzerla e Bressane chegavam a discordar do termo "marginal" – sua intenção não era de criar um cinema que ficasse às margens dos circuitos, entretanto, acaba sendo marginalizado pelos circuitos e consequentemente, pela censura (Bernardet, 2001). Ao confrontar mais agressivamente o quadro institucional, os jovens marginais dissolvem os protocolos de distância próprios ao espetáculo e procuram uma interação provocativa com seus respectivos públicos (Xavier, 2006).

Apesar da marginalidade não ter sido completamente proposital, a posição do movimento cinematográfico permitiu uma maior liberdade no processo criativo, sendo um cinema sem estrutura e fora do padrão. A realização da grande maioria dos filmes só ocorre graças a duas principais produtoras nesse meio – a Boca do Lixo, em São Paulo, e a Belair, no Rio de Janeiro, sendo Sganzerla um grande elo entre as produtoras. Enquanto o grupo paulista conseguiu uma maior inserção no mercado de exibição, os cariocas radicalizaram alguns elementos estéticos e acentuaram a ruptura com relação a possíveis expectativas de aceitação por parte do grupo espectador (Ramos, 1987). A Belair, fundada por Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez em 1970, produziu em tempo surpreendente cerca de sete filmes em três meses, sendo o último deles *Cuidado Madame* (1970). Assim, eles atestaram a velocidade de um estilo de trabalho que resultou em um conjunto de filmes que compõe uma das experiências do "cinema de invenção" antes do exílio das figuras citadas anteriormente – Sganzerla, Bressane e Ignez (Xavier, 2006).

Ao se comprometer com uma atitude irônica e descompromissada em relação ao próprio filme, ao mundo do cinema e a realidade concreta que circundava os cineastas, o Cinema Marginal permite afrontamentos radicais com a sociedade institucionalizada (Ramos, 1987). Esses afrontes auxiliaram na construção de personagens complexas e, evidentemente,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

marginais, que foram postas não de forma coadjuvante, mas como protagonistas das narrativas. Como afirma Bernardet (2001), os personagens são desesperançosos e se desestruturam, sendo reflexos de polêmicas do período.

3. *Cuidado Madame* (1970)

A respeito dos estudos de Cinema e Gênero, Laura Mulvey publica seu artigo *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975), uma versão ampliada de um trabalho exposto por ela na Universidade de Wisconsin em 1973. Mulvey (1975) utiliza da psicanálise para entender a formação do desejo masculino sob o feminino, e como algumas técnicas foram utilizadas pelo cinema clássico Hollywoodiano. O conceito de *male gaze* criado pela teórica, tornou-se conceito para analisar mecanismos complexos do cinema que envolvem estruturas como voyeurismo, narcisismo e fetichismo (Pereira, 2022). Mulvey (1975) rompe com a noção de gênero fundada no sexo dentro da teoria feminista do cinema, auxiliando na construção de novas perspectivas de estudos que privilegiem a dinâmica gênero e cinema. Dessa forma, o objetivo dos estudos feministas do cinema era "analisar, a partir do filmes, os processos e articulações de poder e os mecanismos psicossociais da sociedade patriarcal, para, assim, poder modificar as relações hierarquizadas presentes no cinema" (Pereira, 2022, p. 27). Ao observar as construções das linguagem cinematográficas, a teoria feminista do cinema ofereceu a possibilidade de se indagar pelo sentido feminino nos filmes, tanto enquanto representação como enquanto sujeito (Kamita, 2017).

Dentro do Cinema Marginal, existia, ao menos, a integração de uma mulher nos bastidores. Isso não significa que o Cinema Marginal teve tendências feministas, mas que o mínimo de abertura possibilitado por ele permitiu renovações nas construções cinematográficas no campo representativo. A linguagem cinematográfica, sendo ela complexa e polissêmica, pode "veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente" (Kamita, 2017, p. 1396). Assim, os marginais se colocaram em uma posição dissidente ao discurso oficial, mesmo em um contexto de repressão da ditadura militar. Por meio de sua interpretação dissonante, o Cinema Marginal "pode ter contribuído para a descolonização da representação da mulher, ao desconstruir a ideia de sujeito/mulher

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

padronizada" (Netto, 2016, p. 16), rejeitando um cinema clássico que se firmou por meio da produção da imagem da mulher como objeto passivo do olhar.

A fonte do trabalho, *Cuidado Madame* (1970), narra a história de Cremilda (Maria Gladys), uma empregada doméstica que assassina suas patroas, as "madames", no antigo estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro. Essa insurgência se coloca enquanto uma espécie de luta de classes peculiar (Garcia, 2018). As empregadas domésticas, personagens centrais da trama, são exemplos de uma classe social sistematicamente explorada. No cinema, tradicionalmente foram representadas como personagens secundárias ou coadjuvantes (Christ, 2022), sendo poucas vezes protagonistas. A possibilidade de representá-las de forma singular só é possível graças às premissas do movimento marginal, que deu razão ao seu nome e trouxe para as telas a perspectiva de sujeitos marginalizados.

Em relação à esfera do trabalho, há uma distinção evidente no tipo de trabalho doméstico realizado por mulheres: a dona de casa e a empregada (Mello, 2011). Um é gratuito, outro não. Cremilda e as outras personagens se encaixam na segunda categoria, mas apesar de ser um trabalho pago, fica evidente que não se trata de um emprego formalizado: em uma das cenas, Cremilda pergunta sobre folga no Carnaval e é respondida pela madame com um "Vamos ver". No Brasil, o trabalho doméstico só passa a ser considerado, de fato, profissão em 1972 (Christ, 2022).

Nos créditos iniciais, após a informação de produção da Belair Filmes, o nome de Helena Ignez se destaca, antes mesmo do título do longa-metragem, e somente depois somos apresentados às outras atrizes – Maria Gladys, Suzana de Moraes e Renata Sorrah. Sganzerla também aparece como produtor, e a direção é de Júlio Bressane. As atrizes do filme fizeram parte de um núcleo de artistas que estavam dispostas a atuarem em produções independentes e não comerciais, cujo filmes tornaram-se atrativos para algumas por possibilitar uma aproximação e parceria com diretores, como no caso de Helena Ignez (Netto, 2016).

O filme inicia-se com o monólogo de uma voz masculina: "Lá em cima o Corcovado com o Cristo de braços abertos, a empregada matou a minha mulher a facadas, a empregada matou a minha mulher. E agora? Eu sou um viúvo fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Eu sou um viúvo fracassado. Eu sou um viúvo fracasso. E agora, e agora?". Há uma

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

repetição de algumas falas, como “A empregada matou a minha mulher a facadas”, que ecoam na voz de um homem desesperado e deixa evidente qual será a narrativa do longa-metragem.

Em seguida somos apresentados a personagem principal – Cremilda – que se observa no reflexo da faca, a arma de sua escolha para ceifar suas vítimas, e enuncia “*Perhaps she’s trying to say something*”. A partir disso, é exposto a primeira patroa, que assim como as outras, terá um destino fatal. Em uma casa luxuosa, a patroa deitada em uma cadeira de praia toma sol ao lado da piscina, e é logo apunhalada pela empregada. O enquadramento da câmera pega a sequência de vai-e-vem da mão da empregada, enquanto a patroa – aqui representada por Helena Ignez – toca sua barriga ensanguentada. Há a quebra com a quarta parede e Cremilda, olha para a câmera enquanto caminha pelo jardim, profere “Quem se entregar agora morre depois. Cuidado madame!”, destacando o título do filme.

A empregada em seu uniforme aparece divagando por uma praça, e sempre muito tranquila, a assassina não exibe qualquer marca de ressentimento, o medo não a acompanha (Pereira, 2022). Na maioria das cenas Cremilda aparece ou nua ou com seu uniforme, de forma que, sua identidade está presa a seu trabalho de empregada doméstica – ela não parece ser nada além disso. Garcia (2018) destaca que durante todo o longa-metragem, os assassinatos são realizados como uma performance cíclica, tanto a performance da empregada assassina e da câmera que exibe o corpo da madame morta:

> As vítimas são sempre as mesmas: as madames. O local dos assassinatos são os mesmos: os apartamentos luxuosos das senhoras de classe média alta. O bairro onde estão esses apartamentos é o mesmo: Copacabana. A arma utilizada também sempre são objetos cortantes. Após o crime, Gladys repete sempre o seu ritual de assumir o lugar da patroa. Usufrui os bens e os prazeres que antes lhe eram negados (Garcia, 2018, p. 133).

Em um dos assassinatos seguintes, a patroa suplica, “Por quê? Por quê?”, e é respondida por Cremilda: “Eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome”. Em seguida, a empregada cospe no corpo de sua vítima. Observa-se que nessa cena e em outras que são compostas pela nudez, a figura feminina carrega um certo erotismo, mas que não chega ao pornográfico – a nudez nos filmes é construída de forma natural, não é feita para chamar atenção (Albertino. 2012). Nesse momento de “conversa” entre empregada e madame temos uma justificativa ao assassinato, interligado com o discurso da revolta social, de forma que Cremilda “expõe as linhas de tensão entre as classes sociais, inserindo-se criticamente do lado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

desfavorecido. O discurso passa da primeira pessoa do singular para um âmbito mais geral, 'gente', que inclui implicitamente o sujeito 'eu'" (Pereira, 2022, p. 71).

Destoando com a cena anterior, Ignez aparece mais uma vez no lugar de madame, utilizando um pequeno espelho para se ver e pentear sua franja. Logo, olha para câmera e diz "Bicho? A gente trata como bicho!". A partir dessa cena, fica evidente como as falas das madames são monotemáticas, tratando de assuntos que não fariam qualquer diferença se não fossem proferidos no filme (Oliveira, 2019). Desse modo, "elas trazem um perfil desfigurado pelo esvaziamento que o filme traça dessas mulheres que resvala na destituição completa de uma imagem interior, de uma psicologia, mesmo que seja uma qualquer" (Oliveira, 2019, p. 124).

Uma constante do filme é que as personagens não são nomeadas, só podemos identificá-las por traços ou signos que são emitidos pelo filme: as empregadas, as amigas das empregadas e as patroas (Oliveira, 2019). Sorrah aparece acompanhada de Gladys na cozinha, onde as duas limpam a pia e trocam carícias e beijos. Até mesmo na cena amorosa, as relações da empregada acontecem no lugar de trabalho, parecendo estar fadada àquela realidade (Garcia, 2018).

Em certa cena, o filme rompe com a dinâmica de diálogos e assassinatos exibe um jornal cheio de manchas de sangue e uma manchete se destaca: "A fome ainda é o maior problema". Em diversos momentos, essas críticas sutis não deixam o espectador esquecer do contexto de filmagem dentro dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. Ao mostrar um elemento de denúncia social, "não seriam os homicídios cometidos pelas personagens, simbolizados pelo sangue no jornal, o maior problema do Brasil, e sim o que se lê na manchete: a fome" (Pereira, 2022, p.75).

Logo após essa cena, Cremilda, pela primeira vez, aparece em roupas comuns, e junto de sua colega, são seguidas por crianças, certamente fascinadas pela câmera. A empregada pensa em uma espécie de revolução, em como seria se todas as empregadas domésticas tivessem a mesma ideia de que elas, e reforça novamente: "A primeira que é difícil, o resto é moleza". Também passa pela sua cabeça a possibilidade de roubar o dinheiro das madames, no que isso poderia acarretar para as duas – tudo parece ser pensado em direção a uma vida de luxo e liberdade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> A personagem não teme punição, visa o benefício próprio em detrimento das patroas, crê em sua sorte e capacidade de se safar impunemente através de suas ações premeditadas. Cremilda possui falas e comportamentos semelhantes a malandros analisados pela crítica brasileira (Pereira, 2022, p. 79).

O filme, como se fizesse a uma alusão a política de "pão e circo", acaba com a narração de um jogo de futebol entre Vasco e América seguido por uma canção e comerciais, como se alguém estivesse trocando as estações de rádio, sob a filmagem das luzes neons da cidade, dos postos de gasolina, hotéis e outros estabelecimentos.

No longa-metragem, essas imprevisibilidades constituem mais uma vez elementos antidiegéticos que lembram o espectador da irrealidade da trama (Pereira, 2022). É interessante como durante todo o filme a única participação masculina é presente somente no início, pela voz de marido desolado com o assassinato de sua mulher, ou seja, as mulheres são as únicas responsáveis por toda a narrativa fílmica, seja como anti-heroínas, no caso das empregadas, seja como vítimas, no caso das madames. Como evidencia Barros (2014), "através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme" (p. 19). As produções de Bressane no período foram marcadas por gestos de desconstrução formal, e

> Tais gestos de desconstrução formal estavam em consonância com um irreverente questionamento da ordem moral e da segurança física do mundo da família, em filmes nos quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passional entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa. Era tempo de guerra, e a disposição dos fragmentos de uma diegese possível fez prevalecer, nas personagens, tal paradigma de ressentimento e vingança (Xavier, 2006, p. 15).

Cuidado Madame (1970) é um exemplo dessas desconstruções formais de Bressane, que apostou em uma representação inovadora para filmografia brasileira. As mulheres são as únicas protagonistas de todo o longa-metragem, sem que haja "lacunas" pela falta da presença de personagens masculinos – "as personagens não necessitam de um alicerce masculino para se constituírem como sujeito" (Pereira, 2022, p. 86). Isso permite com que a narrativa se concentre no enredo do filme – no assassinato das madames. Em nenhum momento as mortes são apresentadas como algo "fatal" – são reflexos de uma empregada insatisfeita, que teve suas razões para tal, de forma que, o filme não condena ou caçoa as personagens homicidas. O rompimento com os estereótipos de trabalhadoras domésticas auxilia na criação de uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

personagem que difere dos padrões de representação da mulher no cinema. Não observamos personagens criadas para agradar a "*male gaze*", suas preocupações são outras, não atreladas aos desejos masculinos.

4. Considerações Finais

Em meio a um período tão conturbado quanto o das décadas de 1960 e 1970, durante a ditadura militar brasileira, existiram artistas que conseguiram criar experiências singulares em diversos campos artísticos. Em especial no cinema, o Cinema Marginal se caracterizou enquanto um movimento cinematográfico que, por meio do experimentalismo e da inovação, construiu representações que se afastaram da dinâmica do cinema clássico. As representações de identidades marginalizadas se fizeram presente na maioria das produções, e impulsionada pela elaboração de uma "estética do lixo", os marginais fomentaram criações que saiam do tradicionalismo dentro do contexto do cinema moderno brasileiro. Os excluídos são os protagonistas, reflexos de um desencanto com a realidade política do período. Não há uma didática, um objetivo ou solução para os problemas expostos na trama, a função do filme dentro do Cinema Marginal era de causar desconforto por meio do absurdo, rompendo com as expectativas de ação das personagens.

Dentro das produções marginais, havia uma horizontalidade que permitiu a participação dessas atrizes e atores na própria construção dos filmes, em conjunto ao diretor. O experimentalismo possibilitou que houvesse construções mais despojadas e improvisadas, como no caso de *Cuidado Madame* (1970). A escolha do filme para análise se deu justamente pelo seu caráter único, e improvável – atrás de empregadas domésticas se escondiam assassinas em série. As produções de Júlio Bressane desse período, em específico dentro da Belair, são reflexo de uma juventude aflita com os rumos governamentais do país, que criaram cinema sem estrutura e fora do padrão. Por meio do Cinema Marginal, o diretor construiu personagens dissonantes à norma. As atrizes Helena Ignez e Maria Gladys são as protagonistas principais do filme, sendo responsáveis por performances que se consolidaram enquanto referências de atuação dentro do Cinema Marginal. Essa vertente do cinema achou uma nova maneira de fazer sua crítica, no qual "os filmes podem ser considerados ilustrativos do período em que foram

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

produzidos, sintomas das desilusões do meio artístico brasileiro" (Pereira, 2022, p. 12). Desse modo afirma-se que, todo filme é representação, independentemente de seu gênero, seja ficção ou documentário (Napolitano, 2007).

Com base nos estudos de cinema e gênero, atrelado a teoria feminista do cinema, foi possível verificar como a representação feminina dentro do filme analisado é feita de maneira exemplar, colocando a mulher em lugar de privilégio dentro da narrativa fílmica, sem criar uma imagem que beneficiasse o olhar masculino. Diferente do Cinema Novo, as mulheres do Cinema Marginal não tinham uma atitude tradicionalmente esperada, ou eram muitas vezes fadadas a papéis tradicionais e sem possuir grande complexidade (Pereira, 2022). Assim, evidencia-se que, o Cinema Marginal, mesmo sob as restrições da ditadura, propôs uma abertura para experimentações que podem ter permitido o surgimento de novas formas de representação da mulher, possibilitando o surgimento de nuances variadas em relação à mulher (Netto, 2016). A presença da mulher se torna mais individualizada, de modo que ela se torna um sujeitos com ideias e pensamentos próprios.

No entanto, é importante ressaltar que esta pesquisa só analisa a representação feminina dentro de um filme do Cinema Marginal, ou seja, o que foi observado ao decorrer da pesquisa não foi uma constante em todas as obras do movimento cinematográfico. Como foi notado durante a análise do longa-metragem, a produção fílmica traduz valores e problemas coetâneos à sua produção, carregada não apenas das motivações ideológicas de seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários (Napolitano, 2007). Em diversos momentos, Bressane nos lembra do contexto da época, a ditadura militar brasileira, por meio de diálogos, manchetes de jornal ou pela exibição de uma delegacia. O filme não carrega fortes críticas ao regime, mas expõe influências do período dentro da composição narrativa e na construção singular das personagens. O que podemos afirmar é que o Cinema interfere na História, e com ela se entrelaça inevitavelmente (Barros, 2014).

5. Referências Bibliográficas

ALBERTINO, Simone. A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal**.** In: AsAECA-III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba. 2012.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

BARROS, José D.'Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. Dispositiva, v. 3, n. 1, p. 17-40, 2014.

BERNARDET, J. C. Cinema marginal? Categorização antiquada pode reduzir as possibilidades interpretativas das obras do período. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 de jun. de 2001.

CHRIST, Kelly Demo. **Os Lugares da Empregada Doméstica no Cinema Brasileiro: um estudo a partir das personagens secundárias**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterráneo: o cinema moderno pós1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, p. 1393-1404, 2017

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, v. 16, n. 3, 1975. p. 6-18.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In. XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. História e cinema: duas dimensões históricas do audiovisual. Tradução. São Paulo: Alameda, 2007.Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Napolitano_M_8_1618983_AEscritaFilmicaDaHistoriaEAMonumentalizacaoDoPassado.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

NETTO, Tatiana. **Helena Ignez: descolonizando olhares-estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro**. Dissertação (mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de humanidades, artes e ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OLIVEIRA, Sandro de. **Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019

PEREIRA, Evelyn Magalde. **A Representação das Mulheres no Cinema Marginal**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, p. 133. 2022

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense: 1987

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. 2006.

Fonte

CUIDADO Madame. Direção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Entre vozes e silêncios: Imagens de poder e exclusão na federação baiana pelo progresso feminino (1931-1934)

Deane Santana de OLIVEIRA (UPE, Petrolina)

E-mail: deane.oliveira@upe.br

Orientador: Bruno Sanches Mariante da Silva (UPE, Petrolina)

E-mail: bruno.sanches@upe.br

A Pesquisa localiza-se no campo da História das Mulheres, tendo como objeto a análise de poder existentes na Federação Baiana Pelo Progresso Feminino através das correspondências entre Amanda Costa Pinto e Bertha Lutz no ano de 1931, mesmo ano em que a filial regional foi fundada. O Presente estudo também propõe-se a traçar um perfil das mulheres que eram integrantes da Federação baiana, analisando suas principais lideranças através de fontes imagéticas presentes em alguns jornais e periódicos baianos e problematizando a ausência e apagamento de outras mulheres na federação. Como referencial teórico para o direcionamento das discussões sobre gênero e relações de poder que as fontes e a pesquisa evocam, utiliza-se a Judith Butler e o Michel Foucault. O recurso metodológico aplicado para esse trabalho é a análise documental e imagética localizadas e disponibilizadas no SIAN (Sistema de informações do arquivo Nacional) no FUNDO: Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino - BR RJANRIO Q0.

Palavras-chaves: Mulheres, Poder, Federação Baiana Pelo Progresso Feminino.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Poéticas de reexistência: ressignificações da mulher negra na arte e literatura contemporâneas

Deane Santana de OLIVEIRA (UEL)

Marcos AULICINO (UEL)

E-mail: geisy.silverio@uel.br

Este artigo propõe uma reflexão sobre o espaço historicamente ocupado pela mulher negra no imaginário social brasileiro, analisando como obras visuais de artistas contemporâneas, como Rosana Paulino, dialogam, com as “escrevivências” de Conceição Evaristo. A partir da articulação entre arte, literatura e performance, a pesquisa investiga como essas linguagens se entrelaçam para resgatar memórias ancestrais, ressignificar identidades e tensionar as estruturas de apagamento, violência e subjugação que atravessam os corpos negros femininos. Fundamentado nos conceitos de tempo espiralar de Leda Maria Martins, nos estudos de Lélia Gonzalez sobre a mulher negra na sociedade e nas reflexões de Abdias do Nascimento sobre a estética e a ancestralidade negra, o trabalho busca evidenciar a potência de criação e resistência dessas expressões, que promovem a construção de um novo imaginário simbólico e político para a mulher negra no Brasil.

Palavras-chaves: Arte contemporânea; ressignificação; Mulher negra.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Guaralice Paulista e a preservação da memória do cinema goiano através da fotografia

Virgínia G. PEÇANHA (PPGIS/UFSCar)

Orientadora: Marina da Costa Campos (PPGIS/UFSCar)

E-mail: virginia.pecanha@estudante.ufscar.br

A pesquisa analisa a fotografia de still como instrumento de documentação e preservação da memória cinematográfica, tendo como objeto o acervo de Guaralice Paulista, integrante do Cineclube Antônio das Mortes (CAM), ativo em Goiânia entre 1977 e 1987. As imagens registram práticas cineclubistas e processos de criação audiovisual, revelando etapas de produção, interações entre profissionais e dinâmicas do cinema goiano. A metodologia articula história oral e análise fotográfica: entrevistas semiestruturadas com Guaralice permitem compreender experiências individuais e contextos do cineclubismo, enquanto a interpretação das imagens considera seu potencial como veículo de significados e memória (Kossoy, 2001; Sontag, 2004). Como resultado provisório, observa-se que o olhar fotográfico de Guaralice constitui não apenas documentação visual das atividades do CAM, mas também um testemunho do fazer cinematográfico em Goiás, contribuindo para a compreensão de seus processos criativos e da visibilidade dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chaves: Fotografia still, Cineclubismo, Cinema Goiano.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Da distopia à ação política: a estética de *O Conto da Aia* e as disputas por direitos reprodutivos no Brasil contemporâneo

Bruna Neves PELLEGRINI (Unesp, Bauru)

E-mail: bruna.pellegrini2@gmail.com

Este ensaio propõe uma reflexão teórica e crítica sobre as manifestações feministas pró-direitos reprodutivos que incorporam a estética do seriado distópico *O Conto da Aia*, analisando por que essa narrativa foi mobilizada no Brasil entre 2018 e 2025. Em um primeiro momento, observa-se como tais manifestações se inserem em um contexto transnacional, no qual a ofensiva antigênero (Corrêa, 2018), alimentada por discursos religiosos e neoconservadores, busca a reversão de direitos conquistados pelas mulheres. A análise dos direitos reprodutivos articula-se aos fundamentos da teoria da reprodução social (Federici, 2017, 2019, 2023) (Mies, 2016) (Bhattacharya, 2019). Além disso, a discussão desenvolve-se à luz de teorias pós-estruturalistas (Butler, 2018) (Foucault, 2015) e pós-coloniais (Lugones, 2020 (hooks, 2020), considerando os protestos feministas como uma estratégia comunicativa que, por meio da performance, contesta estruturas de poder, redefine subjetividades e desafia regimes normativos. Como metodologia, é utilizada a *Análise do Acontecimento* (França, Lopes, 2017).

Palavras-chaves: Direitos reprodutivos, movimentos feministas, performance política.

Corpo, memória e natureza: práticas artísticas femininas e indígenas na contemporaneidade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Érika Bianca do Nascimento IDALGO[8] (UEL)
Denise Batista PINTO[9]
E-mail: denisebatista@uel.br

Resumo: Esta pesquisa investiga as formas de expressão da resistência feminina na poética visual da autora, articulando a prática artística com a reflexão teórica no contexto da contemporaneidade. Tem-se como objeto de estudo o próprio processo criativo, estabelecendo um diálogo crítico com produções de artistas mulheres e indígenas, cujas obras exploram o corpo, a natureza e a espiritualidade como eixos de potência política e estética. A metodologia adotada é a artografia, compreendida não como um modelo rígido, mas como uma postura investigativa que entrelaça criação, memória e identidade, permitindo que prática e teoria se influenciem mutuamente. Os resultados indicam que o fazer artístico, quando atravessado por vozes femininas e indígenas, constitui um gesto de (re)existência: reinscreve narrativas historicamente silenciadas, fortalece redes de afeto e reafirma a arte como um espaço de transformação simbólica. Dessa forma, compreende-se o processo criativo como um modo de habitar criticamente o mundo e de reinventar, continuamente, possibilidades de ser e de estar.

Palavras-chaves: Arte Feminista, Arte Contemporânea, Arte Indígena.

1. Vestígios de uma invisibilização feminina

Partindo de contextos cotidianos, por vezes banalizados, a feminista e escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2015) relata um acontecimento da sua infância na escola. Ela

[8] Érika Bianca do Nascimento Idalgo, formada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
[9] Profa. Ma. Denise Batista Pinto, doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestra em Educação e Graduada em Artes Visuais (UEL). Professora de História da Arte no Departamento de Artes Visuais/CECA (UEL) e Professora de Arte da Secretaria de Estado da Educação do Paraná - SEED. (Orientadora e coautora)

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

ansiava se tornar a monitora da sala e para isso conseguiu a melhor nota dentre os alunos. A professora, no entanto, não deixou claro que apenas os meninos poderiam ser monitores. O cargo pretendido trazia consigo a ideia de poder, mas foi negado a ela por uma condição de gênero. A autora conclui que: "O problema da questão de gênero é que ela prescreve como *devemos* ser em vez de reconhecer como somos." (grifo da autora, Adichie, 2015, p. 41). A final o que é ser mulher? O que é o feminino? As construções sociais estabelecem normalizações diversas que devem cada vez mais serem pensadas criticamente.

No estudo aqui apresentado, aborda-se, num primeiro momento, questões atreladas ao ser feminino na história da arte, e suas formas de silenciamento. A ausência das mulheres na história da arte não é algo casual ou natural, é fruto de um processo sistemático de invisibilização e apagamento identitário, como aponta Silvana Boone (2021) em seu estudo sobre a exclusão das artistas nos discursos hegemônicos da arte. Durante séculos, o fazer artístico feminino foi marginalizado, silenciado ou categorizado como "menor" ou "decorativo", resultando na construção de uma história da arte predominantemente masculina e eurocêntrica. Boone (2021) evidencia como essa exclusão não apenas retirou as mulheres dos museus e dos livros, mas também comprometeu profundamente a formação identitária das artistas contemporâneas, que crescem sem referências ou espelhos possíveis em seus campos de atuação.

O coletivo feminista anônimo Guerrilla Girls, fundado nos anos 1980, denunciam a estrutura desigual do sistema das artes visuais por meio de intervenções que evidenciam a hipervisibilidade do corpo feminino como objeto e sua invisibilidade como sujeito criador. Mais recentemente, o artista e pesquisador Bruno Moreschi (2017) aponta que apenas 6% das obras nos principais museus brasileiros são assinadas por mulheres, indicando que essas ausências ainda estão presentes na atualidade.

Pensamentos como o de Beth Friedman e Judith Butler marcam uma ruptura radical na forma de compreender a relação entre corpo, gênero e criação artística. Em Problemas de Gênero (Butler, 2018), a filósofa norte-americana desloca a discussão de uma essência fixa do feminino para uma concepção performativa de gênero. Seu argumento central, de que o gênero não é algo que se é, mas algo que se faz continuamente, sob regulações sociais, revoluciona não apenas a teoria feminista, mas também as possibilidades de interpretação da produção artística.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Butler nos ensina que o corpo não é um dado natural, mas uma superfície onde os discursos de gênero se inscrevem, onde identidades são encenadas e, muitas vezes, contestadas.

Essa perspectiva abre caminho para entender a arte feita por mulheres não como expressão de uma "natureza feminina", mas como campo de experimentação, subversão e reinvenção. Se o gênero é performance, então o gesto artístico também pode ser, e é justamente nesse espaço entre repetição e ruptura que a criação ganha potência política. Essa abordagem transformou meu próprio olhar sobre minha produção artística. Os rostos que se dissolvem em minhas pinturas, os corpos que transbordam cores inesperadas, as figuras que desafiam proporções realistas, tudo isso deixou de ser apenas escolha estética para se tornar ato performático.

Cada traço passa a carregar uma dupla possibilidade: de denúncia e de reinvenção. Butler me permitiu entender que representar o feminino na arte não significa reproduzir estereótipos, mas sim performar suas fissuras, escapar de suas normas, criar novas gramáticas visuais para corpos que resistem à fixidez. Como afirma Butler (2018, p. 187), ‘’[...] O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero.’’

Essa compreensão do gênero como construção histórica e performática prepara o terreno para outra ruptura teórica fundamental: A provocação de Linda Nochlin, em 1971, ao questionar “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Se Butler nos oferece ferramentas para pensar o modo como o gênero é construído e reiterado por meio de performances corporais reguladas, Nochlin nos obriga a olhar para os sistemas históricos que moldaram, e silenciaram, essas performances dentro do campo da arte. Nesse contexto, a pergunta seminal de Linda Nochlin, "Por que não houve grandes mulheres artistas?" (1971), ganha novos contornos. Mais do que uma indagação, trata-se de uma provocação que expõe as estruturas excludentes da história da arte.

Nochlin demonstra com clareza irrefutável que a ausência de mulheres no cânone artístico não é fruto de falta de talento, mas de um sistema que por séculos lhes negou acesso a academias, ateliês, modelos vivos e circuitos de legitimação. O que ela propõe é uma revisão radical dos critérios que definem a "grandeza" artística. Se os "gênios" masculinos tiveram à

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · PPGHS

disposição redes de apoio, formação sistemática e reconhecimento público, as mulheres que ousaram criar frequentemente o fizeram à margem, quando não contra, dessas estruturas. A questão, portanto, não é por que elas não produziram obras importantes, mas por que o sistema se organizou para apagar suas contribuições.

Ao trazer Butler e Nochlin para o centro desta reflexão, percebe-se como suas teorias se complementam na desconstrução de mitos sobre arte e gênero. Enquanto Butler nos oferece as ferramentas para pensar a identidade como performance, Nochlin fornece o aparato crítico para entender como essas performances foram historicamente reguladas e silenciadas. Juntas, elas ajudam a situar uma prática artística própria nesse campo de tensões, entre o que foi imposto como norma e o que pode emergir como resistência.

2. Arte Contemporânea Indígena

> É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros. (Krenak, 2019, p.27)

A arte indígena, emerge de uma relação profunda com a terra, o corpo e o espírito, constituindo-se como um fluxo contínuo entre gesto, matéria e ancestralidade. Diferentemente da tradição ocidental, que frequentemente hierarquiza a arte como uma produção elevada e distante do cotidiano, as expressões artísticas indígenas integram-se às práticas diárias, aos ciclos da vida, aos rituais e ao cuidado coletivo. Nesse contexto, a arte não se reduz a um objeto estético, mas é entendida como uma extensão do próprio modo de existir, uma manifestação em que produzir e viver se fundem.

Nesse cenário, trago a obra da artista tukano Daiara Tukano (Fig.1), cuja produção articula grafismos tradicionais, pintura corporal, escuta ancestral e ativismo político. Sua arte transcende a dimensão puramente visual, transformando-se em território vivo de memória e resistência frente aos processos históricos de apagamento. Daiara constrói uma linguagem artística que não apenas afirma os saberes indígenas no espaço contemporâneo, mas também os revitaliza, estabelecendo um diálogo crítico com o presente. Daiara Tukano (2023) descreve

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sua obra “A Queda do céu e a mãe de todas as lutas” para a entrevista concedida à Amazônia Real:

> É uma mulher segurando o céu, que é um corpo masculino com cabeça de pássaro. É um céu que cai, e a terra que sustenta esse céu é descaradamente, assumidamente, claro que tem relação visual com essa referência que é a Pietà. No entanto, quem sabe ler o nome da obra, A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas, entende que a referência central não é a Pietà, não é o cristianismo. Trata do pensamento, porque é baseada no livro A queda do Céu, do Davi Kopenawa Yanomami. A mãe de todas as lutas é o mote da Marcha das mulheres Indígenas no Brasil. Então existe uma provocação de se tecer outras relações de leituras para essa obra. Eu acho que é ali que está o jogo que alguns tentam, que tentamos, fazer com essas releituras das artes ocidentais.

Sua atuação desafia as fronteiras entre arte e política, reposicionando a mulher indígena como sujeito central na produção de conhecimento e narrativas.

Daiara Tukano, A queda do céu e a mãe de todas as lutas, 2022; acrílica sobre tela; 2 x 4 m

Quando povos indígenas moldam o barro, trançam fibras ou pintam seus corpos com jenipapo e urucum, não estão apenas produzindo objetos ou adornos, estão reativando memórias ancestrais e tecendo conhecimento. Cada gesto carrega em si séculos de práticas transmitidas intergeracionalmente, muitas vezes de forma silenciosa, na repetição ritualística dos movimentos e nos saberes compartilhados entre mães, filhas e avós. Nesse contexto, a arte não

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

pode ser dissociada da linguagem, da espiritualidade ou do território-elementos que se entrelaçam em uma rede de significados coletivos. O território, mais do que um espaço geográfico, é um corpo expandido, uma extensão da identidade. O corpo, por sua vez, é um território sensível, suporte de inscrições simbólicas onde se manifestam o tempo, as marcas da terra, o sagrado e o político.

No processo criativo dessas mulheres, a relação com a terra assume um caráter visceral. O barro, em particular, é uma matéria viva, que resiste e dialoga. Ele não se submete ao desejo imediato do artista; exige paciência, escuta e respeito ao seu ritmo. Ao moldá-lo, a artista também se deixa transformar, estabelecendo uma relação de reciprocidade entre corpo e matéria. O vaso, a escultura ou a pintura que emergem desse processo não são meros objetos, mas condensações de memória mineral — vestígios do passado que continuam a pulsar no presente.

Assim, a arte feminina indígena se revela como um ato de preservação e reinvenção, em que o fazer manual se confunde com o ato de lembrar, resistir e reexistir. Através de suas mãos, essas mulheres não apenas dão forma à matéria, mas também reafirmam sua conexão com a terra, reativam saberes ancestrais e inscrevem seus corpos como territórios de luta e significação. Nesse movimento, a arte se torna um ato político — um modo de existência que desafia a separação ocidental entre sujeito e objeto, entre criação e cotidiano.

> Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza.' (Krenak, 2019, p.67)

A cerâmica indígena, enquanto expressão artístico-cultural, transcende a condição de mero objeto utilitário ou estético para assumir uma dimensão ontológica: é corpo de barro, matéria impregnada de memória e agência. Esse corpo cerâmico carrega em sua constituição trajetórias geológicas e simbólicas, já foi água, foi monte, desfez-se em pó e ressurgiu transformado. Em sua materialidade, preserva tanto os gestos das mãos que o moldaram quanto a paisagem originária de onde foi extraído, configurando-se como arquivo sensível de relações ecológicas e ancestrais.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O processo criativo revela uma sabedoria material: o barro parece conduzir a forma, como se carregasse em si uma memória própria do que deve tornar-se. Esse fenômeno sugere uma epistemologia distinta da ocidental, onde a matéria não é passiva, mas participante ativa no ato criador. Essa relação simbiótica entre corpo e território constitui um eixo fundamental para a compreensão da produção artística indígena feminina. O conceito de corpo-território (ou corpo-terra) desestabiliza as divisões modernas entre natureza e cultura, sujeito e objeto. Nele, o corpo feminino é entendido como paisagem viva, floresta, rio, montanha, e, reciprocamente, o território é compreendido como corpo coletivo. Quando esse corpo-território é violado por processos coloniais de silenciamento e exploração, a ferida é simultaneamente individual, comunitária e ecológica.

Ao ressignificar o barro como corpo e o corpo como território, artistas indígenas não apenas produzem arte, mas reativam modos outros de habitar o mundo, modos esses que desafiam a lógica extrativista e reivindicam uma agência material e espiritual para a terra e seus habitantes. A cerâmica, portanto, longe de ser um fim em si mesma, revela-se um vetor de transformação política e ontológica.

> Estar em transformação é uma experiência que tanto o barro quanto a diáspora materializam. Entre lançar-se para o futuro e para o incerto, como uma semente, e brotar em solo novo, existe uma construção constante. Essa é a construção de todos nós, mas, para um ceramista imigrante ou descendente de imigrante, isso é quase palpável através da própria cerâmica: é a terra do nosso chão brasileiro trabalhada por uma mão que tem uma forma de agir embebida em outra cultura. (Instituto Tomie Ohtake, 2024, p. 136)

A inserção crescente de mulheres indígenas no circuito institucional da arte contemporânea não representou uma ruptura com suas raízes, mas sim uma reconfiguração crítica de suas tradições em novos contextos. Ao ocuparem museus, galerias e bienais, essas artistas não apenas desafiaram o silêncio histórico imposto pelo colonialismo, mas também construíram narrativas que articularam estéticas ancestrais com as urgências do presente, sejam políticas, de luto ou de celebração. Suas produções, que englobam performance, fotografia, pintura, vídeo e escultura, não abandonaram as práticas tradicionais; antes, as expandiram, criando uma linguagem híbrida que foi ao mesmo tempo inovadora e profundamente enraizada.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Em uma prática artística pessoal essas percepções de arte se relacionam com essa herança de silenciamento e, ao mesmo tempo, se afirma como resistência sensível. O invisível, aqui, não é ausência, é solo fértil. A partir da escuta dessas histórias apagadas, germina uma poética que não busca simplesmente representar o corpo feminino, mas ressignificá-lo como espaço de metamorfose, de transbordamento e de memória.

Quando povos indígenas moldam o barro, não criam apenas formas: reativam saberes que escapam da lógica ocidental e inscrevem no corpo da arte a memória da terra, como diz Krenak (2019) “Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades.’’ (p.32) Esta compreensão nos obriga a repensar radicalmente nossas categorias estéticas ocidentais. O que chamamos de "arte indígena" é, na verdade, um complexo sistema de conhecimento onde o belo é indissociável do ético, onde a forma nunca está separada do conteúdo político, e onde a criação artística se confunde com a própria defesa da vida. Nesse sentido, Daiara Tukano, ressignifica o corpo como território, a pintura como linguagem ancestral, e a arte como gesto político e espiritual, construindo releituras críticas que questionam tanto o cânone quanto o colonialismo.

Por fim, rever pensamentos hegemônicos sobre a ideia do feminino é uma forma de reescrever histórias, reconhecer novos contextos e reaprender. Estamos cercados/as por diversos modos de ser e estar no mundo, mas nem sempre são reconhecidos como parte do conhecimento existente ou válido. Na arte as identidades femininas tornam-se visíveis, são capazes de fazer repensar essa ‘normalidade’ dominante e de trazer questionamentos, isso porque trazem consigo narrativas compartilhadas socialmente, portanto, “Se os corpos são atravessados e infiltrados por saberes, significações e poder, eles podem igualmente, em determinadas circunstâncias, tornar-se polos de luta e resistência, inscrevendo-se ativamente em práticas sociais.” (Macedo, 2011, p. 69).

Referências

ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOONE, Silvana. **Ausência das mulheres artistas na história da arte e o apagamento identitário**. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 41., 2021, online. *Anais

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: arte em tempos sombrios.* São Paulo: CBHA, 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismos e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Caderno-ensaio 1: Barro**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, jun. 2024. Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/wp-content/uploads/2024/10/barro_cadernos-ensaio_20241022.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACEDO, Ana Gabriela. **Mulher, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 61-77.

MEDEIROS, Jotabê. **As mirações de Daiara Tukano**. Amazônia Real*, São Paulo, 3 fev. 2023. Disponível em: https://amazoniareal.com.br/especiais/daiara-tukano/. Acesso em: 24 jun. 2025.

MORESCHI, Bruno. **A história da arte. 2017. Interartive.** Disponível em: https://interartive.org/2018/07/historia-da-rte-bruno. Acesso em: 29 jun. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro, 17 set. 2023. Disponível em: https://traduagindo.com/2023/09/17/linda-nochlin-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas/. Acesso em: 13 de jan. de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Poéticas de Reexistência: Ressignificações da Mulher Negra na Arte e Literatura Contemporâneas

Geisy Silvério RAMOS[10] (UEL)

Marcos AULICINO[11] (UEL)

E-mail: geisy.silverio@uel.br

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o espaço historicamente ocupado pela mulher negra no imaginário social brasileiro, analisando como obras visuais de artistas contemporâneas, como Rosana Paulino, dialogam, com as "escrevivências" de Conceição Evaristo. A partir da articulação entre arte, literatura e performance, a pesquisa investiga como essas linguagens se entrelaçam para resgatar memórias ancestrais, ressignificar identidades e tensionar as estruturas de apagamento, violência e subjugação que atravessam os corpos negros femininos. Fundamentado nos conceitos de tempo espiralar de Leda Maria Martins, nos estudos de Lélia Gonzalez sobre a mulher negra na sociedade e nas reflexões de Abdias do Nascimento sobre a estética e a ancestralidade negra, o trabalho busca evidenciar a potência de criação e resistência dessas expressões, que promovem a construção de um novo imaginário simbólico e político para a mulher negra no Brasil.

Palavras-chaves: Arte contemporânea; ressignificação; Mulher negra.

[10] Estudante no curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
[11] Professor Doutor do Departamento de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. O Imaginário como ferramenta de poder e construção do estereótipo da mulher negra.

Antes de adentrar o tema central proposto, é importante que compreendamos o conceito de imaginário e sua atuação nas percepções sociais. Segundo o dicionário Michaelis, imaginário é o "conjunto de características, valores e símbolos de grupo de pessoas ou de um povo ou comunidade". Ele se trata então de uma estrutura simbólica coletiva que organiza a forma como vemos o mundo e como nos posicionamos nele.

Desde a infância assimilamos imagens, sons e experiências que se acumulam na memória e se transformam em representações mentais, os chamados tipos ideais ou arquétipos. Essa base imagética influencia como reconhecemos e classificamos o mundo. Por exemplo, uma criança que vê um gato pela primeira vez e o associa ao som "miau" continuará reconhecendo outros gatos, mesmo diferentes, como "miau". Isso demonstra que não é necessário conhecer profundamente algo para formar uma percepção sobre ele, basta uma imagem, uma associação, uma narrativa.

Essas imagens não são apenas individuais; são organizadas socialmente. Segundo Gilbert Durand (1997, p. 23), "o imaginário não é um luxo da consciência, mas uma função estruturante do espírito humano", sendo responsável por organizar o tempo, o espaço e os valores simbólicos de uma cultura. É a estrutura simbólica coletiva que define como grupos humanos se compreendem a si mesmos e aos outros. Ele é construído por meio da linguagem, da arte, da mídia, da religião e de todas as formas narrativas que circulam na sociedade. É nesse campo que se dá a disputa por sentidos e por poder simbólico. No caso do Brasil, país de colonização extrativista, o imaginário social foi historicamente moldado por interesses coloniais, diferente dos Estados Unidos, onde a colonização visava ocupação e povoamento, aqui o objetivo era a exploração máxima dos recursos naturais e humanos. Os africanos escravizados foram tratados como recurso descartável, desumanizados não apenas fisicamente, mas simbolicamente e essa desumanização foi sustentada por um dos instrumentos mais poderosos do imaginário: o mito. Foi primordialmente através da religião cristã que disseminou-se a ideia de que os negros não tinham alma, legitimando sua escravização e subalternização com a promessa de salvação espiritual através do batismo e do trabalho forçado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Esse processo gerou estereótipos que, até hoje, definem o lugar simbólico da mulher negra na sociedade brasileira, onde é reduzida a arquétipos como o da hipersexualização, da força bruta ou da servidão, a mulher negra teve sua subjetividade, não destruída, mas violentamente atravessada por processos sociais de desigualdade e apagamento. O imaginário que a cerca não a reconhece em sua complexidade, humanidade e pluralidade. E é justamente nesse ponto que as produções contemporâneas de mulheres negras, como veremos a seguir, atuam, em um processo, não apenas de desconstrução de estereótipos racistas, mas em um movimento de curar essas subjetividades que são historicamente atravessadas pelas camadas opressivas do racismo e do sexismo.

2. A origem do racismo e seu desdobramento no lugar ocupado pela mulher negra.

Para falarmos de racismo, é essencial que entendamos, mesmo que de forma resumida, o sentido terminológico do termo e seu processo de instalação no imaginário imagético brasileiro, é importante também que entendamos de que forma a nossa realidade atual ressoa uma consequência histórica. Para isso é necessário um olhar atento sobre os contextos históricos, sociais e epistemológicos que sustentaram sua construção e manutenção ao longo dos séculos. O racismo, para além de um preconceito isolado, é um sistema de poder que se estrutura através de discursos e imagens produzidos por teorias pseudocientíficas e ideologias coloniais. A própria noção de "raça" tem origem na zoologia, usada inicialmente para classificar animais e vegetais. Segundo Kabengele Munanga (2003, pp.1), o termo deriva do italiano razza, significando sorte, espécie e categoria. A ideia de raça utilizada para classificar seres humanos começa a ganhar força no século XVII. Em 1684, François Bernier publica a primeira proposta de divisão da humanidade em raças, já ancorada em critérios fenotípicos. Pouco tempo depois, naturalistas como Karl Von Linné e Johann Blumenbach aprofundam essa perspectiva, hierarquizando os grupos humanos com base em características físicas como a cor da pele e a textura do cabelo. Essas classificações pseudocientíficas associavam valores morais, capacidades intelectuais e traços de personalidade a traços biológicos, criando uma justificativa supostamente racional para a opressão racial.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ao longo do século XIX, o racismo científico se fortaleceu com autores como Robert Knox, que em *A raça dos homens* (1850) defende que a mistura entre raças seria degenerativa e infértil. O filósofo Arthur de Gobineau, por sua vez, em *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, associa o povo negro a uma suposta inferioridade craniana e intelectual. Essas teorias ganham ainda mais força com o darwinismo social, que é um conjunto de ideias que defende que a evolução se dá pela sobrevivência do mais apto, fundamentação para a eugenia no Brasil na busca do branqueamento da população em prol de uma suposta raça superior, justificando a dominação europeia como expressão de uma superioridade biológica.

Esse conjunto de ideias não apenas sustenta o racismo enquanto prática social, mas estrutura também o eurocentrismo, ao posicionar o europeu como padrão universal de humanidade, racionalidade e beleza. Desde o início do tráfico transatlântico de africanos, foi necessário produzir discursos e imagens que justificassem a escravidão, o genocídio e o apagamento das culturas africanas. Assim, o racismo se institucionaliza no Brasil desde o período colonial, com políticas concretas como a proibição da educação formal para pessoas negras (1839), a Lei da Vadiagem (1890), que criminalizava a população negra recém-liberta e a criminalização de práticas culturais como a capoeira, que foi considerada crime até 1975.

Além disso, a política de eugenia, importada da Europa, ganha força no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX. O discurso eugenista, inicialmente voltado à agricultura e pecuária, passa a ser aplicado à sociedade humana, promovendo uma espécie de "limpeza" genética por meio do branqueamento da população. Características como cabelo crespo, traços negróides e mesmo deficiências físicas e mentais passaram a ser considerada sinais de degeneração. Essa tentativa de apagar a presença negra na construção da identidade brasileira teve impacto direto na produção do imaginário nacional.

Lélia Gonzalez, também já defendia que a subjetividade era uma construção social, sendo a mulher negra então, atravessada por camadas interseccionais de desigualdades, ela trás sua crítica ao campo espacial também, ao abordar sobre o lugar do negro tanto no aspecto territorial quanto nas representações do teatro, cinema e na propaganda.

> A mulher negra é o grande foco, é nela que se concentram esses dois tipos de desigualdade (racismo e sexismo), sem contar com a desigualdade de classe, desigualdade social né, e o que a gente vai perceber é que na nossa sociedade, as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> classificações sociais no caso racial e sexual entrando aí também, faz da mulher negra esse ser assim, que é objeto dos mais sérios estereótipos de nossa sociedade.(1988).

Na literatura, Clóvis Moura critica que tanto os escritores da era escravista e mesmo após a abolição se mantinham o branqueamento dos personagens, a destinação dos papéis de heroísmo e protagonismo aos brancos, havendo até a distinção no retrato dos negros mediante os indígenas. Enquanto os indígenas eram retratados pelo romantismo do bom selvagem, um indígena europeizado, quase branco, os negros estavam entre o exótico-bestial. Representações que ele denomina uma farsa ideológica, literária e social:

> O mundo ficcional, o imaginário desses romancistas ainda estava impregnado de valores brancos, o seu modelo de beleza ainda era o greco-romano e os seus heróis e heroínas tinham de ser pautados por esses modelos. E a nossa realidade ficava desprezada como temática: os heróis tinham de ser brancos como os europeus e a massa do povo apenas como pano de fundo.(1988, pp.25-29).

Essas representações se naturalizaram na história através de outro instrumento do imaginário social: a imagem. No campo publicitário e no entretenimento, a representação das pessoas negras foi, durante décadas, construídas através do grotesco ou do exótico, como aponta Rosana Paulino (2019), onde os traços negróides são caricaturados associando-as à comportamentos, espaços e estéticas considerados feios, cômicos e exagerados.

No campo publicitário, há o exemplo emblemático do produto de limpeza *Krespinha* (figura 1;2), produzido pela fabricante de esponjas de aço Bombril na década de 1950. Suas propagandas aludiam à textura da esponja de aço comparando com a textura de cabelos crespos, uma associação racista e após denúncias, a empresa retirou o produto de linha em 2020.

Na televisão, com as novelas brasileiras e programas de entretenimento, as mulheres negras foram frequentemente retratadas de forma estereotipada, quase sempre ocupando papéis de empregada doméstica, que apesar de ser uma profissão digna, cai em um estigma social que impede que toda essa parcela da sociedade consiga oportunidades em outras profissões (e em outros papéis), um exemplo é o da personagem Zilda (figura 3), empregada doméstica interpretada pela atriz Thalma de Freitas, na novela *Laços de família* transmitida pela Rede Globo entre 2000 e 2001, na qual era submetida à demandas de trabalho extenuantes, dificuldades e sem aprofundamento narrativo da personagem, reforçando a precariedade e invisibilidade de sua profissão. Outro exemplo são as personagens Adelaide e Briti Sprite (figura 4), interpretadas pelos atores Rodrigo Sant'anna e Isabelle Marques entre 2012 e 2014

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

no programa de humor Zorra Total, também transmitido pela Rede Globo. Nesse quadro, mãe e filha em situação de vulnerabilidade pediam dinheiro no metrô e encerravam as cenas com o bordão “Eu sou a cara da riqueza”, reforçando a subalternidade e naturalizando o racismo recreativo onde os estereótipos e a desumanização se manifestam disfarçados de humor.

Essas representações se instalam no imaginário coletivo e atravessam a subjetividade das mulheres negras, levando-as a reproduz, mesmo que de forma inconsciente, essa visão distorcida de si mesmas, ao mesmo tempo em que atua na manutenção das estruturas do racismo inferiorizando e restringindo sua participação social e cultural, a que Abdias do Nascimento em *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978) chama de racismo mascarado, por sua sutileza, mas que é parte de uma estratégia de genocídio.

Figura 1 - Propaganda Krespinha (segundo a fonte, não é uma propaganda oficial, mas de uma loja de produtos de limpeza de SP)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 2 - Krespinha em embalagem recente

Figura 3 - Zilda em "Laços de família". *Fonte: G1. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/thalma-de-freitas-zilda-de-lacos-de-familia-fala-da-carreira-como-cantora-nos-eua-de-possivel-volta-ao-brasil-24705369.html>*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 4 - Adelaide e Briti Sprite. Fonte: Site Globo Play. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2309390/>

3. Rosana Paulino e Conceição Evaristo na reconfiguração do imaginário.

Em contraponto à esse processo de invisibilização e desumanização, artistas visuais e do campo literário como Rosana Paulino e Conceição Evaristo vem contribuindo para novos atravessamentos que sejam reparadores da subjetividade e do imaginário dessas mulheres.

Rosana Paulino, para além de artista visual, também doutora em artes visuais e professora acadêmica, menciona em sua palestra ao Museu de Artes do Rio de Janeiro (2021), o Brasil, hoje tem, várias referências em arte anticolonial brasileira, atuando não apenas na denúncia, mas também na construção de um novo imaginário que amplia e emancipa a estética da mulher negra e o lugar simbólico-social que ela ocupa. Paulino ter trabalhado sozinha durante dez anos e por muito tempo não conhecia tantos artistas que produzem dentro desse aspecto, e que felizmente nos últimos anos, houve um boom de artistas contribuindo para esse movimento, destaca a importância que os artistas que estão chegando, tenham acesso à essas referências, já que sem referências, o artista brasileiro fica o tempo todo “tendo de inventar a roda”, para muito provavelmente lá na frente descobrir que alguém já havia feito e de repente até de uma forma melhor, e defende que essas obras precisam ser veiculadas, até para fazer esse contra movimento de absorver apenas o que vem de fora, embora haja muitos artistas relevantes mundo afora, é necessário o Brasil propor em vez de apenas importar.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Rosana coloca em sua expressão, o compromisso da construção de uma imagem contra-colonial da afro-feminilidade, busca desde sua primeira produção exprimir uma memória que [1]Leda Maria Martins nomeia em Performances do Tempo espiralar, poéticas do corpo-tela como "presença imanente do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos" (p.14); as relações femininas, o ser e tornar-se mulher e que [2]Conceição Evaristo desvela em suas escrevivências, como no poema Vozes-Mulheres:

"...A voz de minha filha

recolhe todas as nossas vozes

recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora..."
(EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25)

Em sua materialidade livre e diversa, os tecidos, costuras, fotografias, esculturas e instalações cumprem o seu propósito de evocar os aspectos político-sociais de gênero, por vezes de forma crítica, sensível mas por vezes desapiedada sobre as marcas de violência herdadas desde a escravidão em contraste com a força-motriz desses corpos-resistência.

4. Série Jatobá

Em Jatobá (2019), ao aquarelar as mulheres-árvores, Rosana rompe com a divisão humano-natureza que o pensamento hegemônico ocidental desempenha. De forma subversiva, Rosana ressignifica a manobra de opressão do sistema colonialista que age de forma dicotômica aproximando corpos negros da natureza com um sentido primitivista desumanizador e animalizador, o colocando em oposto do considerado civilizado, selvagem. Ao neutralizar esse teor pejorativo Rosana resgata a relação ontológica horizontal do ser humano integrante do ecossistema em contraponto à relação hierárquica , e também denuncia que sendo visto o corpo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

negro como objeto primitivo, parte da natureza, distante da razão, seria consumido pelo sistema extrativista que explora o meio ambiente tal qual qualquer outro "recurso natural".

Figura 5. Série Jatobá, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 65 × 50 cm
Fonte: Site Rosana Paulino. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>

As mulheres com chifres na série *Búfala* (2019), resgatam também o divino, o ser fagulha de orixá, a mulher búfala de Oyá, símbolo de força, bravura e sexualidade mal reputada tal qual o estigma da "mulata assanhada", a mulher árvore que dá sustento às plantas hospedeiras filhas, supre a sombra, corpo esse que carrega saberes que como diz Leda Maria Martins, são refletidos em curvas, tempo e memória. (p14.)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figuras 6, 7, 8 - Sem título, série Búfala. Sem título da série Búfala, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 37.5 × 27.5 cm.

5. Série mangue

Em *Caranguejo*, da série mangue (2023) a árvore-mulher tem grandes raízes expostas, imersas Nanã a orixá argila a quem todo corpo volta quando morre, os caranguejos em suas mãos e raízes remetem à relação integralista que sustenta o equilíbrio daquele ecossistema que ao mesmo tempo que possibilita a vida e sobrevivência de diversas espécies, é a principal renda dos habitantes dos litorais, as folhas cobrindo o rosto como uma paramenta de orixá, nessa simbiose terra, vida e divindade.

Figura 9 e 10 - Caranguejo, série Mangue. Caranguejo, da série Mangue, 2023, grafite, acrílica e pigmento natural sobre tela, 267x559 cm.

6. Assentamento

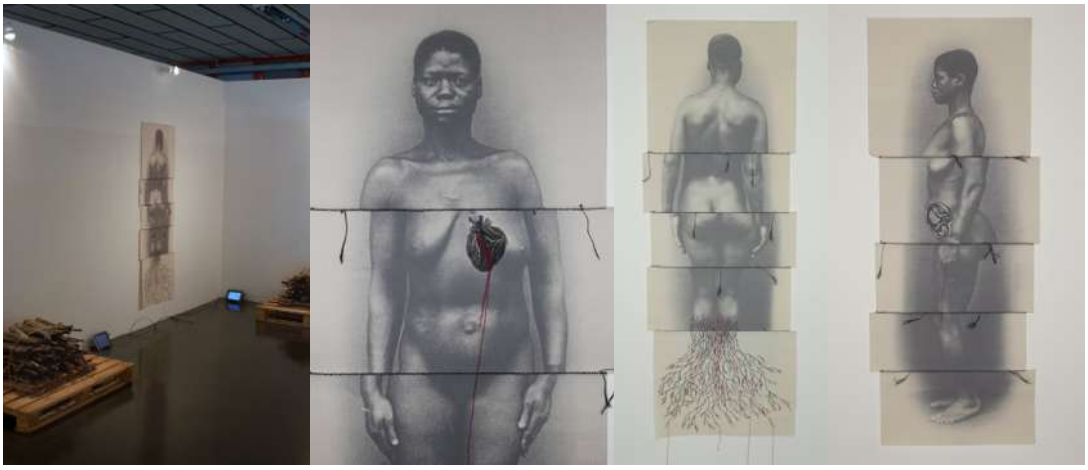
REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Na instalação Assentamento (2013), com fotografias utilizadas pela qual chama de "pseudociência" que tentavam legitimar a subjugação do corpo negro através da ciência no séc XIX, Rosana estampa essas fotografias em tecido, recorta e recostura a imagem como forma de suturar a imagem e a memória daqueles que foram sequestrados e violados pela escravidão e que apesar de recosturados, o posicionamento irregular como a mancha histórica irreversível da diáspora.

Em seu peito, um coração estampado e bordado em linhas vermelho-sangue como o derramado durante os séculos de escravidão mas que pulsa vivo com a força dos ancestrais e a esperança para a descendência, em seu ventre um feto sendo gerado, transmite a ambiguidade, dos filhos não-criados, dos abusos de senhores, da “procriação” forçada de filhos não criados, que alimentaram o tráfico humano, em contrapartida, também expressam a força geradora, se cruza com Natalina, personagem do conto “Quantos filhos Natalina tem?” do livro Olhos d’água, em que Evaristo explora a sexualidade, a violência sexual e a relação emocional da protagonista com suas gestações:

> Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá de dentro respondendo o carinho. Ela sorriu feliz. Era a sua quarta gravidez e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho (p. 43).

Em seus pés, raízes que apesar de toda a barbárie e apagamento, foram tão profundas que sustentaram a ciclagem da vida até hoje.



Figuras 11, 12, 13 e 14 – Assentamento. Assentamento instalação, 2013, Instalação: impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado. Tecidos 180 x 68 cm

7. Conclusão

As produções contemporâneas anticoloniais vêm atuando em um campo simbólico marcado pela violência colonial, patriarcal e racista. No entanto, não se limitam à denúncia, mas mobilizam a arte e a literatura como ferramentas de reconstrução e insurgência contra os estereótipos que historicamente definiram o espaço simbólico-social da mulher negra no Brasil.

Essas produções reconfiguram visualidades, utilizando materiais simbólicos como tecido, bordado, aquarela e fotografia para restaurar imagens fragmentadas e suturar, simbolicamente, as feridas abertas pela escravidão e pelo apagamento histórico. Evaristo, por sua vez, escreve a partir da memória coletiva e afetiva das mulheres negras, transformando o cotidiano em território político e poético, onde a subjetividade negra se afirma com autonomia e potência, enquanto Leda Maria Martins, propõe uma filosofia de concepção de tempo e espaço que desafia o imaginário cronológico ocidental entranhado e também celebra essas produções negras, sobretudo as performáticas no qual, segundo ela, o corpo é o suporte no qual o tempo (sem ignorar o espaço/território) se inscreve.

Ambas constroem uma nova imagética da mulher negra que não é idealizada, mas sim plural, ancestral, viva e resistente. Seus trabalhos contribuem para uma ruptura com o imaginário social colonizado e abrem espaço para que outras referências e outras formas de existência sejam possíveis. Assim, reafirmam a arte como espaço de disputa política e simbólica, onde se gestam futuros menos desiguais e mais verdadeiros.

Como aponta Paul Gilroy em O Atlântico Negro (2001), a diáspora não apenas impôs perdas, mas também produziu formas específicas de criação cultural e resistência. É nesse fluxo que as obras contemporâneas anticoloniais se inscrevem em um movimento sankofa, adinkra africano de um pássaro que caminha para frente olhando para trás: como expressões de um presente que carrega o passado, mas que se move na direção de um futuro narrado em primeira pessoa pelas mulheres negras.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Referências

NORTON MARIA SCHIRMANN. *A formação do Imaginário e a manipulação das massas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IA-pAVXLAA>.

PAULINO, R. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>.

CASSINELLI, D. *Por uma outra imagem do humano: a série Jatobá de Rosana Paulino como exercício de descolonização imagética e epistêmica.*

COBOGÓ, EDITORA. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* | Spiral Time Performances, Canvas-Body Poetics. 2023

AULICINO, M. R. *Rosana Paulino: fluxos e assentamentos.* Croma, v. Vol. 3 no5 (jan./jun). 2015, p. 88–96, 2015.

MUNANGA, K. *Uma Abordagem Conceitual Das Noções De Raça, Racismo, Identidade E Etnia***. [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* São Paulo: Cultrix, 1997.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
Museu de Arte do Rio. "*Curso Arte, Ação e Pensamento Anticoloniais - Aula com Rosana Paulino.*" *YouTube*, 10 Oct. 2019, www.youtube.com/watch?v=sww6jN3_yyg

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. Paz e terra, 1978

Muniz, Flávio. "*A Origem do RACISMO.*" YouTube, 2022. www.youtube.com/watch?v=4TakYUXo2AQ.

MOURA, Clóvis. *O racismo como arma ideológica de dominação.* Site Geledés Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-racismo-como-arma-ideologica-de-dominacao/>.

Bombril retira "krespinha" do mercado: acusações de racismo fazem marcas reformularem ou descontinuarem produtos. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2020/06/18/bombril-retira-krespinha-do-mercado-acusacoes-de-racismo-fazem-marcas-reformularem-ou-descontinuarem-produtos.ghtml>.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

REALIZAÇÃO:
UEL
proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO:
ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ
PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS

O protagonismo feminino nas narrativas ‘Calunga’ e ‘Sumidouro’, em “Cumbe” de Marcelo D’ Salete (2018)

Inez Neres de Almeida ROCHA (UEL)

E-mail: ineznerez@hotmail.com

Maria Isabel BORGES (UEL)

E-mail: mariaborges@uel.br

Durante a escravidão no Brasil, as mulheres negras eram desumanamente oprimidas, porém de modo diferente dos homens escravizados. Além da exploração da força de trabalho como lavadeiras e domésticas, tinham seus corpos oprimidos. Em “Cumbe”, Marcelo D’ Salete (2018) compilou quatro narrativas sobre a resistência negra entre 1502 e 1888. Neste trabalho, são analisadas “Calunga” e “Sumidouro”, duas histórias centradas na resistência feminina. Objetiva-se mostrar como as mulheres negras são retratadas por meio da linguagem quadrinística e sob a ótica de um quadrinista afrodescendente. A linguagem dos quadrinhos é estudada com base em Acevedo (1990), Ramos (2010), Eisner (2010) e Cagnin (2014). Para compreender o contexto da escravização e o papel das mulheres, utilizam-se Mattoso (1990), Moura (1990; 2004), Hooks (2018) e Chinen (2019). Machado (2018) contribui com reflexões sobre mulher, corpo e maternidade. Observa-se que as personagens femininas vivenciam, além do trabalho forçado, diferentes níveis de sujeição: a masculina, centrada no senhor (sexualmente) e no parceiro; a feminina, na figura da sinhá.

Palavras-chaves: Histórias em quadrinhos, Escravidão da mulher negra, “Cumbe”, D’ Salete.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Heroína em foco: análise imagética e representações de gênero na autobiografia da franco-atiradora Lyudmila Pavlichenko

Ozana Maria de Paulo Marques SANTANA (UPE, Petrolina)

E-mail: ozana.maria@upe.br

Orientador: Bruno Sanches Mariante da Silva (UPE, Petrolina)

E-mail: bruno.sanches@upe.br

Esta pesquisa analisa como a franco-atiradora ucraniana Lyudmila Mikhailovna Pavlichenko foi transformada em ícone político e diplomático durante a Segunda Guerra Mundial. O estudo toma como objeto sua autobiografia, com destaque para fotografias e relatos que revelam encenações e usos propagandísticos de sua imagem. Tais registros exaltavam sua coragem e delineavam um ideal de feminilidade soviética pautado na disciplina, no heroísmo e na devoção ao Estado. A repercussão internacional de sua figura intensificou-se em missões diplomáticas no Ocidente, especialmente no encontro com a ex-primeira dama dos Estados Unidos (1933-1945) Eleanor Roosevelt, que evidenciou o contraste entre os modelos de feminilidade soviético e norte-americano. Metodologicamente, a pesquisa articula uma análise documental e visual, examinando como o texto e a imagem constroem representações de gênero. Espera-se demonstrar de que modo a trajetória de Pavlichenko foi apropriada pela propaganda soviética, construída e internacionalizada na imagem de uma “heroína da União Soviética”, permitindo refletir sobre os usos políticos da feminilidade em contextos de guerra.

Palavras-chaves: Feminilidade, Representação, Guerra, Gênero.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Presidente Sarah Kubistchek: imagens de uma primeira-dama, imagens de política e assistência

Bruno Sanches Mariante da SILVA (UPE)

E-mail: bruno.sanches@upe.br

A proposta analisa a produção imagética em torno da trajetória de Sarah Kubitschek, destacando como a visualidade contribuiu para consolidar sua presença na política e na assistência social brasileiras. Ao longo das décadas de 1950 a 1990, a ex-primeira-dama foi amplamente representada em fotografias, revistas e cerimônias públicas, imagens que reforçavam papéis tradicionalmente femininos associados à maternidade, ao cuidado e à filantropia. Nesse sentido, sua atuação em entidades como a Fundação Pioneiras Sociais foi também um exercício de construção simbólica, no qual a imagem de Sarah se confundia com as ações de assistência e com o próprio prestígio de Juscelino Kubitschek. A pesquisa, apoiada em acervos fotográficos, periódicos de circulação nacional e registros iconográficos, busca compreender como essas representações atribuíram a Sarah um protagonismo político singular, mesmo sem ocupar cargos eletivos. Argumenta-se que a análise das imagens permite problematizar a forma como a primeira-dama se constituiu em agente de poder e memória, revelando os usos políticos da feminilidade e da visualidade em sociedades marcadas por rígidas fronteiras de gênero.

Palavras-chave: Primeiro-damismo; Política; Assistência Social; Gênero.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

Divisão social de gênero: o discurso patriarcal presente nos brinquedos infantis

Camilla Ferreira Passos SILVA[12] (UEFS)

E-mail: camilapassos1111@gmail.com

Orientadora: Palmira Virginia Bahia HEINE ALVAREZ[13] (UFBA/UEFS)

E-mail: pheine@uefs.br

Resumo: Todo sujeito é ideológico e essa ideologia pode ser materializada de diversas formas, logo, é possível observar que até mesmo os brinquedos infantis não são opacos, eles são interpelados ideologicamente e carregam em si um discurso patriarcal que, mesmo levando em consideração os avanços com relação às pautas das mulheres ao longo da história, no que diz respeito ao acesso a espaços que antes não podiam ser ocupados, ainda há um discurso social que associam às mulheres ao trabalho doméstico. Assim, o presente artigo busca, com base na Análise de Discurso de linha francesa, formulada por Eni P. Orlandi (2015) e Michel Pêcheux (1997), fazer um estudo comparativo entre os brinquedos que são socialmente considerados como masculinos e femininos a fim de analisar os discursos patriarcais que os atravessam, contribuindo assim, para uma divisão social de gênero, onde as meninas são ensinadas a exercerem o papel de cuidado da família e do lar enquanto os meninos são preparados para ao espaço público.

Palavras-chaves: brinquedos, mulheres; discurso patriarcal, divisão social de gênero.

[12] Camilla Passos é mestranda em Desenho, cultura e interatividade (PPGDCI - UEFS), bolsista CNPq e graduada em Letras com Inglês (UEFS). E-mail: camilapassos1111@gmail.com.

[13] Palmira Heine é Pós-doutora em Estudos da Linguagem (UFBA), possui Doutorado em Letras e Linguística (UFBA) e mestrado em Letras e Linguística pela (UFBA). É professora titular da UEFS, atuando também no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFBA e PPGDCI - UEFS. E-mail: Pheine@uefs.br.

REALIZAÇÃO: UEL, LED, proex

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Na atualidade, sabe-se que a infância é uma etapa fundamental na constituição dos sujeitos, período em que valores, normas e representações sociais são assimiladas pelas crianças. Os brinquedos ocupam um lugar de muita importância na reprodução de discursos, visto que, através deles e da sua imaginação, as crianças recriam cenas do cotidiano. Embora a sociedade contemporânea tenha testemunhado avanços em relação à igualdade de gênero, ainda permanecem arraigadas estruturas patriarcais que sustentam a naturalização de papéis sociais distintos para homens e mulheres. É nesse contexto que os brinquedos infantis se apresentam como importantes dispositivos que fazem acionar a memória discursiva e cristalizar os sentidos, contribuindo para a manutenção da divisão social de gênero.

Diante disso, o presente artigo tem como objetivo analisar como o discurso patriarcal se materializa nos brinquedos infantis, reforçando expectativas sociais em torno do que é socialmente considerado masculino e feminino a partir da perspectiva teórica da Análise de Discurso de linha francesa, conforme formulada por Eni Orlandi (2015) e Michel Pêcheux (1997), que compreende o discurso não como simples fala ou mensagem, mas como um processo de significação atravessado por ideologia, história e a posição que o sujeito ocupa na sociedade. Assim, buscamos evidenciar como os sentidos são produzidos nas materialidades discursivas e consequentemente como esses sentidos contribuem para a constituição de subjetividades marcadas por uma cultura de gênero binária e patriarcal.

Desta forma, ao considerar que os sujeitos são desde a infância interpelados, em grande parte, pela ideologia dominante que busca se manter no poder, torna-se fundamental refletir sobre os efeitos de sentido produzidos por brinquedos que, sob o véu da neutralidade, veiculam valores patriarcais e reforçam desigualdades entre homens e mulheres.

2. Estudo do discurso

Existem diferentes formas de significar, por exemplo, uma palavra pode ter significados diferentes dependendo do espaço que o sujeito ocupa na sociedade e, através da observação dessa variedade de significações que surgiu, em 1960, a Análise de Discurso (AD), que como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

o próprio nome sugere, estuda o discurso. Discurso este que é entendido como "efeito de sentidos entre interlocutores" (Orlandi, 2015), ou seja, para a AD, quando um sujeito fala não há um sistema abstrato de signos, como entende a linguística de Saussure, onde um fala e o outro decodifica. Para a AD, quando um sujeito fala ocorre um processo de significação e esses sentidos gerados são o campo de estudo da AD. "A AD procura então, compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história." (Orlandi, 2015. p. 15), em termos mais diretos, é levado em consideração, a língua e sua exterioridade, as condições de produção da linguagem e o homem e sua história, como cita Orlandi:

> Em uma proposta em que o político e o simbólico se confrontam, essa nova forma de conhecimento coloca questões para a linguística, interpelando-a pela historicidade que ela apaga, do mesmo modo que coloca questões para as Ciências Sociais, interrogando a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam. Dessa maneira, os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da linguística (Orlandi, 2015. p. 16).

Desta forma, a AD não se limita a estudar o que está explícito no discurso mas, também como essa linguagem está inserida em contextos históricos e sociais. Ela questiona a transparência da linguagem buscando entender como as práticas sociais são moldadas por discursos e, ao mesmo tempo, como elas moldam esses discursos, pois, para a AD, a língua não é neutra. "A AD critica as práticas das Ciências Sociais e da Linguística, refletindo sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua" (Orlandi, 2015. p. 16).

Partindo do pressuposto de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e que através do discurso a ideologia também se manifesta na língua, a Análise de Discurso de linha francesa, pecheutiana, que fundamenta essa pesquisa, busca investigar a relação entre sujeito, língua, história e ideologia, visto que segundo Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Todos os sujeitos são interpelados pela ideologia assim como todos os discursos produzidos por ele, desta forma, através do discurso, podemos observar a relação entre língua e ideologia buscando entender como a língua produz sentido por e para os sujeitos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

3. O discurso patriarcal presente nos brinquedos infantis

Como citado anteriormente, os sujeitos são o tempo inteiro interpelados pela ideologia, muitas vezes, pela ideologia dominante que constitui sentidos sobre o que é ser homem e mulher, de maneira a constituir subjetividades, visto que as civilizações contemporâneas são divididas em classes sociais onde uma é dominante e a outra é dominada. Estas opressões e dominações são vistas em diversos campos sociais, inclusive entre homens e mulheres, como cita Alexandra Kollontai:

> Entre os múltiplos problemas que perturbam a humanidade, ocupa, indiscutivelmente, um dos primeiros postos, o problema sexual. Não há uma só nação, um só povo em que a questão das relações entre os sexos não adquira cada dia um caráter mais violento e doloroso (Kollontai, 1911).

Já na infância, através dos brinquedos infantis, brinquedos estes que são categorizados como "brinquedos masculinos" e "brinquedos femininos", as crianças são "treinadas" para que futuramente exerçam o seu papel social associado a uma cultura binária de gênero.

Enquanto a criança está utilizando brinquedos que foram referendados por adultos devido a uma relação de forças, esses, em sua maioria, são carregados de valores e preconceito da cultura patriarcal, visto que todo sujeito é ideológico e carrega em si uma ideologia, inconscientemente ela está acionando valores que são socialmente atribuídos como femininos e masculinos, ao mesmo tempo que simulam suas próprias vivências de acordo a uma expectativa de gênero vinculada a ela. Elas internalizam uma cultura binária que separa homens e mulheres, atribuindo valores sociais dominantes. Nessa perspectiva, desde a infância as crianças são inseridas e educadas através de um discurso sexista e patriarcal visto que os brinquedos também possuem uma carga ideológica patriarcal que assume, na socialização das crianças, um papel na reprodução das desigualdades nas relações sociais entre homens e mulheres.

Essa distinção entre o que é socialmente associado a brinquedos masculinos e femininos é algo tão presente e intenso que, muitos pais, através de uma formação discursiva conservadora e reacionária, não permitem que seus filhos brinquem com brinquedos que não são considerados "adequados" para o seu gênero biológico, por exemplo, meninos utilizam brinquedos que são

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

considerados mais radicais, enquanto as meninas brincam de boneca e de “casinha”, trazendo assim, o interdiscurso que associa as mulheres ao trabalho doméstico. Enquanto a mulher fica em casa e exerce o seu papel social de cuidado do lar e da família, o homem sai em busca de prover o alimento. A mulher sempre associada ao cuidado e o homem sempre como provedor, como pontua Antonia Camila de Oliveira Nascimento:

> [...] no tocante aos brinquedos, estes são assimilados aos papéis conservadores de gênero. casinhas, jogos de panela, pratos, vassouras, bonecas similares a bebês reais expressam atividades reprodutivas exercidas majoritariamente por mulheres. Enquanto os brinquedos para meninos estão associados ao espaço público e não mantêm nenhuma relação com a paternidade, tampouco com as atividades domésticas (Nascimento, 2014. p.260).

A separação entre o que é socialmente atrelado a mulheres e homens está presente também nas cores, como foi possível observar em um dos discursos, vinculado a uma formação discursiva conservadora, da então Ministra da Mulher, Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves (2019), ao afirmar que meninos vestem azul e meninas vestem rosa. A cor rosa, que está sempre associada às mulheres, é uma cor ligada à feminilidade, delicadeza, amor, carinho e até mesmo romantismo, enquanto a cor azul, que é associada ao masculino, é ligada à pureza, lealdade e confiança. A mulher é sempre associada à doçura, à fragilidade e ao cuidado. Questionar essa dicotomia, que separa homens e mulheres, atribuindo papéis, de acordo com o gênero, é perceber que as representações do “feminino” e do “masculino”, não são determinadas biologicamente, mas sim, pelas relações sociais (Nascimento, 2014), pelas relações de poder.

4. Análise das materialidades

A educação das crianças tem um papel muito importante na formação de valores, valores esses que são construídos por meio, do que Althusser chama de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), que são “um certo número de realidades que se apresentam ao observar o imediato sob forma de instituições distintas e especializadas” (Althusser, 1970. p.43), ou seja, são as instituições sociais que difundem a ideologia dominante: a escola, a família, a religião, etc.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> É na família que se inicia a "domesticação" de meninas e meninos, e assim vão sendo desenhados os papéis do que é ser homem ou mulher, nomeados a partir de supostas diferenças biológicas, determinando um lugar como referência, na cultura hegemônica patriarcal, que cria relações materiais e representações simbólicas do lugar do homem e da mulher na sociedade, imputando posições que estes devem assumir de acordo com o sexo, afirmando, assim, a suposta "diferença natural" para estabelecer atribuições e deveres, considerados "femininos ou masculinos" (Oliveira Nascimento, 2014. p.260-261).

Em suma, é no meio familiar que começa a distinção entre o que é considerado "de menino" e o que é considerado "de menina", seja através das cores, das brincadeiras e até mesmo dos brinquedos. Ao observar esses brinquedos que são socialmente intitulados como "brinquedos femininos", nas materialidades selecionadas como corpus deste artigo, podemos perceber que a cor rosa está presente na maioria delas, visto que tal cor, como dito anteriormente, também é associada a feminilidade, as mulheres.

Imagem 1

Fonte: Ri Happy, Cozinha Classic Cotiplás.

Imagem 2

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Imagem 2: Fonte: Ri Happy, Fan Fun, Cotiplás

Tanto na imagem 01 quanto na imagem 02, é possível observar, que se trata de uma cozinha na cor rosa, atraindo o público infantil feminino fazendo acionar a memória discursiva atrelada à cor. Assim, a cor funciona como elemento discursivo que se constitui a partir da ideia de divisão de papéis de gênero. A imagem, em ambas as ilustrações, traz crianças do sexo feminino brincando em uma cozinha de brinquedo, com um semblante de felicidade mostrado através do sorriso presente em seus rostos.

Na imagem 01, é possível notar que mesmo enquanto sorri, a criança também está bastante concentrada ao mesmo tempo que lava a louça, enquanto na imagem 02, apesar da criança não está sendo apresentada encenando tal papel, ela está utilizando um avental e um chapéu que a faz ser associada a cozinha.

Imagem 3

Fonte: Hot Wheels, Monster Truck

Imagem 4:

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS

Fonte: Xalingo, defensores da ordem.

Em contraposição, nos brinquedos que são considerados masculinos, além da predominância do azul, podemos notar que se tratam de brinquedos mais radicais. Na Imagem 03 temos um brinquedo da marca Hot Wheels intitulado como "*Monster Truck*", que em português seria "caminhão monstro". Trata-se de carrinhos de brinquedo e uma maleta em formato de pneu de caminhão que, ao abrir, se transforma em uma pista de corrida com locais para acrobacias. A própria ilustração e o logo da marca remetem a velocidade e a radicalidade. Na imagem 04 temos um brinquedo da marca Xalingo que além da predominância do azul em suas ilustrações, tem como título "defensores da ordem". Trata-se de bloquinhos para montagem que representam um carro policial, um drone e personagens retratando o que seriam os policiais e o "ladrão", o sujeito que quebra o que seria intitulado como a ordem a ser seguida, o conceito de ordem definido pelos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) e pelos Aparelhos Repressivos de Estado. É importante pontuar que todos os personagens do brinquedo são homens.

Essa divisão vista nos brinquedos infantis não é algo novo, mas sim um reflexo do interdiscurso. Trata-se de um discurso que vem se repetindo ao longo do tempo e se cristalizando, como é possível notar nas propagandas de brinquedos das imagens 05 e 06:

Imagem 5

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

Fonte: Site Propagandas históricas. Brinquedos Bandeirante.

Imagem 6

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Fonte: Site Propagandas históricas. Estrela.

A imagem 05 trata-se de uma propaganda de uma moto movida a pilhas da marca Brinquedos Bandeirante, veiculada na Revista Manchete em novembro de 1985. Para ilustração da propaganda, há uma criança do sexo masculino utilizando uma camisa azul e na descrição, no rodapé da imagem, está escrito "[...]leve uma baby moto bandeirante para o seu filho. ele faria o mesmo por você, se estivesse no seu lugar".

Já a imagem 06, trata-se de uma propaganda do boneco bebê da estrela veiculada em 1974, cuja novidade era que o brinquedo poderia fazer "pipi". Na imagem há uma criança do sexo feminino utilizando uma blusa rosa enquanto segura o brinquedo que representa um bebê do sexo masculino utilizando uma camisa azul, em posição que simula uma mãe segurando o seu filho. No rodapé da imagem está escrito "a Estrela apresenta a novidade mais antiga do mundo: um boneco menininho que é diferente das bonecas menininhas. É o Manequinho. Ele tem um pouquinho mais de vinil do que todos os bonecos (e principalmente do que todas as bonecas) que você já deu para a sua filha".

A propaganda da moto, trazida na imagem 05, tem como público alvo as crianças do sexo masculino e incentiva a criança a se aventurar e a pilotar uma moto que é movida a bateria, através do anúncio é possível perceber que se trata se um brinquedo que o pai daria ao seu filho, através do enunciado verbal "ele faria o mesmo por você, se estivesse no seu lugar", enquanto na propaganda da imagem 06, que tem como público alvo as crianças do sexo feminino, a boneca traz como novidade que agora elas poderão ter uma experiência mais realista no que diz respeito a ser mãe. Agora o boneco também faz suas necessidades fisiológicas e elas podem imaginar que estão trocando fraldas ou ensinando o seu filho a urinar no "peniquinho" que acompanha o brinquedo.

Os discursos se repetem, dado que não há discurso que não se relacione com outros, todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo (Orlandi, 2015. p.37), e é em decorrência deste regime de repetição que o discurso se produz (Indursky, 2009), entretanto, através de várias repetições, o discurso pode deslizar, dando origem a um outro discurso. É isso que podemos notar nas propagandas de brinquedos das imagens 07 e 08:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Imagem 7

Fonte: Site USA Magazine, Cozinha Classic Cotiplás

Imagem 8

Fonte: Site Mais Casa.PT.

A imagem 07 traz a representação do mesmo brinquedo da imagem 01, citada anteriormente, uma cozinha intitulada como clássica da marca Cotiplás porém, agora, há um discurso polissêmico, ou seja, o discurso que desliza gerando um novo sentido, e ao invés de colocar uma criança do sexo feminino para ilustrar a caixa, é trazido uma criança do sexo masculino utilizando um chapéu de cozinheiro e as cores, que antes eram rosa, agora foram substituídas por vermelho e cinza.

Na imagem 01, a criança do sexo feminino lava a louça enquanto na imagem 07, a criança do sexo masculino apenas simula que está abrindo a panela e sentindo o cheiro da comida. Se observarmos detalhadamente a caixa do brinquedo da imagem 07, podemos notar

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

que a ilustração que traz a representação masculina está no fundo da caixa, mas na lateral é possível observar a predominância do rosa associada a cozinha na cor rosa, da imagem 01, pois se trata do mesmo produto. Entre rupturas e permanências, isso indica

que a ilustração principal do brinquedo ainda é a cozinha rosa com ilustração da criança do sexo feminino.

Na imagem 08, há duas crianças brincando, uma do sexo masculino e a outra do sexo feminino, agora em um cenário com predominância da cor azul e o brinquedo na cor branca. O menino está segurando um garfo de brinquedo e a menina está entregando um paninho para ele, o que significa que o menino está cozinhando e a menina está auxiliando no processo. Ambos estão brincando juntos, porém, ainda há a repetição das cores associadas ao gênero, a menina está usando uma blusa rosa enquanto o menino utiliza a blusa azul, predominando ainda o discurso de que as mulheres "dominam" a cozinha, por isso o menino não consegue cozinhar sozinho, precisa de uma orientação feminina.

É interessante observar que, no cotidiano, a função de cozinhar é socialmente atribuída às mulheres, sendo amplamente considerada uma responsabilidade feminina. No entanto, quando se trata da gastronomia profissional, especialmente em cargos de prestígio e reconhecimento, a maioria dos chefs renomados são homens. Essa contradição me remete à uma frase dita pela ganhadora do Prêmio Nobel da Paz de 2004, Wangari Maathai: "quanto mais perto do topo chegamos, menos mulheres encontramos".

5. Conclusão

Todo discurso se faz na tensão entre o mesmo e o diferente (Orlandi, 2015. p.36), desta forma, apesar da existência da polissemia, através das tentativas de deslocamento dos sentidos tradicionalmente atribuídos aos brinquedos infantis, que é um reflexo dos sentidos atribuídos socialmente entre homens e mulheres, ainda prevalece, nos brinquedos analisados, um discurso que reforça a associação das mulheres ao trabalho de cuidado da família e do lar. Os brinquedos voltados para meninas continuam a reproduzir papéis de gênero que são reflexos de uma formação discursiva conservadora e patriarcal, associando o feminino ao espaço doméstico e à

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

responsabilidade pelo cuidado, enquanto os brinquedos direcionados aos meninos enfatizam o espaço público, a ação, a aventura e a defesa da "ordem" social.

Não há, entre os brinquedos voltados ao público masculino, qualquer associação à esfera do cuidado doméstico ou dos filhos. Os meninos não são incentivados desde a infância a serem pais ou “preservarem” a família e o casamento. Essa divisão entre os brinquedos evidencia a permanência de uma lógica patriarcal que estrutura a divisão sexual do trabalho que é refletida nos brinquedos infantis. Assim, os brinquedos direcionados às meninas desempenham um papel central na construção de suas identidades, na expectativa de gênero, no posicionamento social que lhes é esperado, ao promoverem práticas relacionadas ao cuidado com bebês, à cozinha e à limpeza. Com isso, estimulam comportamentos de passividade e obediência, preparando as meninas simbolicamente, desde a infância, para o papel de esposas e cuidadoras. Por outro lado, os brinquedos destinados aos meninos reforçam valores como autonomia, criatividade, ação e lógica, reafirmando a associação do masculino ao espaço público.

Referências

Althusser, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Editorial Presença/Martins Fontes. 1970.

Costa, T. **Psicanálise com crianças**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Indursky, F. **Memória, interdiscurso: limites e contrastes.** (Texto xerocopiado apresentado no IV Seminário de Pesquisa em Análise de Discurso, evento realizado na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, Bahia, junho de 2009).

Kollontai, Alexandra. **As Relações entre os Sexos e a Luta de Classes**. 1911. disponível em: https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1911/mes/luta.htm , acesso em: 20/05/2025.

Mussalim, Fernanda. **Análise do discurso. Introdução à linguística: domínios e fronteiras.** São Paulo: Cortez, 2012. v. 2, cap. 4, p. 101-142. 2012.

Oliveira Nascimento, Antônia Camila. **Divisão sexual dos brinquedos infantis: uma reprodução da ideologia patriarcal**. O Social em Questão. 2014. ISSN: 1415-1804. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552264723012 , acesso em: 22/05/2025.

Orlandi, Eni. P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Editora Pontes. 2015.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade — APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Representação e Invisibilidade das Mulheres na Coleção Fotográfica de George Craig Smith: Londrina – PR (1929-1940)

Rúbia Fernandes da SILVA (UEL)

Orientadora: Edméia Aparecida Ribeiro (UEL)

E-mail: rubia.fernandes@uel.br

A presente pesquisa teve por objetivo analisar as representações e a invisibilidade das mulheres na Coleção Fotográfica de George Craig Smith, pertencente ao acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. O estudo fundamenta-se nas mudanças ocorridas na historiografia a partir da década de 1970, especialmente com a valorização da história social e das chamadas “pessoas comuns”. Para tanto, utilizou-se a fotografia como fonte histórica, conforme as contribuições de Peter Burke, a fim de compreender os registros de Smith nos primeiros anos de formação da cidade de Londrina. A metodologia consistiu em análise documental e bibliográfica, apoiada nas reflexões propostas por José Miguel Arias Neto, Rosimeire Aparecida Angelini de Castro e Michelle Perrot, voltadas à questão de gênero e construção da história regional. Os resultados demonstram que, embora as mulheres tenham participado ativamente do processo de formação da cidade, suas presenças foram em grande parte invisibilizadas ou colocadas em posição coadjuvante nas imagens e registros, revelando os limites e as construções sociais presentes na documentação histórica.

Palavras-chaves: Museu Histórico; Mulheres; Fotografia.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Do invisível ao visível: Pagu e as imagens da mulher proletária

Francesco Carlo TURILLI (UEL)

E-mail: francesco.turilli@uel.com

Este trabalho analisa o romance *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, a partir da cultura visual e dos estudos de gênero: sem recorrer a imagens ilustradas, o texto constrói um espaço de visualidade no qual se evidenciam tensões sociais e políticas. A análise adota a teoria dos regimes escópicos de Michele Cometa, inspirada em Martin Jay, que articula imagens, olhares e dispositivos, e se concentra nos olhares femininos e sobre o feminino presentes na narrativa: a leitura busca compreender como Pagu – autora, ativista e mulher – encena formas de ver que se contrapõem às lógicas patriarcais de sua época. Em diálogo com as reflexões de Valeria Cammarata sobre o "olhar feminino", argumenta-se que a obra projeta uma perspectiva alternativa capaz de questionar e subverter os regimes visuais dominantes: dessa forma, *Parque industrial* revela-se não apenas como romance de denúncia social, mas também como um campo de disputa do visível, no qual a literatura se torna dispositivo crítico que reflete e reconfigura as construções visuais do gênero e do poder.

Palavras-chaves: Pagu, cultura visual, regimes escópicos, olhar feminino.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Imagens da identidade feminina fragmentada em *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mia Couto

Cíntia de Vito ZOLLNER (Unesp/PROPG)

E-mail: cintiazollner@gmail.com

Mulheres de Cinzas abrange o declínio do Império de Ngungunyane, no final do século XIX, Em 1985, este contexto histórico está envolto a um episódio afetivo de dois personagens que narram sobre fatos históricos, na ficção: Imani Nsambi e Germano de Melo. Imani, como figura feminina, tem sua identidade de mulher fragmentada na narrativa, no contexto da guerra. Enviada para Nkokolani como tradutora, sua representação imagética simboliza e representa, plasticamente, mulheres africanas que foram invisibilizadas no contexto da guerra, que assolou o Sul de Moçambique. A resistência a essa invisibilidade, plastificada em documentos históricos, é representada com poética imagética no romance. Imani representa mulheres negligenciadas pelos colonizadores. A literatura de Mia Couto surge, neste sentido, como documento de representação social e cultural a partir da imagem histórica, ampliando o diálogo entre memória, ficção e historiografia. E estes aspectos serão estudados, portanto, no contexto da metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon. E também a partir das relações entre história e imagem, de Peter Burke.

Palavras-chaves: gênero feminino, identidade fragmentada, história e imagem, representação cultural; Mia Couto.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

EIXO 5 – HUMOR E IMAGENS

O Eixo Temático “Humor e imagem” tem como objetivo proporcionar um espaço produtivo para a apresentação e o debate de estudos e reflexões relacionados às diversas expressões do humor no âmbito das produções imagéticas de modo geral em suas manifestações histórica, social, política e cultural, bem como estimular o compartilhamento de pesquisas referentes às múltiplas aplicações e aprofundamentos teórico-metodológicos do humor como uma estratégia político-ideológica no contexto dos múltiplos objetos visuais.

Coordenação: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

SUMÁRIO: HUMOR E IMAGEM

Bruna Miyuki Enomoto AKAMATSU; Rozinaldo Antonio MIANI.....

Daiany BONÁCIO.....

Roseane CAMPOS.....

Alisson Rodrigo Bertan COMINATO; Amanda Carolina Pereira de JESUS; Maria Isabel BORGES.....

Alana Muncio COMPAGNONI.....

Ana Júlia Lavínia LEAL; Maria Clara Bueno MENDONÇA; Rozinaldo Antonio MIANI.....

Tiago LENARTOVICZ.....

Fábio de Carvalho MESSA.....

Rozinaldo Antonio MIANI.....

Maria Fernanda SALDEIRA; Beatriz Rodrigues DOMINICANO; Rozinaldo Antonio MIANI.....

Maria Heloiza Alves Pereira SANTANA; Maria Isabel BORGES.....

Renata de Paula dos SANTOS; Rozinaldo Antonio MIANI.....

Luiz Franciosi NETO; Amabile Gianna Ribeiro LIMA; Pamella Cristina Basseti de SOUZA.....

Jaqueline Adriana Príncipe PEDRO; Maria Isabel BORGES.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Um governo a serviço da burguesia agrária: uma análise das charges publicadas no jornal Porantim durante o governo Michel Temer

Bruna Miyuki Enomoto AKAMATSU (UEL)

E-mail: akamatsubruna@uel.br

Rozinaldo Antonio MIANI (UEL)

E-mail: rmiani@uel.b

Com o golpe de 2016 no Brasil e a ascensão do ilegítimo governo Michel Temer, algumas pautas relacionadas à questão indígena ganharam novos contornos e desdobramentos. Desde o tratamento dado aos direitos indígenas, passando pela demarcação das terras indígenas e pelo papel a ser desempenhado pela Funai, até a nova forma de relacionamento com o agronegócio, o governo Michel Temer (2016-2018) promoveu intensos retrocessos. O Conselho Indigenista Missionário (Cimi), enquanto entidade defensora da causa indígena, por meio do jornal *Porantim*, utilizou da charge como estratégia comunicativa para realizar uma crítica contundente aos desmandos do referido governo em relação aos povos indígenas. Nesse sentido, a proposta deste estudo é analisar as charges publicadas pelo jornal *Porantim*, no período correspondente ao governo Michel Temer, verificando os principais temas abordados envolvendo a questão indígena. Por meio da análise do discurso chárgico, as charges revelam o descomprometimento do referido governo com os direitos indígenas e, por outro lado, uma submissão aos interesses específicos da burguesia agrária.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

O meme como estratégia para governar as massas: humor e desinformação

Daiany BONÁCIO (UEL)[1]

E-mail: daiany@uel.br

O meme é um gênero digital que tem dominado as redes sociais, sobretudo com o surgimento das tecnologias digitais, em que qualquer pessoa pode acessar um aplicativo de IA generativa, criar ou se apropriar de uma imagem e produzir um meme. A produção fácil e acessível do referido gênero tem sido um campo fecundo para a propagação de desinformação. Diante desse cenário, objetivamos, com este estudo, compreender como os memes têm sido explorados por quem produz e compartilha desinformação. Ademais, vislumbramos que a exploração desse gênero digital configura dispositivos de controle dos discursos e dos sujeitos nos termos de Foucault (1999, 2008a, 2015), em busca do governo do outro. Com base na Análise de Discurso de orientação foucaultiana – especificamente por meio do método genealógico –, articulamos essa perspectiva aos teóricos do campo dos memes, bem como aos pesquisadores da teoria da desinformação, para discutirmos como os memes podem ser usados para compreender o governo das massas por meio do humor e da desinformação.

Palavras-chave: Desinformação, memes, Análise do Discurso.

1. Introdução

O meme é um gênero contemporâneo que tem dominado as redes sociais, sobretudo com o surgimento das tecnologias digitais, em que qualquer pessoa pode acessar um aplicativo de IA generativa, criar ou se apropriar de uma imagem e produzir um meme. Acerca do assunto,

[1] Professora Associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UEL – Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

já há uma literatura científica disponível que realiza análises apuradas sobre a produção e circulação deste gênero digital. Autores como Chagas (2020), Shifman (2020), Knobel e Lankshear (2020) analisam como temas, modas, dentre outros são capazes de se propagar com rapidez e facilidade, moldando a vida dos sujeitos e direcionando a percepção humana sobre os assuntos do cotidiano.

Ao analisar o assunto, Milner (2016) revela que devido à facilidade de produção e compartilhamento, os memes podem facilitar a propagação de desinformação. O fato tem despertado a atenção de estudiosos para refletir sobre os danos causados por essa forma de comunicação que circula com *status* de brincadeira.

O momento atual é marcado pelo o que os estudiosos estão nomeando de desordem informacional. Segundo Wardle e Derakhshan (2017), a desordem informacional objetiva manipular os fatos, tirando-os do contexto original a fim de destruir a reputação de uma pessoa, de um partido político, de uma instituição, dentre outros. Tal cenário associa-se à tecnologia e às ferramentas digitais, que permitem adulterar diferentes materialidades linguísticas, fazendo-as circularem rapidamente e construindo efeitos de verdade.

Vislumbramos que a exploração deste gênero digital configura dispositivos de controle dos discursos e dos sujeitos nos termos de Foucault (1999, 2008a) buscando o governo do outro. Ao ministrar cursos no *Collège de France* entre os anos de 1977 a 1978, Michel Foucault desenvolveu os conceitos de biopolítica e governamentalidade a fim de analisar o surgimento de novas formas de governar os sujeitos na modernidade, diferentemente do que se fazia antes, em que o poder era exercido de forma individual, muitas vezes, usando a força e a violência.

Diante desse cenário, objetivamos, com este estudo, discutir como os memes podem ser usados para compreender o governo das massas por meio do humor e da desinformação.

O *corpus* de análise será composto por memes que veicularam informações falsas sobre a taxação do método de pagamento digital nomeado de pix no Brasil no ano de 2025. Vislumbramos que o meme do pix foi arquitetado como forma de governar os sujeitos para que compartilhassem informações que maculavam a imagem do presidente da República do ano de 2025 e seu governo, causando caos social e desconfiança na atual administração nacional.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Julgamos que este estudo é importante, pois grupos têm fabricado desinformação, buscado táticas para que as pessoas compartilhem informações distorcidas e sem o compromisso com a verdade, para atender certos fins políticos. O meme tem sido usado como uma estratégia de governo das massas, nos termos de Foucault (2008a), um fato que merece estudo.

2 O conceito de meme e suas características

Ao realizar um estudo sobre o tema, percebemos que é uníssono entre os pesquisadores do assunto que o termo "meme" foi cunhado pelo biólogo Richard Dawkins, em 1976, quando lançou o livro "O gene egoísta". Relacionar genes com memes foi uma ideia de Dawkins, já que, tal qual os genes são capazes de reproduzir e replicar certas características, há conteúdos culturais e sociais que se reproduzem de forma viral. Chagas (2020) analisa que o foco do estudos de Dawkins era observar como certas frases, assuntos, modas dentre outros se propagavam com rapidez, independentemente de o fato ser verdadeiro ou não.

A noção de meme despertou a atenção de estudiosos, que começaram a usá-la para descreverem modas as quais impregnavam na cultura, mas que passavam rapidamente, dando lugar a outras modas. Tal conceito não tinha o caráter midiático e tecnológico que assumiu na atualidade. Chagas (2020, p. 32) afirma que não é possível determinar quando os conteúdos da internet passaram a ser chamados de memes: "Sabe-se que, em algum momento dos anos 1990, tornou-se corriqueiro traduzir como memes piadas, trocadilhos e outras formas de virais que ganhavam rapidamente alcance nos fóruns de discussão on-line e *newsgroups"*. Shifman (2020) foi um dos estudiosos que buscou atualizar o conceito de Dawkins, ao relacioná-lo com a internet:

> (...) usuários da internet empregam a palavra "meme" para descrever a rápida consolidação e disseminação de uma "ideia particular apresentada como um texto escrito, imagem, 'movimento' de linguagem, ou alguma outra unidade de 'material' cultural". (...) os usuários da internet tendem a imputar o rótulo de meme a conteúdos audiovisuais observáveis, como vídeos e imagens bem-humoradas do YouTube. (...) Enquanto memes são aparentemente artefatos triviais e mundanos, eles, na realidade, refletem estruturas sociais e culturais profundas (Shifman, 2020, p. 82).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Como é possível observar, o memes são usados para caracterizar uma ideia que se espalha, contagiando as pessoas, veiculando algum conteúdo cultural e social. O referido gênero migrou para a internet e aproveitou a rapidez com que as informações podem circular no ambiente digital. Acerca desse assunto, Knobel e Lankshear (2020) revelam que a memealização *on-line* envolve a disseminação de ideias contagiosas se aproveitando da exploração das massas. Alguns memes, analisam os referidos estudiosos, acidentalmente se tornam contagiosos, porque um trecho de um vídeo, uma imagem, uma frase atraiu a atenção popular e ganhou vida própria, passando a ser codificado de diferentes formas. Outros são fabricados para alcançar a atenção das pessoas, que passam a compartilhar uma ideia que um grupo deseja fazer circular.

Börzsei (2020) avalia a dificuldade em definir o que seria o meme da internet. Apesar disso, a autora revela haver certas características que prevalecem em todos os casos:

> O meme de internet é uma forma de entretenimento visual que pode se manifestar sob diferentes formatos, tais como uma imagem estática (como, por exemplo, um *image macro*), um GIF de animação ou, ainda, um vídeo. (...) A maior parte dessas imagens é simplista, de baixa qualidade, em geral, e com estilo banal. Não são criadas com a intenção de parecerem bonitas ou particularmente realistas; seu foco se concentra na mensagem. São, em geral, multimodais (Börzsei, 2020, p. 512).

Börzsei (2020) ainda lembra que as fontes capazes de se tornarem memes são limitadas, não sendo qualquer conteúdo que pode se tornar um. A autora enfatiza que aquilo que caracteriza o referido gênero não é apenas o compartilhamento, mas a participação das pessoas, convidadas a contribuírem com o entretenimento gerado pelo gênero.

O fato de um meme não exigir muita elaboração gráfica também facilita a sua criação, que pode ser realizada sem dificuldades pelos usuários. Börzsei (2020) informa que, no início, os criadores de memes usavam o *Photoshop*, um programa de edição gráfica da *Adobe* de fácil manipulação. A única dificuldade que o usuário tinha era buscar imagens disponíveis na internet. A criação desse gênero digital ficou ainda mais fácil com o surgimento das IA generativas, que criam as imagens de acordo com o desejo do usuário; qualquer pessoa pode

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

manipular imagens, vídeos e textos fazendo com que uma ideia seja impulsionada e possa viralizar.

Börzsei (2020, p. 518) pesquisou também quais eram os objetivos que as pessoas tinham ao criar memes: "O uso mais óbvio é o meme como veículo para a piada". Nesse sentido, vemos que o humor é o componente principal do gênero em estudo. Acerca do meme como veículo de humor, Miltner (2020) analisa que o humor une as pessoas, identifica um grupo que ri pelos mesmos motivos.

O meme caiu na graça das pessoas, porque, como analisa Börzsei (2020), a estética da nossa época estabelece uma comunicação de forma imediata e rápida. Nesse sentido, os memes atendem a essa necessidade da pós-modernidade. Para corroborar com essa afirmação, Börzsei (2020, p. 530) menciona a pesquisa de Susan Murray, a qual revela que a nova estética cotidiana é "volátil, maleável, imediata, na qual uma imagem dura até outra aparecer". Segundo Börzsei (2020), isso ocorre porque há uma sobrecarga de informações circulando cotidianamente nas mídias, o que favorece o não envolvimento das pessoas com uma notícia em particular. Na hora seguinte, analisa a autora, um novo fato será noticiado.

Uma outra característica do meme é a interdiscursividade que ele carrega. Para ser compreendido, o gênero em estudo exige um repertório cultural, social e político do leitor, indo além do contexto imediato. Nesse sentido, um meme pode ser analisado a partir da noção foucaultiana de enunciado:

> um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados. Essas margens se distinguem do que se entende geralmente por 'contexto' – real ou verbal – isto é, do conjunto dos elementos de situação ou de linguagem que motivam uma formulação e lhe determinam o sentido (Foucault, 2008b, p. 112).

Desse forma, um meme não é livre, neutro e independente; ele faz sentido, porque faz parte de uma rede discursiva que o constitui e dá sentido:

> Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (Foucault, 2008b, p. 113-114).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Após conhecermos as características que compõem um meme, passamos a compreendê-lo como instrumento de desinformação, assunto do próximo item.

3. O meme como veículo de desinformação

Ao pesquisarmos o conceito de desinformação, descobrimos que ele pode ser caracterizado de diversas formas: mentira, inverdade, enganação, distorção, tudo dependerá da interpretação de quem o analisa. A respeito do assunto, Jorge (2023, p. 17) pontua que "a desinformação é um conceito guarda-chuva, que abarca outros subconceitos dentro dele". Dessa forma, é possível compreender que as vertentes de entendimento da referida noção são bem amplas. Breton (1999, p. 82) assevera que a desinformação

> consiste justamente em fazer passar por fatos reais e totalmente confiáveis aquilo que não passa de pura invenção, destinada a ocultar as verdadeiras informações. A desinformação é um puro jogo baseado no verdadeiro e no falso, que mobiliza todos os recursos da mentira e da verdade.

Uma das melhores formas de propagar esses falsos discursos é através do fenômeno que Breton (1999) classifica como "reenquadramento abusivo". Esta técnica consiste em manipular o público de forma consciente, para que o pensamento da massa siga as ideias propostas, sem questionar sua veracidade. O reenquadramento abusivo age distorcendo a realidade, reorganizando os fatos, com o objetivo de obter um consentimento que não fora conquistado anteriormente. O referido autor ensina que essa forma de manipulação pode ser compreendida a partir de duas linhas de ação: a "naturalização real" e a "imagem deformada". A naturalização real se baseia na ausência de responsabilidade por parte do interlocutor, o qual usa estratégias discursivas a fim de aparentar que suas opiniões fazem parte do senso comum. Já a segunda ação consiste em apresentar a realidade a partir do ponto de vista de um sujeito e, deste modo, manipular o discurso para que o acontecimento seja tratado da forma que melhor o convém. A informação é manipulada e deformada da realidade com o objetivo de causar danos. Na visão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

de Breton (1999, p. 84), “As falsas informações [...] tornam-se mais facilmente confiáveis na medida em que o contexto de recepção se presta a isso”, evidenciando que realizar um enquadramento na informação falsa, seja por meio da inserção de informações verdadeiras, seja por outro método, facilita o convencimento.

Breton (1999) analisa ainda que a desinformação pode ser considerada uma das manipulações mais difíceis de serem identificadas, sobretudo porque as mídias são suas aliadas: “O quase-monopólio atual da mídia sobre a circulação de informação reforça esse ponto fraco” (Breton, 1999, p. 85). O estudioso lembra que os novos meios de comunicação criados com o advento da internet representam o suporte ideal para a manipulação da informação:

> É necessário infelizmente, considerar, por exemplo, que nenhuma informação que circula na rede mundial de informação pode ser considerada confiável ou digna de fé. Com efeito, se, apesar da presença de filtros de toda natureza e de intermediários vigilantes, no caso da mídia tradicional, a desinformação pode ser bem-sucedida nesse contexto, o que dizer de uma rede em que tudo circula diretamente, sem mediação nem controle? (BRETON, 1999, p. 85-86).

Muitos grupos vêm se beneficiando com a falta de mediação dos conteúdos veiculados nas redes e trabalham para que a internet continue sem controle, com a finalidade de continuar obtendo os benefícios almejados.

Wardle e Derakhshan (2017) analisam que estamos vivendo uma desordem informacional, sendo urgente a criação de formas de barrar a manipulação de informações para fins de causar danos. Tal cenário associa-se à tecnologia e às ferramentas digitais, que permitem adulterar diferentes materialidades linguísticas, fazendo-as circularem rapidamente e construindo efeitos de verdade. Para os referidos autores, as consequências que essa desordem informacional promovem são inúmeras e pouco conhecidas:

> estamos testemunhando algo novo: poluição da informação em escala global; uma rede complexa de motivações para criar, disseminar e consumir estas mensagens ‘poluídas’; uma infinidade de tipos de conteúdo e técnicas para amplificar conteúdo; inúmeras plataformas que hospedam e reproduzem esse conteúdo; e velocidades

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> vertiginosas de comunicação entre pares confiáveis (Wardle; Derakhshan, 2017, p. 4, *tradução nossa*) [2].

Estamos diante de o funcionamento de uma trama complexa e bem articulada de transmissão de informações poluídas, como bem analisam os autores, e que provocam consequências sociais e históricas a curto e a longo prazo. Estamos assistindo "campanhas concebidas especificamente para semear desconfiança e confusão e para agravar as divisões socioculturais existentes, recorrendo a tensões nacionalistas, étnicas, raciais e religiosas" (Wardle; Derakhshan, 2017, p. 4, *tradução nossa*)[3].

Ao analisar o assunto com profundidade, Wardle e Derakhshan (2017) classificam a desinformação a partir de três gradientes: "Mis-information", "Dis-information" e "Mal-information". A "mis-information" acontece quando uma falsa informação é compartilhada, porém sem a intenção de causar danos. "A dis-information" ocorre quando o interlocutor tem a intenção de causar algum prejuízo real ao compartilhar uma informação falsa. A "Mal-information" ocorre quando a informação verdadeira é compartilhada para causar danos, muitas vezes por transferir informações destinadas a permanecer privadas para a esfera pública.

Knobel e Lankshear (2020), sobre o assunto, revelam que os propagadores de desinformação exploram a engrenagem do memes, fazendo informações manipuladas circularem rapidamente sem o peso do crime, porque é só uma brincadeira. Neste sentido, a desinformação se esconde atrás da comicidade para manipular as pessoas que, fisgadas pelo humor que o meme carrega, espalham desinformação julgando estarem "apenas" compartilhando um conteúdo engraçado, sem malícia, quando na verdade, foi um conteúdo gerado propositalmente para desinformar:

---

[2] "we are witnessing something new: information pollution at a global scale; a complex web of motivations for creating, disseminating and consuming these 'polluted' messages; a myriad of content types and techniques for amplifying content; innumerable platforms hosting and reproducing this content; and breakneck speeds of communication between trusted peers (Wardle; Derakhshan, 2017, p. 4)".

[3] "campaigns designed specifically to sow mistrust and confusion and to sharpen existing sociocultural divisions using nationalistic, ethnic, racial and religious tensions (Wardle; Derakhshan, 2017, p. 4)".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> Os memes também são poderosos portadores de desinformação. Eles costumam conter verdade o suficiente para atrair a atenção das pessoas, mas distorcem o contexto para criar identificação emocional com as pessoas que acabam "dando likes", compartilhando ou comentando. Os memes frequentemente conseguem mais engajamento do que as narrativas nas quais se inspiraram, além disso, as imagens e os memes oferecem grande facilidade para carregar ideias e conteúdo de uma plataforma de mídia para outra (Wardle, 2018-b *apud* Wardle; Derakhshan, 2017, p. 186).

Chagas (2018) revela que os memes fazem parte do processo político e eleitoral da contemporaneidade e são usados como artefatos retórico e argumentativo para convencer as pessoas que acessam a internet e se informam nela:

> os memes políticos ocupam posição privilegiada entre os demais aparatos teóricos empregados para definir conceitualmente estratégias de comunicação política. Como conteúdos midiáticos, eles são capazes de difundir (ou propagar) mensagens persuasivas, na tentativa de convencer as massas e incitá-las à ação política. Com um discurso que realça determinados aspectos de um candidato, um movimento ou uma causa, eles procuram sintetizar pontos positivos ou satirizar pontos negativos, consolidando sua proposta retórica através da metáfora (Chagas, 2018, p. 10).

Para atingir essa condição, analisa Chagas (2018), tais grupos escolhem imagens e citações estratégicas e calculam seu sucesso pela quantidade de vezes que um meme foi compartilhado. Como é possível notar, grupos políticos se apropriam da linguagem dos memes para disseminarem seus discursos na internet. A política tende a despertar paixões dos eleitores por seus representantes, o que favorece a disseminação de informações capazes de formar as chamadas bolhas digitais[4].

[4] De acordo com Kaufman e Santaella (2020), as ações de filtragem realizadas pelos algoritmos geram, como consequência, um efeito colateral nomeado de "câmaras de eco" ou "bolhas". As estudiosas relatam que as bolhas digitais homegeneizam as relações sociais ao manterem os sujeitos em círculos sociais fechados, compostos por seus pares. Essa personalização da informação promovida pelos filtros pode ser muito danosa à vida em sociedade já afeta a forma como as pessoas têm acesso às informações. Para as autoras, essa exposição seletiva de informações é a base da desinformação. Ao receberem informações selecionadas que compartilham de suas crenças e gostos, os sujeitos não têm acesso a opiniões diferentes, estando passíveis, inclusive, de receberem mentiras e desinformação. A partir dessa discussão, podemos afirmar que as redes sociais digitais desenvolvem o ambiente

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Miltner (2020) afirma que o meme possibilitou uma cultura participativa, pois os sujeitos não só reproduzem elementos do seu cotidiano, mas ajudam a construir também. A autora analisa que consumidores e produtores de mídias se misturam no campo da internet, deixando essa separação inexistente: qualquer um pode usar as tecnologias digitais e criar seus próprios conteúdos virais. Sobre isso, Börzsei (2020, p. 521) afirma que a facilidade de se produzir um meme cria "(...) a atmosfera perfeita para a disseminação de falsas informações e hoaxes, uma vez que, em um espaço midiático caótico, pode ser mais difícil distinguir o que é real do que não é".

O humor tem sido a porta de entrada para a desinformação quando se trata de meme. Uma revisão de literatura realizada por Celliers e Hattingh (2020) buscou compreender quais eram os principais motivos que levavam as pessoas compartilharem *fake news*. Dentre algumas respostas encontradas pelo estudo, está a questão do humor:

> Considerando o ambiente de mídia social em rápida expansão, descobriu-se que especialmente os fatores sociais têm uma influência muito significativa no compartilhamento de notícias falsas em plataformas de mídia social. Seus subfatores de conformidade e influência de pares; comparação social e sátira e falsificações humorísticas têm grande influência na decisão de compartilhar informações falsas. Em segundo lugar, concluiu-se que fatores maliciosos como propaganda de ódio também alimentam o compartilhamento de informações falsas com a possibilidade de ganho financeiro ou dano (Celliers; Hattingh, 2020, p. 231-232, *tradução nossa*)[5].

Como é possível observar na pesquisa acima, as sátiras e falsificações humorísticas conduzem as pessoas ao compartilhamento de desinformação. O humor torna-se a ferramenta ideal para quem usa a desinformação como arma de manipulação social. Vislumbramos nisso o

propício para a promoção da desinformação. (KAUFMAN, Dora; SANTAELLA, Lucia. O papel dos algoritmos de inteligência artificial nas redes sociais. *Revista* ***FAMECOS***, Porto Alegre, v. 27, p. 1-10, jan.-dez. 2020.)

[5] Considering the rapidly expanding social media environment, it was found that especially social factors have a very significant influence in the sharing of fake news on social media platforms. Its sub-factors of conformity and peer-influence; social comparison and satire and humorous fakes have great influence when deciding to share false information. Secondly, it was concluded that malicious factors like hate propaganda also fuel the sharing of false information with the possibility to financially gain or to do harm (Celliers; Hattingh, 2020, p. 231-232).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

exercícios do poder agindo nos indivíduos que são levados a transmitir informações falsas como a parte de um plano maior. Esse ponto será discutido no próximo item.

4.A governamentalidade e a biopolítica: o governo das massas

Nos últimos anos, vimos a expansão do gênero digital meme, que tem sido usado com frequência para construir humor acerca de assuntos cotidianos. Promotores de desinformação enxergaram nesse gênero um caminho para que informações distorcidas pudessem circular e manipular a opinião das pessoas sobre determinados temas. Nesse sentido, compreendemos que os memes estão sendo usados como forma de governar os sujeitos com a finalidade de disseminar desinformação sem o peso de serem taxados como mentirosos, uma vez que o humor "autoriza" a circulação de certos discursos. Vislumbramos nessa estratégia uma forma de exercício do poder, sendo um exemplo daquilo que Foucault (2008a) chama de biopoder. O biopoder é proposto pelo autor para analisar os sistemas de controle em que não há a prática de violência ou imposição autoritária: o exercício do poder encontra outras formas de agir que incidem sobre o sujeito.

No livro "Segurança, Território, População", Foucault (2008a) demonstra como o exercício do poder passou por modificações significativas ao longo da história. O autor analisa dois momentos históricos – o período clássico e o período moderno – a fim de apresentar novas configurações ocorridas na maquinaria do poder. Esse livro marca uma mudança no pensamento do autor, em que ele passa da análise das instituições disciplinares como as prisões, escolas, igrejas para formas mais amplas de disciplinar os sujeitos por meio da gestão de suas vidas.

Na forma de governar clássica, analisa Foucault (2008a), o poder era exercido pela violência ou pela punição. Era um poder disciplinar, com elementos e estratégias que disciplinavam os corpos de forma individual por meio do desenvolvimento de instituições como a escola, a psiquiatria e a prisão. Tal formato de controle já havia sido explorado por Foucault no livro *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão.* A partir dos séculos XVI-XVIII, Foucault (2008a) analisa que o governo da população sofreu mudanças e passou a ser voltado para a gestão das pessoas da forma coletiva, buscando atingir as massas. As maquinarias do poder começaram a buscar informações sobre as pessoas, seus dados como nascimento, morte, saúde, etc., a fim de usarem tais dados para exercerem o governo sobre o outro.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

O território, na visão de Foucault (2008a), mudou de concepção: deixou de ser um espaço a ser defendido – como era feito na época do poder soberano das monarquias, ou como no poder disciplinar em que as instituições como as escolas, quarteis e prisões moldavam o comportamento individual – e passou a ser gerido, governado por políticas públicas que conduziam a vida dos sujeitos. Nesse sentido, o filósofo demonstra como o poder se reconfigurou, deixando de explorar a disciplina para focar na segurança dos sujeitos. A partir dessa reconfiguração, as maquinarias do poder, ao invés de impedirem que o crime aconteça, atuaram no gerenciamento dele, minimizando e controlando seus efeitos. Para Foucault (2008a), é uma nova racionalidade que surge na arte de governar baseada no liberalismo econômico, uma forma de governar moderna que emerge para ocupar o lugar de uma governamentalidade clássica, pautada na disciplinarização dos corpos individuais por meio de prisões, psiquiatria, escola, dentre outras instituições.

Foucault (2008a) propõe que a população, nesse cenário apresentado, seja vista como um ponto central de um triângulo constituído pela soberania, disciplina e gestão governamental. A população aparece como um campo a ser controlado pelo Estado, o qual cria dispositivos de segurança para agir sobre os sujeitos. Para Foucault (2008a, p. 143): "são estes três movimentos – a meu ver: governo, população e economia política –, acerca dos quais cabe notar que constituem a partir do século XVIII uma série sólida, que certamente não foi dissociada até hoje". Na visão do autor, esses mecanismos podem ser condensados no que ele conceitua de história da governamentalidade:

> Por esta palavra, "governamentalidade", entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por "governamentalidade" entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência deste tipo de poder que podemos chamar de "governo" sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por "governamentalidade", creio que se deveria entender o processo, ou antes, o resultado do processo pelo qual o

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

> Estado de justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, viu-se pouco a pouco "governamentalizado" (Foucault, 2008a, p. 143-144).

A governamentalidade, revela Foucault (2008a), deve ser vista como a arte de governar dirigida para a população, a partir de uma racionalidade fundada na economia política do liberalismo alemão e norte-americano. Nessa vertente, a economia política instaura um exercício moderno de poder do Estado, criando novos contornos para a governamentalidade. A subjetividade é atravessada por forças que fazem o sujeito crer que é livre, quando na verdade, há poderes agindo de forma indireta. Nesse sentido, o Estado não impõe regras explícitas de comportamento, mas cria condições estruturais que orientam como as pessoas devem agir e dizer. O liberalismo fabrica subjetividades compatíveis com seus interesses.

A estratégia da governamentalidade moderna que incide sobre os corpos dos indivíduos receberá, de Foucault, o nome de biopoder. No biopoder, a gestão da vida da população é realizada de forma indireta e coletiva por meio de um poder massificante. No livro "Em defesa da sociedade", o autor explica um pouco sobre o que ele está propondo com o conceito de biopolítica:

> Ao que essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica e - diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo - a vida dos homens, ou ainda, se vocês preferirem, ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem vivo, ao homem ser vivo; no limite, se vocês quiserem, ao homem-espécie. Mais precisamente, eu diria isto: a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige a multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. Depois da anátomo-política do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não e uma anátomo-política do corpo humano, mas que eu chamaria de urna "biopolítica" da espécie humana (Foucault, 1999, p. 289).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Desse modo, na biopolítica, o foco do poder recai sobre a população e as estratégias de governar recaem sobre o todo, buscando atingir as massas.

A partir dos ensinamentos acima, vislumbramos que os memes sendo usados como portadores de desinformação podem ser relacionados com essa governamentalidade moderna de que nos fala Michel Foucault. A nosso ver, os memes denunciam novos saberes e táticas na arte de governar a população e abrem caminhos para enxergarmos o exercício do poder longe da violência, da punição e da disciplinarização do Estado Clássico. Os memes mostram que a gestão da população passa por elementos como o humor, cultura digital e massificação.

5.O meme como estratégia de desinformação e o governo das massas

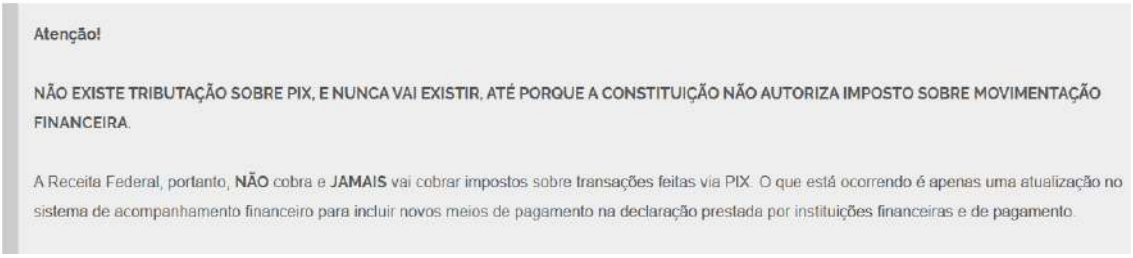
No início do ano de 2025, a Receita Federal brasileira colocou em prática as novas regras de fiscalização sobre a renda da população por meio da aplicação da Instrução Normativa RFB nº 2219, de 17 de setembro de 2024[6]. As novas regras criaram a obrigatoriedade da prestação de informações financeiras à Receita Federal, de modo a incluir instituições de pagamento, administradoras de cartão e entidades que gerenciam moeda eletrônica (PIX)**.** Essa medida, no entanto, não representou a criação de um novo imposto. A obrigação de informar à Receita já existia para outras formas de pagamento, como TED, DOC e boletos. O que mudou foi a inclusão do Pix nesse sistema de monitoramento.

A atualização na fiscalização do sistema de pagamento motivou grupos de oposição ao governo na promoção de desinformação sobre o fato. O acontecimento ficou conhecido como "a taxação do pix". A Receita Federal tentou informar à população sobre a informação falsa que estava circulando. Em seu site foi possível observar o alerta sobre a desinformação da taxação do pix:

[6] Disponível em: https://normasinternet2.receita.fazenda.gov.br/#/consulta/externa/140539 - Acesso em 07 jun. de 2025

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

FIGURA 1: Aviso sobre a não tributação do pix



Fonte:https://www.gov.br/receitafederal/pt-br/assuntos/noticias/2025/janeiro/receita-federal-alerta-cuidado-com-o-201cgolpe-da-cobranca-de-taxa-sobre-pix201d – Acesso em 06 jun. de 2025

No entanto, o impacto da circulação da desinformação sobre a sociedade foi tão grande que o governo recuou e voltou a fiscalizar a renda da população a partir das regras antigas. No site da entidade, é possível encontrar a informação "[Revogado(a) pelo(a) Instrução Normativa RFB nº 2247, de 15 de janeiro de 2025]" demonstrando que a desinformação gerou impactos que obrigaram a entidade pública a tomar algumas medidas.

Um dos veículos de desinformação utilizados foi o meme[7], levando-nos a observar que ele estava sendo empregado como estratégia de poder para manipular a opinião pública sobre as novas regras federais. Diante do exposto, os memes produzidos sobre o fato compõem o nosso recorte analítico. Por meio da pesquisa em sites de busca como o Google, usando palavras-chave como "meme sobre a taxação do pix", encontramos dezenas de memes sobre o assunto. A fim de tecer compreensões sobre o uso do referido gênero como veículo de desinformação, selecionamos um exemplar o qual aborda a temática em estudo. O critério de seleção foi o fato de que a imagem original que serviu de base para fazer o meme é conhecida e muito usada pelos usuários na produção do referido gênero. Observamos o meme selecionado a seguir:

[7] É importante lembrar que os memes sobre a taxação do pix não foram os únicos instrumentos fabricados pelos grupos de oposição ao governo para macular sua credibilidade e gerar caos social. Outras estratégias foram construídas para esse fim. Citamos o vídeo do deputado federal Nikolas Ferreira (Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DEz20G0RodB/. Acesso em 20 de jan. 2025), postagens em redes sociais, dentre outros artefatos. Os memes participaram dessa engrenagem da desinformação criada.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

FIGURA 2: Meme produzido sobre a tributação do pix

Fonte: https://www.threads.net/@investidor_dollynho/post/DEmzWSCOxCk - Acesso em 09 jan de 2025

FIGURA 3: A pintura *'L'Amour Désarmé'*

Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Lamour-Desarme-Fonte_fig15_334470519 - Acesso em 09 jan de 2025

Na figura 2, é possível observar que o Ministro da Fazenda do atual governo (2025), Fernando Haddad, está sendo segurado por alguém. Neste meme, facilmente identificamos que se trata

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de uma manipulação da imagem original. A peça humorística em estudo circulou com rapidez, sendo visto por milhares de pessoas[8] e tudo leva a crer que foi produzido por um sujeito comum, usando o apoio da IA generativas, visto que trata-se de uma produção imagética simplista e de baixa qualidade em sua confecção e que foi compartilhada em páginas pessoais.

A pintura original que inspirou o meme é '*L'Amour Désarmé*' (figura 3[9]) e foi realizada no século XIX, pelo francês William-Adolphe Bouguereau. Vemos que a imagem foi manipulada claramente: não se faz questão de esconder a paródia com a pintura de Bouguereau; o rosto original que contém a figura de um anjo foi substituído pelo rosto de Haddad. Essa é uma das características dos memes, já que não se preocupam com a perfeição da imagem: o humor está em justamente oferecer uma figura com manipulação grosseira e sem refinamento. Busca-se com isso, um efeito de sentido cômico. Em nosso caso, temos o Ministro Fazenda sendo segurado, porque ele estaria muito apressado para aplicar a taxas e recolher o suposto imposto sobre a movimentação do pix.

O campo linguístico corrobora com a imagem: “Quando Taxad vê a movimentação acima de 5 mil no mês: me solta! Preciso taxar.”, demonstrando que o Ministro da Fazenda tem a ânsia de taxar as movimentações financeiras realizadas via pix, como uma forma de lucrar com o esforço da população. O uso dos verbos “soltar”, no imperativo, e “precisar”, no presente do indicativo, demonstram a urgência do momento por parte do governo em cobrar impostos, como se estivesse desesperado para retirar o dinheiro do trabalhador e do empresário. Ademais, foi realizado um jogo de palavras com o nome do ministro: Haddad foi trocado por “Taxad”, aproveitando-se da semelhança sonora e silábica entre as palavras, já que ambas possuem a mesma métrica (duas sílabas), terminam com –ad, criando uma identidade sonora e visual. O efeito de sentido produzido é a associação imediata do ministro ao ato de criar taxas. Nesse sentido, os campos linguístico e imagético veiculam o discurso de um

[8] Ao fazermos uma pesquisa no site de busca do Google, encontramos a circulação do meme em estudo na rede social X: https://x.com/phillihonorato/status/1877048829427511350 - publicado em 08/01/2025, contando com 1.836 Visualizações e 15 repostagem até a pesquisa que fizemos no dia 25/08/2025, e também na rede social Threads: https://www.threads.net/@investidor_dollynho/post/DEmzWSCOxCk - publicado em 09/01/2025

[9] Originalmente, a pintura do pintor francês já havia sido usado para fazer memes. Ela ficou famosa com o meme “Me segura” que viralizou nas redes sociais como a mulher que segura o ET e tinha a imagem de um ET no lugar do rosto do anjo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

governo usurpador e injusto que concentra suas forças em cobrar impostos e explorar a população.

Estamos diante de um texto com baixa profundida de análise, que não discute o assunto levando em conta a versão do governo, justamente para manipular a opinião pública sobre o tema, explorando a massa e veiculando os valores de um determinado grupo. Em nosso exemplo, os valores pertencem ao grupo de oposição ao governo atual, que almeja causar desconfiança e macular a imagem da administração federal. Tal imagem corrobora com os outros memes que surgiram sobre o assunto, encharcando a discussão de um momento com uma interpretação enviesada.

Em relação ao humor veiculado pelo meme, analisamos que a comicidade ajuda a desinformação veiculada, anulando a capacidade crítica das pessoas que geram e compartilham os memes, já que pelo humor, tudo é permitido, inclusive desinformar. Além disso, trata-se de um tema polêmico que gera engajamento digital e permite que os grupos envolvidos disseminem suas visões de mundo sobre o governo.

No tocante à questão da desinformação, observamos que, por sua natureza curta e de fácil compartilhamento, os memes têm uma comunicação eficaz e foi usado em nosso exemplo para disseminar narrativas manipuladas que geram pânico e medo nas pessoas, com um tom alarmista para criar efeitos de verdade. A presença desse tom alarmista é típica de discursos desinformativos. A novidade em nosso caso reside no fato de que a desinformação foi associada ao humor, o que impede muitos cidadãos de perceberem que estavam sendo manipulados. O meme, aparentemente, não tem a função de informar, de veicular a verdade, sendo buscado por quem quer diversão; ele não tem o compromisso com a verdade. O compromisso dos memes é com o entretenimento. Contudo, ao produzir o riso, o humor revela valores e crenças, podendo ser utilizado para reforçar estereótipos, preconceitos e, como estamos percebendo em nosso estudo, propagar desinformação. Os grupos de oposição ao governo enxergaram nesse gênero um artefato retórico para convencer as pessoas sobre seus valores, como bem analisou Chagas (2018). Neste caso, com a desinformação sobre a taxação do pix, o objetivo foi convencer as pessoas de que o governo é impiedoso e injusto, pois deseja explorar a população com impostos, sobretudo os mais vulneráveis que ganham até 5 mil. Foi um meme produzido para macular a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

imagem do governo, não sendo algo acidental. O referido assunto sendo explorado tem data de validade: os memes sobre a taxação do pix não estão mais sendo produzidos, limitando-se ao início do ano de 2025.

Outra característica é a questão da paródia e da relação interdiscursiva que a peça humorística em estudo possui. Estamos diante de uma paródia de uma imagem conhecida, que foi usada para seguir o sentido cômico do famoso meme "me segura". O meme só é compreendido por quem consegue recuperar tal referência, não sendo, pois, um enunciado isolado. Ele faz parte de uma rede interdiscursiva criada para proferir desinformação sobre a taxação do pix. O ganho das pessoas é um assunto que desperta afetos; em geral, o indivíduo não gosta de pagar impostos, sendo um assunto polêmico. Taxas são praticadas há séculos e formas de driblar e fugir dos impostos também. O meme selecionado rememora, interdiscursivamente, este fato sobre o pagamento de impostos e a prática de sonegá-los por parcela da população.

Ao observarmos que a Receita Federal retirou a nova instrução de circulação, notamos o êxito da estratégia da desinformação. O governo sentiu-se pressionado pelas críticas e voltou a praticar as regras anteriores. Enxergamos nesse episódio a prática da governamentalidade de que nos fala Foucault (2008a). O autor disserta sobre essa estratégia de governar a economia, o território e a população que emergiu com o período moderno. É o governo da economia, porque vislumbramos jogos político-econômicos promovidos por quem deseja estar no poder econômico e político. É o governo da população, uma vez que os memes circulando incidem sobre os sujeitos e moldam a percepção de mundo a partir de um ponto de vista único, desprezando o debate. Muitas pessoas nem sabiam o que estava acontecendo e tiveram acesso ao assunto por meio de um meme fabricado para distorcer os fatos e manipular a informação; elas foram presas fáceis dessa maquinaria do poder. Inclusive, ao compartilhar e produzir memes sobre o assunto, o cidadão comum alimenta a governamentalidade, fazendo com que ela atinja mais pessoas. Sabemos que o correto seria o sujeito buscar outras opiniões sobre os fatos, mas isso não é o que ocorre, na maioria das vezes. O território brasileiro passa a ser todo invadido por esses conteúdos virais que não conhecem fronteiras e circulam por diferentes mídias, sobretudo porque a internet faz o meme chegar a toda a massa, sem distinção. Os memes

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

funcionam como uma biopolitica que se dirige às massas: munidos de uma informação forjada, a taxação do pix, os grupos de oposição atuam sobre os sujeitos e fazem circular a desinformação como estratégia política. Estamos diante de uma biopolítica agindo para gerir a vida dos sujeitos, valendo-se do humor como via de acesso.

Em seu texto, Chagas (2018) reflete que o meme denuncia o processo político contemporâneo e é usado como um produto da popularização do debate público. Nesse sentido, o meme faz o assunto político-econômico se popularizar, atingindo às camadas sociais de todas as esferas. O sujeito passa a ter acesso a temas políticos de relevância, porém com baixa profundidade, já que, camuflado pelo riso, o assunto se distancia do real debate para que a desinformação seja veiculada. Chagas (2018, p. 7) revela que os memes "(...) contribuem para, de um lado, simplificar e tornar rasas as percepções sobre a realidade, e de outro, ampliar o debate a camadas que habitualmente se mantinham apartadas da política." Este é o objetivo de quem promove a desinformação: simplificar a discussão política e manipular a opinião pública sobre uma suposta taxa no pix.

Chagas (2018) analisa que há uma retórica dos memes sendo explorada pela política, que se aproveita desse gênero inofensivo, aparentemente, para disseminar conteúdos ideológicos. É exatamente o que estamos assistindo com a produção dos memes sobre a taxação do pix. Ao realizar uma pesquisa no site Google a partir do enunciado "memes sobre a taxação do pix" encontramos muitos exemplares, comprovando que o acontecimento em estudo foi produtivo e gerou muitos memes.[10]

Outro ponto que chama a atenção é arte de governar sendo exercida sem violência ou imposição, como bem analisa Foucault (2008a); são novas formas de exercer o poder, próprio da era moderna. Os memes mostram que a maquinaria do poder se atualizou: não vemos a forma de governar clássica, com castigos, disciplinarização e punição. Não há o poder centralizado

[10] Para acessar alguns memes encontrados sobre o tema, vide os links:
- https://www.threads.net/@incorretos_/post/DEx3wSGS0Fw?hl=zh-tw - Acesso em:13 jan. 2025
- https://www.youtube.com/watch?v=9Y7fwtt1wic – Acesso em: 05 abr. 2025
-https://diariodopoder.com.br/brasil-e-regioes/e08-brasil/memes-contra-a-fiscalizacao-do-pix-acima-de-r-5-mil-viraliza-nas-redes-sociais - Acesso em: 13 jan. 2025
- https://www.youtube.com/watch?v=Jq6hxvHZJ_s – Acesso em: 12 jan de 2025

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

em instituições como escola, igreja ou prisões. Não há também um poder que se aplica ao sujeito de modo individual, que vigia o corpo, treina e puni, se necessário. Como diz Foucault (2008a), é uma nova racionalidade na arte de governar, que atua sobre a massa, sobre a população de modo geral, sem individualizar. Para funcionar, essa biopolítica explora os dados pessoais com a ajuda dos algoritmos das redes sociais: suas preferências políticas, sua adesão ao humor e entretenimento, o fato de que a população sente-se explorada pela cobrança de impostos.

O governo sobre o outro por meio do humor despretensioso é muito significativo e está pautado na economia política do liberalismo econômico, tal como analisou Foucault (2008a). No curso "O nascimento da biopolítica" o referido autor analisa a lógica neoliberal, em que os sujeitos são estimulados a praticar o governo de si: as pessoas compartilham os memes acreditando estarem exercendo sua liberdade de escolha, de expressão, quando na verdade, estão reproduzindo narrativas e saberes manipulados por determinados grupos, sendo, pois, vítimas de uma rede de desinformação.

6.Conclusão

O desenvolvimento deste trabalho apresentou os memes funcionando como uma biopolítica digital, não apenas divertindo as pessoas, mas moldando as subjetividades e influenciando as decisões e opiniões da massa. Ademais, comprovou que o governo do outro não precisa só de força e autoritarismo; o governo do outro precisa criar narrativas e despertar afetos. Ao explorarem o imaginário popular de que o humor autoriza tudo, os grupos de oposição operam uma maquinaria, desenvolvendo dispositivos de segurança para "cuidar" de seus seguidores, como um poder pastoral. Cenário perfeito para fazer teorias da conspiração circularem e macularem a imagem de oponentes.

Há a necessidade de se refletir sobre o meme sendo usado como um dispositivo de controle dos sujeitos e dos discursos e a estratégia da desinformação sendo adotada para este fim. Fazer circular informações distorcidas e manipuladas, controlar a narrativa é uma forma moderna de controle sobre os sujeitos. Essa governamentalidade atual traz novas técnicas de governar a população, que possibilita a emergência de novos saberes, novas táticas de controle.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

É o exercício do poder longe da violência e da punição, da disciplinarização do Estado clássico. É uma disputa pela verdade e poder.

REFERÊNCIAS

BÖRZSEI, L. Em vez disso, faz um meme: uma história concisa dos memes de internet. In: CHAGAS, V. (org.) **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

BRETON, P. **A manipulação da palavra.** São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

CELLIERS, M.; HATTINGH, M. A Systematic Review on Fake News Themes Reported in Literature. **Lecture Notes in Computer Science**. (2020) https://doi.org/10.1007/978-3-030-45002-1_19

CHAGAS, V. (org.) **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

CHAGAS, V. A febre dos memes de política. *In:* **Rev Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 25, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2018.

FOUCAULT, M. 1926-1984. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes. 1999

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008ª

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

JORGE, T. M. (org.) **Desinformação o mal do século:** distorções, inverdades, fake news: a democracia ameaçada. Brasília: Supremo Tribunal Federal: Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2023.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

KNOBEL, M; LANKSHEAR, C. Memes on-line, afinidades e produção cultural (2007-2018). In: CHAGAS, V. (org.) **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

MILNER, R. M. **The world made meme**. Cambridge: The MIT Press, 2016

MILTNER, K. M. **"**Não há lugar para *lulz* nos LOLCats" – o papel do gênero midiático, do gênero sexual e da identidade de grupo na interpretação e no divertimento a partir de um meme de internet. In: CHAGAS, Viktor. (org.) **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

SHIFMAN, L. Uma biografia telegráfica de um encrenqueiro conceitual. In: CHAGAS, V. (org.) **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. **Information Disorder:** Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy Making. Strasbourg: Council of Europe, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3qhMFa6.

A seriedade do humor nas charges: produção e deslocamentos de sentidos

Roseane CAMPOS (UEFS)[1]

E-mail: amorimcampox@gmail.com

Orientador: Gláucia Trinchão (UEFS)[2]

E-mail: trinchão@uefs.br

Coorientador: Palmira Heine (UEFS)[3]

E-mail: pheine@uefs.br

Este trabalho analisa como o humor presente nas charges do jornalista e artista visual Borega, publicadas no jornal Tribuna Feirense no ano de 2024, opera pela produção e deslocamento de sentidos, articulando desenho, imagem e interdisciplinaridade. Fundamentada na Análise do Discurso de linha pecheutiana, a pesquisa adota abordagem interpretativo-discursiva para investigar como o humor gráfico mobiliza ideologias, expõe contradições e possibilita reflexão crítica sobre o cenário político da cidade de Feira de Santana, na Bahia. O efeito cômico da charge não se limita ao riso, mas decorre da tensão entre o dito e o já-dito. Nesse processo, o humor revela-se como uma estratégia discursiva que desloca significados estabilizados, abrindo espaço para a crítica social. A análise evidencia ainda que a charge, enquanto desenho registro

[1] Roseane Amorim é graduada em Jornalismo e mestranda do PPG Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS, Feira de Santana, BA). amorimcampox@gmail.com

[2] Gláucia Trinchão é professora de Desenho na Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS, doutora em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS e Professora do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS. trinchão@uefs.br

[3] Palmira Heine é graduada em Ciências Sociais (UFBA), em Letras Vernáculas (UNIVERSO) e em História (UCSal). É mestre em Letras e Linguística (UFBA, Salvador, Bahia), doutora em Letras e Linguística (UFBA, Salvador, Bahia) e professora do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS). pheine@uefs.br

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

e memória visual, só se realiza plenamente em seu caráter interdisciplinar, reafirmando sua relevância como objeto de estudo.

Palavras-chaves: Humor, Charge, Interdisciplinaridade, Produção de sentidos.

1. Introdução

A palavra humor vem do latim “humor-oris”, que significa líquido ou fluídos corporais. De acordo com Pincelli e Américo (2019, p. 02), ao longo da história, seu conceito saiu do campo exclusivo da medicina e passou a ser associado às variações emocionais e, posteriormente, à emoção cômica expressa por meio do riso. Os autores citam o sociólogo Nuno Jerónimo (2015) para definir humor como “quaisquer eventos ou formulações discursivas [...], que provoquem experiências cognitivas culturalmente partilhadas capazes de suscitar o riso e providenciar divertimento” (PINCELLI; AMÉRICO, 2019, p. 02). Embora, no senso comum, ainda seja frequentemente associado ao entretenimento, acreditamos que o humor pode também funcionar como uma ferramenta de reflexão crítica sobre aquilo que chamamos de realidade, funcionando, portanto, como elemento discursivo.

A partir desse entendimento, consideramos e destacamos a importância do humor gráfico (cartuns, tirinhas, caricaturas, charges) como dispositivos de instauração de efeitos de sentido que ultrapassam o riso. Entre essas manifestações, a charge se destaca como um gênero textual opinativo, muito utilizado por jornais e revistas. Graças a sua capacidade de sintetizar assuntos e/ou acontecimentos complexos e permitir que o sujeito-leitor acesse informações que poderiam ser de difícil compreensão, transformando-as em conteúdos mais diretos, leves e atrativos (DANTAS, 2024). Recentemente, a charge também foi reconhecida como manifestação oficial da cultura brasileira, com a sanção da Lei nº 14.996, de 15 de outubro de 2024.

Logo, as charges, ao longo da história, funcionaram e ainda funcionam como um instrumento para denúncias. Não à toa, temas como corrupção, absurdos, contradições, desigualdade social e injustiças são recorrentes nesse tipo de produção Essas representações visuais vão além de simples ilustrações, servindo como poderosas ferramentas de crítica social que estimulam reflexões profundas entre os leitores (RAMOS, 2012). Assim, podem ser usadas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

não apenas para divertir, mas também para revelar tensões, provocar, satirizar, fazer refletir, conscientizar o sujeito-leitor. Assumem um papel significativo no jornalismo, contribuindo para a formação da opinião pública e na circulação de sentidos que interferem no debate social. Estudar as charges como estratégia discursiva-humorística que produz, desloca e, também, silencia sentidos é um dos objetivos desta pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGDCI/UEFS). Para isso, temos nos concentrado nas produções do artista visual e jornalista feirense Alexandre Requião Melo.

Neste resumo, apresentamos um recorte da pesquisa na qual fazemos uma investigação que articula desenho, discurso e interdisciplinaridade. A pesquisa é fundamentada na Análise do Discurso de linha pecheutiana, adota abordagem interpretativo-discursiva para analisar como o humor gráfico mobiliza ideologias, expõe contradições e promove reflexões críticas sobre o cenário político da cidade de Feira de Santana, na Bahia, através das charges de Borega publicadas no jornal Tribuna Feirense, em 2024, durante o período das eleições municipais.

2. Humor, crítica e discurso: a função sociopolítica da charge

Falar em humor é falar em linguagem e, consequentemente, em discurso. Tendo como base teórica e metodológica a Análise do Discurso de vertente pecheutiana, o discurso é mais do que a transmissão de informações entre emissor e receptor. Conforme Pêcheux (1969), ele é “efeitos de sentidos”, visto que enunciadores e destinatários já “estão tocados pelo simbólico” (ORLANDI; LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p. 15).

Desta forma, no riso que inicialmente pode parecer “bobo” e espontâneo, habita um jogo de sentidos cuja relação se estabelece entre já-ditos e não-ditos. A charge atua justamente nesse espaço: entre o que já foi dito e o que ainda pode ser dito, entre a paráfrase (“estabilização") e a polissemia (“deslocamentos, rupturas de processo de significação"). (ORLANDI, 2012, p. 36).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O efeito cômico não é neutro, pelo contrário, ele se constrói através das diferentes posições ideológicas e formações discursivas em que o sujeito, respectivamente, ocupa e está inserido.

> As formações discursivas são a projeção, na linguagem, das formações ideológicas. As palavras, expressões, proposições adquirem seu sentido em referência às posições dos que as empregam, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem [...] É assim que não podemos pensar o sentido e o sujeito sem pensar a ideologia (ORLANDI; LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p. 17).

Portanto, compreender o funcionamento discursivo do humor implica reconhecer que o riso também faz circular discursos, tenciona sentidos, revela contradições e relações de poder que se firmaram em nossas sociedades.

Para Dantas (2024), as charges estimulam o leitor a refletir criticamente sobre questões sociais, políticas e culturais. A partir dessa concepção, entendemos essa ferramenta do humor gráfico como tendo uma função sociopolítica. No entanto, esse papel não apenas se relaciona com o sujeito-leitor que interpreta a materialidade e reflete criticamente, mas também com o sujeito-autor que a produz. A charge não é apenas uma representação da realidade, mas ela a interroga, a subverte e a desestabiliza. Como prática sociopolítica, é um gesto de denúncia, de tensão e de inscrição dos conflitos que nos constituem enquanto sujeitos.

3. A charge como Desenho Registro e Memória Visual

As charges, enquanto produções gráficas de caráter político, crítico e satírico, podem ser compreendidas como fontes documentais e visuais. De acordo com Oliveira e Trinchão (1998), o desenho, ao longo da história, sempre se mostrou num processo contínuo de transformações de acordo com as sociedades. Nas civilizações antigas, por exemplo, foi usado como uma forma de preservar a memória e a imortalidade. Entre os egípcios, as imagens gravadas em tumbas e construções não apenas adornavam, mas também narravam a vida, a morte e a transcendência.

> Através do Desenho temos a possibilidade de reler várias Histórias, dentre elas, destacam-se: a História da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> Arquitetura, do Urbanismo, da Moda, da Pintura, da Caricatura, da Gravura e todos as demais áreas em que o Desenho tenha sido a linguagem usada. Neste contexto, seria impossível negar o caráter do Desenho enquanto linguagem e sua importância na História da humanidade (Oliveira; Trinchão, 1998, p. 158).

Assim, o desenho não se reduz a algo estático ou imutável, nem pode ser entendido apenas em sua dimensão prática, como "uma representação transportada para o papel". Mas sim como um elemento que muda conforme os contextos culturais, sociais, políticos e tecnológicos. Ele é gesto, pensamento, memória e discurso.

À Luz dessa dimensão sócio-histórica, o desenho, portanto, como afirmam Oliveira e Trinchão (1998) é "transmissão de cultura", não existindo sem uma relação dialética com o sujeito que o produz e o interpreta. Tomando a charge como exemplo, percebe-se que ela atua como um registro visual que preserva acontecimentos e discursos. Entre o traço e a palavra, entre o enunciado visual e o enunciado verbal; o humor presente neste tipo de produção emerge com um caráter crítico, reflexivo. Mas também como lugar onde sujeitos se deslocam, se movem, disputando sentidos e memórias.

4. Produção e deslocamento de sentidos: o dito e o não-dito nas charges de Borega

Feira de Santana, reconhecida como o maior polo urbano do interior do Nordeste e a segunda maior cidade da Bahia, possui localização estratégica devido ao extenso entroncamento rodoviário que a conecta a diversas regiões do país. Essa configuração reforça sua importância política e econômica no estado.

As charges de Borega publicadas em 2024, ano de eleições municipais, no jornal Tribuna Feirense, mobilizam ideologias, evidenciam contradições e suscitam uma reflexão crítica sobre o cenário político do município. O efeito cômico, por sua vez, ultrapassa a mera provocação do riso, emergindo da tensão entre a paráfrase e a polissemia, onde os sentidos se repetem, se deslocam e se reconfiguram.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 1 - Exigências do Rei em Feira - publicada em 11 de junho

Fonte: site do jornal Tribuna Feirense

A primeira charge analisada foi publicada no dia 11 de junho de 2024. Nela, aparecem duas figuras representadas: o cantor Roberto Carlos e José Ronaldo de Carvalho (União Brasil), que, naquele momento, era candidato à prefeitura de Feira de Santana. No mês seguinte, o cantor se apresentaria na cidade. O chargista se vale desse fato para construir sua charge, relacionando o espetáculo musical com o cenário político. Os enunciados verbais "*As exigências do Rei em Feira*" e "*Nada de marrom, rosas no camarim e o nome do vice de José Ronaldo!*", mesclam humor e crítica, articulando os já-ditos sobre as "exigências" do "Rei", sua pouca vaidade, e o suspense em torno da escolha do candidato a vice-prefeito, tema que movimentava os bastidores eleitorais e a imprensa naquele momento. Na imagem, José Ronaldo aparece "escondido" atrás da cortina, assim como a definição de quem iria se unir a ele no pleito.

Figura 2 - Charge de Borega publicada em 22 de julho de 2024

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: site do jornal Tribuna Feirense

Considerando as charges como registros visuais e documentais da história e ainda como elementos de discurso, a *figura 2* traduz o desenrolar do episódio que, nas últimas semanas, ainda se apresentava como um suspense: Quem seria o candidato a vice-prefeito da coligação batizada como "*O Amor Sempre Vence*"? A imagem traz, mais uma vez, a representação do candidato a prefeito José Ronaldo de Carvalho. Mas agora com uma novidade: a chegada do tão esperado candidato a vice-prefeito, Pablo Roberto (PSDB). Aqui o humor se constitui na relação entre a paráfrase e a polissemia (o mesmo e o diferente). O enunciado visual traz já-ditos: o tucano azul, símbolo do PSDB, e a representação de José Ronaldo de Carvalho.

Mas a polissemia se manifesta quando, em lugar da cegonha tradicionalmente associada a levar o recém-nascido aos braços da mãe, surge o tucano que entrega, não um bebê, mas um novo aliado político. Esse gesto simboliza a força partidária na redefinição de candidaturas: Pablo, que inicialmente se apresentava como candidato a prefeito, é "entregue" como vice na chapa de José Ronaldo[14]. Entre as ideologias presentes no enunciado, é possível identificar, sobretudo, uma crítica a lógica de troca de favores na política, evidenciando como alianças e candidaturas podem ser instrumentalizadas pelos partidos.

Figura 3 - Charge de Borega publicada em 8 de setembro de 2024

[6] Disponível em <https://jornalgrandebahia.com.br/2024/07/deputado-pablo-roberto-e-anunciado-como-pre-candidato-a-vice-em-chapa-liderada-por-jose-ronaldo-para-prefeito-de-feira-de-santana-nas-eleicoes-2024/>. Acesso em: 5 de out. 2025

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: site do Tribuna Feirense

A última charge analisada neste recorte traz um outro momento das eleições municipais: o período da campanha eleitoral. Na imagem está representado, mais uma vez, o candidato à prefeitura José Ronaldo de Carvalho, e o então prefeito, na época, Colbert Martins Filho (MDB). A materialidade faz referência direta ao episódio em que o cantor e Deputado Federal Igor Kannário declarou apoio ao adversário José Neto (PT), rompendo com o grupo político ligado a Colbert e José Ronaldo[15]. O enunciado verbal "*Teu Kannário trocou de pena, mudou o canto e fugiu!*" se ancora em um dito já conhecido: o discurso corrente sobre "trocar de pena" e "mudar o canto", expressões usadas para indicar mudança de posição ou comportamento. Ele funciona como elemento satírico, produzindo um efeito de sentido de fragilidade das alianças políticas e a perda de apoio durante o processo eleitoral.

Já a polissemia se manifesta no deslocamento desses sentidos, produzindo novos efeitos de significação. Ao associar o nome "*Kannário*", que também é o apelido de um político real e o nome de uma ave, à metáfora do pássaro que troca de penas e foge da gaiola, o autor da charge joga com o equívoco e com a multiplicidade de sentidos. A imagem e o texto abrem espaço para o riso, mas também para a crítica: o político é figurado como um pássaro que, ao "mudar de pena", passa por uma contra-identificação e rompe com seu grupo anterior.

[7] Disponível em: <https://www.bnews.com.br/noticias/politica/feira-de-santana-kannario-declara-apoio-ze-neto-e-dispara-contra-ze-ronaldo-e-colbert.html>. Acesso em: 5 de out. 2025

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Considerações finais

Portanto, a charge é uma importante ferramenta do humor gráfico para questionar, criticar e satirizar a realidade. Além disso, ela também funciona como um registro visual dos acontecimentos. Como vimos, através da charge, é possível contar histórias que poderiam ser esquecidas. Sua produção e interpretação transcende o riso pois tanto os enunciadores quanto os destinatários já se encontram atravessados pelo simbólico. Por fim, o não-dito nas charges de Borega carrega o peso da crítica e da resistência simbólica. Já o dito serve como ponto de partida para essa leitura, acionando o humor que questiona os discursos, expõe as relações de força e as contradições existentes na política feirense.

Referências

DANTAS, Betânia. **O humor gráfico na Alfabetização Visual**. São Paulo: Editora Contexto, 2024.

OLIVEIRA, L. R.; TRINCHÃO, G. M. C. A**. A história contada a partir do desenho**. In: GRAPHICA 98: II Congresso Internacional de Engenharia Gráphica nas Artes e no Desenho e XIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. Feira de Santana: UEFS, 1998.

ORLANDI, E.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (Orgs.). **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

PINCELLI, Renato; AMÉRICO, Marcos. **Apontamentos teóricos sobre o humor e seus recursos**. Fórum Linguístico, v. 16, n. 4, p. 4217-(final), 2019. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2019v16n4p4217. Acesso em: 30 abr. 2025

RAMOS, Antonio. **A crítica social no humor gráfico**. São Paulo: Nova Visão, 2012.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

Humor em duas épocas: uma comparação entre “Os Fradinhos” e “Bichinhos de Jardim”

Alisson Rodrigo Bertan COMINATO (UEL)

E-mail: alisson.rodrigo@uel.br

Amanda Carolina Pereira de JESUS (UEL)

E-mail: amanda.carolina.jesus@uel.br

Maria Isabel BORGES (UEL)

E-mail: mariaborges@uel.br

Propõe-se comparar as formas de construir o humor em duas séries de tiras cômicas: “Os Fradinhos”, de Henfil; “Bichinhos de Jardim”, de Clara Gomes. Nesta série, sob o contexto contemporâneo (desde 2010), exploram-se temáticas que transitam entre crítica social e situações do cotidiano, com predominância de um humor médio e irônico, problematizando as distintas relações entre os humanos e a tecnologia digital, por meio do uso do notebook. Em “Os Fradinhos”, além de a produção e publicação ocorrerem durante a ditatura militar brasileira, o fazer humorístico é ácido e inconveniente, marcado por críticas contundentes aos costumes da classe média da época, também contrapondo-se ao governo. A base teórica é constituída por: Acevedo (1990), Cagnin (2014) e Ramos (2010; 2011; 2017) (linguagem quadrinística); Bergson (2018), Propp (1992) e Magalhães (2008; 2010) (humor). A comparação pautase na compreensão de como a linguagem quadrinística, a partir de um mesmo gênero discursivo — a tira cômica — é posta a serviço de “humores” distintos: expressividade caricata das personagens; temáticas potencialmente cômica etc.

Palavras-chaves: Humor, Linguagem dos quadrinhos, Tira cômica.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Os 61 socos: a crítica das charges no Caso Juliana Garcia

Alana Muncio COMPAGNONI (UEL)[1]

E-mail: alana.muncio.compagnoni@uel.br

Este artigo estuda a crítica das charges diante do Caso Juliana Garcia, que foi brutalmente agredida pelo ex-namorado Igor Cabral no elevador de um prédio em Natal, Rio Grande do Norte. Ele desferiu 61 socos na vítima. O crime aconteceu no dia 26 de julho de 2025. A temática de violência contra a mulher está presente na produção chárgica. Por este motivo, utilizamos duas charges, produzidas pelos cartunistas/chargistas Nando Motta e Gilmar Machado. Os desenhos foram publicados nas redes sociais. Tais ilustrações são de extrema importância para debatermos a questão da cultura patriarcal e do ódio à mulher, imersos no comportamento misógino e agressivo deste tipo de violência. Nosso estudo tem como foco as charges, as quais buscam denunciar, opinar e trazer reflexões, por meio do humor gráfico. Com isso, como método de investigação, aplicamos a Análise do Discurso Chárgico, elaborada e estruturada por Rozinaldo Antonio Miani (2023). O Caso Juliana Garcia trouxe à tona o vídeo, a imagem que impactam pela agressividade, característica esboçada na denúncia das charges.

Palavras-chaves: Charge, patriarcado, 61 socos.

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo está direcionada à crítica das charges no caso Juliana Garcia, que foi violentamente agredida pelo ex-namorado Igor Cabral. A metodologia aplicada se baseia na Análise Chárgica (2023), o que valida a charge como fonte de conhecimento histórico, dentro

[1] Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), Mestrado em Comunicação. Linha 1, Produção de Sentido nas Mídias;

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

do humor gráfico. Neste estudo, as charges analisadas são aliadas na urgência em combater a violência contra a mulher em nossa sociedade.

OBJETIVO

Nosso estudo tem como foco duas charges do caso Juliana Garcia, produzidas por Gilmar Machado e Nando Motta. Ambas as ilustrações foram publicadas no Instagram, no dia 29 de julho de 2025. Com a Análise Chárgica, elaborada por Rozinaldo Miani (2023), veremos de que maneira os chargistas esboçaram na imagem a brutalidade do agressor no que se refere aos 61 socos, expostos com o registro do vídeo.

1.1 Juliana Garcia dos Santos

Quando nos deparamos com a violência de gênero, isto é, contra a mulher, as notícias optam pela invisibilidade do nome das vítimas. É recorrente no Brasil estas matérias, veiculadas em portais ou sites, citarem no lead apenas as palavras: mulher, garota, jovem, esposa, namorada ou companheira. Nestas publicações, os jornais escolhem não expor: nome, idade, profissão.

Em casos de feminicídio no Brasil, o Laboratório de Estudos de Feminicídios (LESFEM) da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em parceria com outras instituições e ativistas, mantém iniciativas que visam honrar e dar identidade às vítimas, incluindo a exposição de seus nomes. Em formato de memorial, mencionam os nomes para preservar a história destas mulheres.

Neste caso, Juliana Garcia dos Santos é uma sobrevivente de tentativa de feminicídio no Brasil. Natural do Rio de Janeiro. Aos 35 anos teve quase sua vida ceifada, em um elevador na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Antes do crime, ela trabalhava como promotora de eventos.

Imagem 1 - Juliana Garcia recebeu Moção de Aplauso na Câmara do RJ

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Câmara Municipal do Rio de Janeiro / 2025

1.2 O crime

Juliana conhece um homem que não teve cuidado, respeito e amor com ela: Eduardo Pereira Cabral, de 29 anos, ex-jogador de basquete. Eles se conheceram em uma academia, onde treinavam juntos. Namoravam há cerca de dois anos.

No dia do crime, em 26 de julho de 2025, por meio das câmeras de segurança, foi possível acompanhar o trajeto dos dois, que estavam na piscina do condomínio, em Ponta Negra, bairro turístico de Natal. De acordo com a investigação policial, Igor teve uma crise de ciúmes.

Ambos entram no elevador. Acuada, ela não quis sair justamente para preservar sua própria segurança, pois sabia que estava sendo filmada. Infelizmente, o registro não conteve ou intimidou a fúria e o ódio do agressor. Segundo a delegada do caso, Victória Lisboa, as imagens são a "prova inquestionável da vontade de matar" (G1, 2025).

Ele desferiu 61 socos, sendo do décimo sexto andar até o térreo, durante aproximadamente 35 segundos. No momento do crime, as cenas foram logo observadas pelo porteiro do prédio, que acionou a polícia. Moradores também acionaram socorro. Ela saiu

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

ensanguentada. Ele foi preso em flagrante. Igor Cabral segue preso e deve responder por tentativa de feminicídio.

Imagem 2 - Igor Cabral foi preso em flagrante, no Rio Grande do Norte

Fonte: UOL

2. As marcas da agressão no rosto

Juliana Garcia foi violentamente agredida. 61 socos. Após ser socorrida, ela foi encaminhada ao hospital. Passou por 7 horas de cirurgia de reconstrução facial. O médico que realizou a cirurgia, Kerlison Paulino, comparou a gravidade dos ferimentos a uma pessoa que sofreu um acidente grave de moto sem capacete (G1, 2025). As dores de uma mulher que passou por uma violência tão brutal são marcas físicas e emocionais.

Em um estudo realizado por meio de boletins de ocorrência da Delegacia Especial de Atendimento à Mulher de Salvador, Bahia, estimou-se que, em 63,2% dos casos de violência estudados, houve trauma na face e/ou cabeça e/ou pescoço da mulher agredida.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Este artigo publicado em 2015, intitulado **"*Marcas visíveis e invisíveis: danos ao rosto feminino em episódios de violência conjugal*"**, revelou também que "os danos faciais, sobretudo os permanentes, tendem a produzir sentimentos de autodepreciação, humilhação e vergonha na vítima, gerando acentuado sofrimento psíquico" (Dourado; Noronha, 2015, p. 2911).

3. A violência contra mulheres no Brasil, em números

No enfrentamento à violência contra a mulher, existem números que foram criados para atenderem denúncias. A Central de Atendimento à Mulher – Ligue 180, criada em 2005 pela então Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM); o Disque 100, canal vinculado ao Ministério da Mulher, com funcionamento 24 horas por dia, todos os dias da semana; e o número 190 da Polícia Militar, que também pode ser acionado.

Segundo informações da Agência Brasil (2025), no primeiro semestre do ano de 2025, a Central de Atendimento à Mulher – Ligue 180 registrou 86.025 denúncias de violência contra mulheres. O período foi delimitado de janeiro a 31 de julho de 2025. Este tipo de atendimento aparece em terceiro lugar entre os 594.118 registrados. Há cerca de 300 atendentes da central no período.

Os números ainda revelam que a maior parte das mulheres vítimas de violências são heterossexuais, com 49.674 denúncias (57,7%); e negras, com 38.068 denúncias (44,3%). Em 40.933 casos (47,58%), o suspeito era parceiro ou ex-parceiro da mulher vítima. Em outras 7.589 (8,8%) ocorrências, o vínculo não foi declarado.

Leis: A partir dos anos 2000, ocorreu um grande impulso de duas leis referentes à proteção das mulheres no Brasil, além de mais visibilidade pública sobre o assunto. Começando pela Lei Maria da Penha (N.º 11.340), aprovada em 7 de agosto de 2006, tendo como objetivo auxiliar todas as pessoas que se identificam com o sexo feminino e que estão em situação de vulnerabilidade para com o agressor. Outra que entrou em vigor, no dia 9 de novembro de 2015, é a de n.º 13.104, a qual ficou conhecida como a "Lei do Feminicídio", que trata do assassinato de mulheres apenas por causa do gênero. Em 2025, a lei contra feminicidas alcança 10 anos de existência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

4. As charges têm personalidade marcante

As charges fazem parte do humor gráfico, uma forma de expressão artística que utiliza o desenho para expressar ideias, opiniões concisas ou simplesmente bem-humoradas. É importante especificar as singularidades que só as charges possuem, por serem facilmente confundidas com outros gêneros ilustrativos.

Charges, caricaturas, cartuns, tiras, histórias em quadrinhos (gibis), etc. São alguns nomes populares. Eles também fazem parte do humor gráfico. Fantasia, terror ou humor. Independentemente do tema favorito, é comum que tenhamos nos deparado, na infância e na escola, com algumas destas narrativas.

Porém, as charges são opinativas. Utilizam-se de fatos mais efêmeros do cotidiano, ou seja, factuais. Estão diariamente expostas em jornais e destacadas nas editorias especializadas. Conforme cita Edson Carlos Romualdo (2000), tal manifestação consegue:

> Atrair o leitor, pois, enquanto imagem, é de rápida leitura, transmitindo múltiplas informações de forma condensada. Além da facilidade de leitura, o texto chárgico diferencia-se (...) por fazer sua crítica usando constantemente o humor (Romualdo, 2000, p. 17).

Segundo Rozinaldo Antonio Miani (2001, p. 3), marcavam presença no Brasil a partir do século XIX, passando a ser uma atividade indispensável. Persuasivas, dinâmicas e enfáticas. Podemos compreender que as charges se tornaram aliadas disso que chamamos de "registrar histórias". A charge é propagadora de informações rápidas e reais.

MÉTODO

Trata-se de uma pesquisa chárgica, em que aplicamos a Análise do Discurso Chárgico proposta por Rozinaldo Antonio Miani (2023). Ambas as charges foram publicadas no dia 29 de setembro de 2025, nas contas oficiais do Instagram dos chargistas Gilmar Machado e Nando

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

Motta. Nas publicações, as ilustrações também são veiculadas com outros dois perfis: Brasil Fora da Caverna e Brasil 247.

A coleta dos dados se deu a partir de 2 charges associadas ao caso Juliana Garcia. Os desenhos serviram como contraponto ao machismo e à misoginia diante do fato. O assunto causou enorme comoção nacional e engajamento nas postagens. Por meio destas charges, destacam-se (desde as curtidas, comentários e compartilhamentos em relação à violência).

Por isso, a análise chárgica tem como caráter discursivo e requer rigor científico para que o alcance dos objetivos ocorra de forma a oferecer credibilidade ao estudo. Nas palavras de Miani (2023), este estudo se articula como "um conjunto de procedimentos metodológicos que, baseado na concepção da triangulação metodológica, está fundado nos mais diversos métodos de análise e leitura de imagens" (Miani, 2023, p. 63).

Outro fator importante é o tempo, o que corrobora como fonte histórica para futuros desdobramentos:

> "Enquanto estratégia comunicativa e/ou fonte histórica - e a construção analítica das condições sócio-históricas de produção e de consumo de charges, combinadas com o reconhecimento da natureza singular das modalidades do humor gráfico" (Miani, 2023, p. 63).

Os chargistas:

Gilmar Machado Barbosa — Gilmar é baiano. A carreira começou em 1984, no jornal A Voz de Mauá. Em 2003, foi eleito o melhor cartunista brasileiro pelo Troféu HQ Mix e Prêmio Vladimir Herzog, categoria artes. É autor de 10 livros de cartuns e quadrinhos, 5 deles adotados pelo governo para distribuição em bibliotecas públicas. No Instagram possui 199 mil seguidores.

Nando Motta — Nando é do Rio de Janeiro, nasceu em 1985. Carioca, músico, ator e ilustrador. Produz, interpreta e desenha. A carreira como chargista começou em 2018, ganhando notoriedade nacional nas críticas contra o governo Bolsonaro. Em 2020, venceu o Prêmio Vladimir Herzog na categoria "Prêmio Destaque Vladimir Herzog Continuado" e, em 2022, o "Prêmio Angelo Agostini" de melhor cartunista, chargista ou caricaturista. No Instagram possui 370 mil seguidores.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

ANÁLISE - O humor ácido das charges no caso Juliana Garcia

Charge - 1

Charge 1: Charges numeradas de 1 a 2 de acordo com a postagem apresentada no Instagram @cartunistagilmar, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/cartunistagilmar/>.

“61 socos”. Esta frase ficou bem destacada na mancha de sangue. Gilmar Machado fez questão de expor a frase na porta do elevador, na representação desta primeira charge. Nas cores, demonstra a cor forte do vermelho, simbolizando o sangue, que se escorre por debaixo da porta. Isto é, foi tanta a quantidade de socos que o fluxo do sangue não se conteve, transborda porta afora. Exterior e interior. Mesmo o agressor e a vítima não sendo propriamente desenhados, sabemos do que se trata.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: Araucária PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPG HS

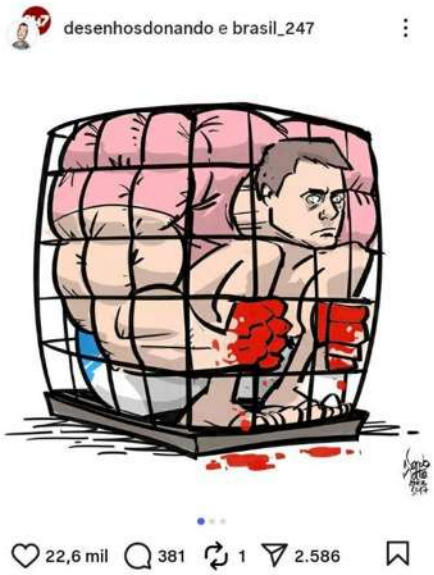
Na parte de fora, há dois personagens. Com a utilização do recurso do balão, o homem pergunta: "*Que tipo de homem é capaz de fazer uma coisa dessa?*". Em sequência, a mulher responde: "A*quele que dá morango do amor de presente, macho comum, cidadão de bem, boa-praça...*". Os dois são funcionários do prédio e limpam o sangue.

Nesta analogia, a crítica da charge é categórica ao expor que o mal se finge, se apresenta como bom: "*cidadão de bem, boa-praça*". Na sociedade machista, os abusadores e agressores se disfarçam de boas pessoas. Aquele que dá flores e chocolates em dias comuns e com certeza em datas especiais, aniversários, Dia dos Namorados, etc. Mas revelam a pior face. Agridem, xingam, machucam (neste contexto, as mulheres são as vítimas mais recorrentes).

"Macho comum, cidadão de bem", nestas condutas, a masculinidade imposta socialmente impulsiona a agressividade e torna-as sempre culpadas, integra: "necessariamente, o modelo do macho. Dito de outra maneira, cabe a ele tomar iniciativas, [...] intransigente, duro, firme" (Saffioti, p. 36, 1987).

Na charge, quem analisa o fato é justamente a mulher. O chargista coloca a fala na voz de uma mulher. Ela tem a percepção do macho agressor, que se revela mau.

Charge - 2



Charge 2: Charges numeradas de 1 a 2 de acordo com a postagem apresentada no Instagram @desenhosdonando, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/desenhosdonando/>.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Nesta segunda charge, Nando Motta utilizou a caricatura, recurso bastante recorrente dentro da representação de charges, quando o chargista quer trazer fidelidade ao corpo, ao traço, ao tema. A caricatura faz parte do humor gráfico. No dia do crime, Igor estava vestido dessa maneira. Com os mesmos tons da camiseta e do shorts.

A caricatura se utiliza também do exagero; os braços do agressor são extremamente grandes e fortes. A charge busca a referência dele ser praticante de academia e de já ter sido um jogador de basquete (antes do crime). De punhos fechados, como no movimento dos socos, nas mãos, há sangue. Quase fazendo um contorno semelhante de luvas de boxe. As manchas pingam e formam marcas/manchas no chão.

O corpo é um elemento bem destacado nesta ilustração. As grades fazem um comparativo da cela de uma prisão e que pode ser facilmente o próprio elevador. Ele está preso, imóvel, estático. Quase não cabe dentro da gaiola. Se espreme. Mas não deixa dúvidas da autoria, por conta das provas nas mãos e do registro do vídeo.

Neste comparativo com a cena real, ele aparece sem os sapatos. No momento da agressão, o vídeo registra os chilenos da vítima e do agressor. O chargista utiliza desse fato para compor a charge.

Imagem 3

Foto: Reprodução do vídeo / Fonte: SRzd

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O alerta e o engajamento das charges

A charge (1) traz a reflexão de que o agressor pode estar acima de qualquer suspeita, “um cidadão comum”, “um macho comum”. O que foi observado pela personagem da mulher. Ainda sobre os personagens. São retratados com a boca aberta. No sentido para além do movimento da fala. Estão perplexos, indignados e revoltados. O sentimento faz um paralelo com a opinião pública. Por exemplo, de forma online, no engajamento que a charge recebeu ao ser publicada no Instagram. Alcançou mais de 16 mil curtidas, 236 comentários e cerca de 2.199 compartilhamentos.

O que corrobora com a veiculação no Instagram do Brasil Fora da Caverna (BFC), em que Gilmar Machado tem suas charges compartilhadas. Além da rede social, o BFC é uma plataforma de mídia independente. Divulga informações críticas e busca combater o que considera o "fascismo". É um site alternativo. O Instagram do BFC I Jornalismo e Conexão conta com 761 mil seguidores.

Já a charge (2) retrata a força do agressor, com os braços enormes. Força que é discrepante comparado à mulher. A crítica da ilustração evidencia a raiva e o ódio, com a expressão do rosto e com as mãos cobertas de sangue.

A ilustração também está presente no Instagram Brasil 247. Um site de notícias e canal de mídia, com posicionamento progressista e de esquerda. Reafirma a luta de trabalhadores e sindicatos, a importância da democracia e a necessidade de reparação histórica. Tem como foco a cobertura política.

Na união dos Instagrans de Nando Motta e do Brasil 147 houve engajamento social. Esta charge alcançou mais de 22 mil curtidas, 381 comentários e 2.586 comentários. O Instagram do Brasil 247 tem 400 mil seguidores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscamos compreender o impacto que tais histórias estabelecem com a abordagem imagética, concretizada nas redes sociais. O que revisita as classes sociais, as questões de gênero. Além do fator temporalidade, relacionado à charge como fonte histórica,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

proposto pela Análise Chárgica (2023). A investigação concluiu que as charges conseguem satirizar, criticar e trazer reflexões perante a violência doméstica.

Em função disso, as charges (1) e (2) foram de extrema importância para debatermos a questão da cultura patriarcal e do ódio à mulher. As ilustrações, neste caso, serviram como opinativas e combativas em relação à violência contra mulher. Por meio do humor gráfico, encarnaram um tom crítico. O riso no sentido provocativo e contestador.

Além disso, mesmo Juliana Garcia não sendo retratada nas charges pelos chargistas Gilmar Machado e Nando Motta, conseguimos conferir o assunto ao qual se referiam. Vale ressaltar o papel da imprensa alternativa, com os portais Brasil 247 e Brasil Fora da Caverna, que apresentam aos leitores e seguidores assuntos profundos, delicados e questionadores.

Juliana Garcia dos Santos é uma sobrevivente da tentativa de feminicídio no Brasil. Mulher que ainda tem sonhos, esperança e vida. Em agosto de 2025, ela recebeu a Comenda Maria da Penha, homenagem concedida pela Câmara Municipal de Natal (RN), e, em setembro, recebeu uma Moção de Aplauso na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Igor Cabral permanece preso.

Em casos de violência contra a mulher, o rosto costuma ser o mais atingido. Numa atitude violenta de destruí-las e descaracterizá-las. É o que indicam os estudos realizados nos últimos anos. Muitas vítimas de tentativa de feminicídio também são silenciadas, desacreditadas e descredibilizadas por “falta de provas”. Não alcançam justiça. Neste caso, o registro e a filmagem são a prova do que diariamente é ocultado dentro das casas, dentro da violência doméstica.

REFERÊNCIAS

DOURADO, Suzana de Magalhães; NORONHA, Ceci Vilar. **Marcas visíveis e invisíveis: danos ao rosto feminino em episódios de violência conjugal.** Ciência & Saúde Coletiva, v. 20, n. 9, p. 2911-2920, 2015.

G1. Globo**. Mulher agredida com 61 socos em elevador passou por sete horas de cirurgia para reconstruir a face,** 2025. Diponvel em: <

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem LEDI
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2025/08/04/mulher-agredida-com-61-socos-em-elevador-passou-por-sete-horas-de-cirurgia-para-reconstruir-a-face.ghtml>. Acesso em: 6 nov. 2025.

G1. Globo**. Vítima de espancamento em elevador teve lesão como se sofresse acidente de moto sem capacete,** 2025. Diponvel em: < **https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2025/08/03/vitima-de-espancamento-em-elevador-teve-lesao-como-se-sofresse-acidente-de-moto-sem-capacete.ghtml>.** Acesso em: 6 nov. 2025.

G1. **O que se sabe e o que falta saber sobre caso de ex-jogador que agrediu a namorada com mais de 60 socos em elevador,** 2025. Disponível em**: <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2025/07/30/o-que-se-sabe-agressao-socos-elevador.ghtml>** Acesso em: 6 nov. 2025.

MIANI, Rozinaldo. **Charge: elementos de teoria e subsídios para uma metodologia de análise.** São Paulo: Criativo, 2023.

MIANI, Rozinaldo. Et al: **Charge editorial: iconografia e pesquisa em história.** In: Domínios da Imagem - Londrina, Paraná. Anais... (Eletrônicos): 2014.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Et al: **Charge: uma prática discursiva e ideológica.** In: XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação - Campo Grande, MS. Anais... Campo Grande: Intercom, 2001.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo.** Maringá: Eduem, 2000. Acesso em: 2 nov. 2025.

SAFFIOTI, H. **O Poder do Macho.** São Paulo: Moderna, 1987.

TJPR. **Identificando a Violência Doméstica - CEVID**, (s. d.). Diponvel em: <https://www.tjpr.jus.br/web/cevid/identificando-violencia-domestica>. Acesso em: 2 nov. 2025.

UOL. **Traumas faciais: a violência de gênero que tenta descaracterizar mulheres**, 2025.

Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/azmina/2025/09/11/traumas-faciais-a-violencia-de-genero-que-tenta-descaracterizar-mulheres.htm> Acesso em: 6 nov. 2025.

A retratação da campanha “Fora Temer” na iconografia disponibilizada na fanpage “Cartunistas contra o golpe”

Ana Júlia Lavínia LEAL (UEL)

E-mail: ana.lavinia.leal@uel.br

Maria Clara Bueno MENDONÇA (UEL)

E-mail: mariaclara.bueno@uel.br

Rozinaldo Antonio MIANI (UEL)

E-mail: rmiani@uel.br

Tão logo foi concluído o processo de impeachment contra a então presidenta Dilma Rousseff - processo que deve ser caracterizado como um “golpe de Estado” - e Michel Temer assumiu a

Presidência da República, o seu governo foi imediatamente identificado como um governo golpista e as vozes democráticas da sociedade brasileira passaram a ecoar o grito de “Fora Temer”. Dentre os múltiplos coletivos que se organizaram na tentativa de impedir e/ou denunciar a efetivação do golpe, destacamos a iniciativa coletiva de chargistas que criaram em abril de 2016 a *fanpage* “Cartunistas contra o golpe”, veiculada no ambiente do Facebook e que reunia “desenhos de cartunistas contrários ao Golpe de Estado em andamento no Brasil”. Nesse sentido, o objetivo deste estudo é analisar a produção iconográfica disponibilizada na referida *fanpage* que explicitou a campanha “Fora Temer”, no período correspondente ao governo Michel Temer (2016-2018), por meio da análise do discurso chárgico. As imagens revelam não só a ilegitimidade do golpista Michel Temer para ocupar a Presidência, como também a indignação popular pela fratura na democracia brasileira.

Palavras-chaves: Charge, Fora Temer, Cartunistas contra o golpe.

Paródia de formatos audiovisuais de entrevistas em animações seriadas brasileiras: do *talk show* de *Infortúnios com a Funéria* ao mesacast de *MaluCast*

Tiago LENARTOVICZ (PPGCOM - ECA – USP) [1]

Orientadora: Drª. Maria Cristina Palma Mungioli (PPGCOM - ECA – USP)

E-mail: tiago.lenartovicz@usp.br

O estudo analisa como a paródia de formatos audiovisuais de entrevistas opera na formação de sentidos nas animações seriadas brasileiras: *Infortúnios com a Funéria* (MTV Brasil) e

[1] Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação - PPGCOM da Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo - USP; orientadora: Drª. Maria Cristina Palma Mungioli (PPGCOM - ECA – USP).

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h, PPG HS

MaluCast (YouTube). A partir da Análise do Discurso, articulada às reflexões sobre linguagens e o riso de Bakhtin (2010) e de Possenti (2010) sobre o humor, investiga-se de que modo a paródia e as convenções midiáticas e culturais produzem deslocamentos humorísticos às séries. Inclui-se ainda, contribuições de Mittell (2008) e Wells (2002) sobre hibridismos de gênero e a comicidade imagética na animação. Os resultados apontam que as paródias dos formatos de entrevistas *talk show* e mesacast tensionam hierarquias discursivas que formam os repertórios do humor audiovisual brasileiro.

Palavras-chaves: humor; paródia; animação seriada brasileira.

Introdução

Desde as experiências iniciais das produções audiovisuais de animação, observamos uma aproximação significativa entre essa linguagem e o campo do jornalismo, especialmente por meio de charges animadas que se constituíram como forma de comentário social e político.

Essas produções pioneiras, marcadas pela experimentação estética e pela crítica de costumes, revelam como a animação assumiu desde cedo uma função discursiva para além do entretenimento, operando como espaço de representação simbólica e reflexão crítica sobre a realidade (WELLS, 1998; FURNISS, 1998). Com o passar do tempo, essas experiências contribuíram para o reconhecimento da animação como uma linguagem complexa, capaz de circular por diferentes territórios discursivos — da informação à ficção, da poesia visual à metáfora social — estabelecendo diálogos e pontes diversas, como entre o documentário, o humor e o jornalismo audiovisual.

Essa característica de trânsito entre campos permite que a animação dialogue com múltiplos gêneros e formatos, promovendo hibridismos e expandindo suas possibilidades narrativas. Compreendemos que tais hibridizações fazem com que a animação não apenas se adapte a estruturas discursivas consolidadas, mas também as reinterprete, operando deslocamentos simbólicos que produzem sentidos próprios. Assim, reconhecemos a linguagem animada como um território fértil para a investigação de processos intertextuais e de circulação de discursos, sobretudo quando ela adentra formatos reconhecidos da comunicação audiovisual,

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

como o da entrevista, eixo sobre o qual se organiza a reflexão proposta neste artigo. Isso revela caminhos para compreensões dessas materialidades como atuantes na constituição da cultura midiática de nossa sociedade. Ao elegermos o formato da entrevista como objeto de análise, propomos refletir sobre a presença desse gênero discursivo na animação, considerando suas variações entre o jornalismo e o entretenimento (PENA, 2012; TRAQUINA, 2005).

Com base nessa delimitação, pretendemos examinar como a animação pode simular, parodiar ou reconfigurar o formato da entrevista audiovisual, instaurando um campo de mediação entre a linguagem informativa e o humorístico. A paródia, entendida como processo intertextual que desloca o sentido do discurso de origem (HUTCHEON, 1985; POSSENTI, 1998), constitui-se, neste caso, como um recurso fundamental para o riso e para a crítica. Dessa forma, observamos que a animação se apropria de códigos do audiovisual jornalístico, como cenografia, enquadramentos, postura dos apresentadores, ritmo de fala, para elaborar representações que, ao mesmo tempo, reconhecem e subvertem tais convenções.

Para o desenvolvimento da análise, formamos o *corpus* a partir de duas produções animadas brasileiras que exploram o formato de entrevista em modos distintos. A primeira é Infortúnio com a Funérea (2010-2013), programa na MTV Brasil, no qual a personagem animada Funérea conduz entrevistas satíricas com personalidades reais em um cenário que mescla animação e imagem ao vivo. A segunda é *Malu Cast* (2023 - atual), produção animada vinculada ao canal de Any Malu no YouTube, característica do formato de mesacast digital que integra animação, convidados e discurso de entretenimento em plataformas de redes sociais. A partir deste recorte, buscamos observar de que modo essas séries reconfiguram o discurso da entrevista e como o humor emerge da relação entre o reconhecível e o parodiado.

Nosso objetivo geral é, portanto, identificar como a paródia animada de formatos audiovisuais de entrevistas produz deslocamentos humorísticos e tensiona fronteiras entre jornalismo e entretenimento. Organizamos o texto primeiramente apresentando um percurso teórico sobre entrevistas audiovisuais, paródia, serialidade e linguagem da animação. Em seguida, descrevemos a metodologia baseada na Análise do Discurso de orientação francesa (ORLANDI, 2001), articulada aos estudos do humor (POSSENTI, 1998) e da linguagem audiovisual da animação. Depois, realizamos a análise das duas séries selecionadas; e, por fim,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

discutimos os resultados e reflexões decorrentes, apontando contribuições para os estudos contemporâneos da animação brasileira.

1. A entrevista audiovisual e os caminhos do *infotainment*

A entrevista constitui um dos formatos centrais da comunicação audiovisual contemporânea, articulando-se de modo dinâmico entre as práticas informativas e expressivas. Historicamente, o jornalismo televisivo incorporou a entrevista como um dos principais dispositivos de mediação discursiva, capaz de representar a fala do outro e de construir a credibilidade do relato jornalístico. Desde os primeiros noticiários e programas de debate, a entrevista tem ocupado posição de destaque na televisão brasileira, sendo progressivamente integrada a múltiplos gêneros e estilos narrativos.

Como observa Traquina (2005), a entrevista é um dos pilares do jornalismo moderno, pois instaura o diálogo como procedimento central de apuração e legitimação da notícia. No campo audiovisual, essa função ganha novos contornos: como lembra Chaparro (2001), o entrevistador em televisão atua como mediador simbólico entre a instituição jornalística e o público, traduzindo o acontecimento em performance comunicativa. Arlindo Machado (2000) complementa essa perspectiva ao destacar que o telejornalismo brasileiro expandiu-se a partir de uma lógica híbrida, em que a informação se alia a recursos expressivos da linguagem audiovisual, fazendo da televisão um espaço de experimentação estética e discursiva. Nesse contexto, a entrevista transita entre o campo da informação e o da performance, cria pontes com a estrutura do documentário clássico, em que a palavra testemunhal e o enquadramento visual produzem efeitos de autenticidade e empatia com o espectador. Essa natureza intermediária confere à entrevista audiovisual um estatuto de linguagem flexível, passível de múltiplas reconfigurações — inclusive nas produções animadas que se apropriam de seus códigos para gerar novas camadas de sentido.

Com o avanço das indústrias midiáticas e a consolidação da televisão como principal veículo de comunicação de massa no século XX, a entrevista passou a se entrelaçar a diferentes contextos de exibição, assumindo um caráter multifuncional. No Brasil, o percurso do telejornalismo evidencia uma trajetória de crescente diálogo com o entretenimento, em parte

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

impulsionada por transformações tecnológicas, pela concorrência entre emissoras e pela necessidade de manter a atenção do público. Meditsch (1992) observa que o telejornalismo televisivo, ao se adaptar ao ritmo da indústria cultural, passou a valorizar mais o impacto visual e o envolvimento emocional do que a simples transmissão de fatos. Sodré (2006) acrescenta que o jornalismo eletrônico cria um campo de presença sensível que aproxima o espectador do acontecimento pela via da performance e da emoção, deslocando o foco da notícia para o acontecimento narrado. Essa tendência, como apontam diversos estudiosos da cultura televisiva, culmina na emergência de formatos híbridos, como os programas de auditório, talk shows e quadros humorísticos que mesclam o discurso informativo com o lúdico. Machado (2000) nota que a televisão brasileira construiu uma gramática própria ao fundir informação e espetáculo, fenômeno que tensiona as fronteiras entre seriedade e descontração e redefine o papel da entrevista dentro do audiovisual. Essa mescla entre registro jornalístico e narrativa de entretenimento preparou o terreno para o surgimento do conceito de *infotainment*, cuja formulação busca compreender os processos de fusão entre dois campos historicamente distintos: o da informação e o do entretenimento.

O termo *infotainment*, conforme explica Itania Maria Mota Gomes (2009), surgiu no final do século XX como neologismo para designar o embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento. A autora demonstra que a expressão descreve um fenômeno cultural associado à globalização midiática e à reestruturação neoliberal dos sistemas de comunicação. Originalmente, o termo começou a circular em estudos norte-americanos e europeus na década de 1990, sendo posteriormente apropriado por pesquisadores brasileiros. Gomes (2009) ressalta que o *infotainment* não deve ser entendido como um gênero televisivo, mas como uma estratégia midiática de produção, capaz de combinar valores informativos e expressivos de modo a capturar a atenção do público. Essa estratégia, longe de ser meramente pejorativa, traduz um movimento histórico da cultura midiática em direção à convergência de linguagens e à construção de formatos híbridos, como *reality show*s, *talk shows*, programas de variedades e telejornais que incorporam humor ou dramatização.

Assim, o *infotainment* reflete o modo como a televisão, diante da competição e da fragmentação da audiência, recorre à linguagem do entretenimento para renovar sua capacidade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de endereçamento e estabelecer vínculos afetivos com o espectador. Ao reconhecermos que o telejornalismo desenvolve modos próprios de narrar o real, apoiados na performance, na oralidade e na busca por proximidade com o público, estabelecemos um ponto de partida para entender como a animação se apropria desses códigos para produzir crítica e humor.

5. Paródia, linguagem e humor

Em Mikhail Bakhtin (2008), a paródia é entendida como prática discursiva que revela o diálogo entre vozes sociais e questiona formas estabelecidas de expressão. Ao parodiar, o discurso recria e inverte hierarquias, gerando novas significações. O autor define o riso como uma forma de visão artística e um método de interpretação da realidade, intraduzível à linguagem lógica. Nesse sentido, o riso e a paródia se articulam como instrumentos de leitura do mundo, capazes de desestabilizar convenções e promover interpretações críticas da cultura. Quando nos voltamos à análise das animações, é a partir desse princípio que orientamos o olhar para identificar como as formas paródicas operam como processo de linguagem, constituindo-se em mecanismo de produção de sentido.

Compreendemos que o riso, para Bakhtin (2010), ultrapassa o mero efeito de comicidade. Ele manifesta uma atitude estética e social diante da realidade, assumindo caráter contestador e criador. A paródia, nesse processo, atua como modo de deslocamento discursivo, instaurando uma duplicidade entre o original e sua reinterpretação. É nesse espaço entre vozes que se formam as tensões que caracterizam o humor. Como afirma o autor, “o parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo mundo às avessas” (Bakhtin, 2008, p. 151). Essa inversão simbólica dá ao discurso cômico a potência de questionar a seriedade institucional e a estabilidade dos gêneros. Quando observamos as produções midiáticas atuais, especialmente as animações seriadas, identificamos que elas incorporam esse mesmo princípio bakhtiniano, reconfigurando discursos de autoridade, práticas cotidianas e formatos consagrados do audiovisual. A paródia, assim, torna-se elemento estruturante das narrativas animadas, revelando tanto o gesto criativo quanto o olhar crítico sobre a cultura midiática.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Na perspectiva da Análise do Discurso, o humor pode ser compreendido como uma forma de dizer que desloca sentidos estabilizados, expondo ideologias e tensões sociais. Sírio Possenti (2010; 2012) demonstra que o humor opera pela ruptura de expectativas e pelo jogo de linguagem, revelando contradições e instaurando novas leituras. Essa abordagem dialoga com o pensamento de Bakhtin ao reconhecer o humor como prática discursiva que evidencia a multiplicidade de vozes. Conforme propõe Silva (2024, p. 259), é possível estabelecer uma ponte entre o riso bakhtiniano e o humor contemporâneo descrito por Possenti, observando no primeiro a origem cultural e histórica da comicidade e, no segundo, sua atualização nas práticas comunicacionais atuais. Essa aproximação nos permite compreender o humor midiático como um campo de mediações no qual se mantêm resquícios da cultura popular e da carnavalização, agora reorganizados em contextos de produção televisiva e digital. O riso nas animações contemporâneas, portanto, não apenas diverte, mas também interpreta e reinterpreta a realidade por meio de signos visuais e sonoros.

Nesse cenário, as animações seriadas evidenciam a vitalidade do humor como linguagem e da paródia como estratégia estética. Como observa Paul Wells (2002), a animação combina diferentes formas de comicidade, do humor físico e gestual às construções metalinguísticas, que exploram o próprio estatuto ficcional da imagem. O autor ressalta que a comédia animada não se limita à gag visual, mas envolve um processo expressivo de manipulação de códigos que produzem significados. Essa multiplicidade de recursos aproxima-se da concepção de Henri Bergson (1983), para quem o riso surge do contraste entre o vital e o mecânico, ou seja, entre o movimento natural e a repetição artificial. Ao aplicarmos essa leitura à animação, reconhecemos que o humor nasce justamente do jogo entre fluidez e rigidez, entre vida e forma. Nesse sentido, as animações que parodiam formatos televisivos ou jornalísticos mobilizam esse potencial duplo: fazem rir ao mesmo tempo em que revelam, por meio da linguagem animada, as engrenagens e convenções de discursos consolidados.

3. Serialidade, hibridismos e linguagem animada

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

A estrutura seriada audiovisual desempenha papel fundamental na consolidação de formas de repetição e variação que reforçam o reconhecimento do cômico, cria um espaço de retorno em que as convenções podem ser reconfiguradas a cada episódio, sustentando tanto a continuidade narrativa quanto a recriação de sentidos. Mittell (2008) observa que a serialidade televisivas opera como um sistema cultural que articula padrões narrativos e expectativas do público, permitindo a experimentação formal dentro de limites reconhecíveis. Essa lógica é também um terreno fértil para a paródia, que se alimenta da repetição e do desvio, construindo o riso pela familiaridade e pela ruptura. As produções seriadas, ao retornarem ciclicamente aos mesmos universos ficcionais, possibilitam a criação de convenções próprias, cuja repetição dá origem ao humor e à crítica de suas próprias formas.

A serialidade se caracteriza ainda pela capacidade de absorver diferentes gêneros e linguagens, resultando em produções híbridas. Mungioli (2010) destaca que o formato seriado contemporâneo não se define apenas pela continuidade narrativa, mas pela multiplicidade de estratégias de enunciação e pela combinação de estilos. Esquenazi (2011) complementa essa perspectiva ao afirmar que as séries criam comunidades interpretativas que se reconhecem nos padrões de repetição e nas variações simbólicas de seus episódios. Essa dimensão híbrida favorece a emergência de textos que combinam a recorrência do formato com a reinvenção da linguagem. Nas animações seriadas, essa hibridização se manifesta na coexistência de gêneros, como humorístico, documental, musical ou mesmo o paródico, reafirmando a animação como território expressivo que transita entre convenções e experimentações.

Ao pensarmos a linguagem da animação sob essa perspectiva, lembramos que, conforme apontam Wells (1998) e Furniss (1998), a animação desenvolveu uma gramática própria ao longo do século XX, marcada pela síntese entre estética e técnica. Os autores observam que a consolidação dos desenhos animados seriados ampliou o alcance da animação, tornando-a um fenômeno global e profundamente conectado à cultura popular. A repetição de personagens e situações, característica do formato seriado, contribuiu para estabelecer identidades visuais e discursivas que sustentaram universos narrativos autônomos. Ao mesmo tempo, esses universos se tornaram espaços privilegiados para o humor, entendido não como elemento obrigatório, mas como presença significativa no modo de construção da linguagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Nesse sentido, Wells (2002) propõe um conjunto de estratégias para compreender o riso nas produções animadas, que vão desde o exagero físico e a deformação até a ironia e a autorreferência. Essas estratégias, segundo o autor, formam um repertório que combina o humor gestual e visual com a reflexão sobre a própria natureza da imagem animada. Ao reunir serialidade, paródia e humor, as produções animadas constroem um espaço de convergência em que o reconhecimento e a surpresa coexistem. Essa combinação de elementos é a base sobre a qual se sustentam as animações que analisaremos neste artigo, nas quais o formato seriado serve de plataforma para o diálogo entre gêneros, linguagens e discursos.

4. Percursos metodológicos e análise das animações

Diante do que discutimos, compreendemos que se faz necessário definir um percurso metodológico capaz de sustentar a análise das séries selecionadas, identificando suas especificidades no campo das entrevistas audiovisuais e de suas produções de sentido. Adotamos o estudo de caso como estratégia metodológica, uma vez que esse delineamento permite a investigação aprofundada de um conjunto reduzido de objetos, possibilitando observar com precisão seus modos de funcionamento discursivo. Essa escolha nos permite compreender como as práticas de paródia e humor se constroem no interior das animações seriadas, em relação às convenções do gênero entrevista. O estudo de caso, ao articular observação, descrição e interpretação, oferece condições de relacionar empiria e teoria sem reduzir o objeto a categorias prévias, mas considerando a materialidade própria das imagens e das vozes que o constituem.

O caminho analítico adotado fundamenta-se na Análise do Discurso de orientação francesa, em diálogo com os estudos do audiovisual e com os estudos da animação. A partir de Orlandi (2001), reconhecemos a importância de compreender o discurso como produção de sentido historicamente situada, e de analisar as formações discursivas que atravessam as obras. De Possenti (1998; 2010), tomamos a articulação entre discurso e humor, entendendo que o riso opera como deslocamento de sentidos estabilizados e revelação de contradições culturais. Paralelamente, apoiamo-nos em autores que exploram a especificidade da linguagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

audiovisual da animação, como Wells (1998; 2002) e Furniss (1998), reafirmando a necessidade de incluir a bibliografia especializada do campo animado em análises que pretendem compreender seus modos expressivos e discursivos. Esse cruzamento entre abordagens discursivas e midiáticas permite investigar a paródia não apenas como figura de estilo, mas como processo de enunciação audiovisual e animada.

Para o exame do *corpus*, estruturamos a observação em três eixos interdependentes. O primeiro aborda as semelhanças visuais e estruturais entre os gêneros de entrevista e seus desdobramentos parodiados, com atenção a elementos como composição de enquadramentos, ritmo de montagem, organização dos turnos de fala e cenografia. O segundo eixo considera os efeitos de sentido e as estruturas discursivas do humor, focalizando como os enunciados cômicos e suas materialidades (verbais e visuais) instauram a crítica aos formatos jornalísticos e de entretenimento. Em seguida, o terceiro, apresentamos pontos de aproximações e contrastes entre as produções.

A pesquisa investiga duas produções seriadas brasileiras que se apropriam do formato de entrevista e o reconfiguram pela linguagem da animação. A primeira, Infortúnio com a Funérea (MTV Brasil, 2010–2013), deriva do universo de Fudêncio e Seus Amigos e foi voltada ao público jovem e adulto. A série apresenta a personagem Funérea, uma apresentadora que conduz entrevistas satíricas com convidados reais e fictícios em um cenário que mescla elementos de *talk show* e humor ácido. A segunda série, MaluCast (Combo Estúdio, 2023–presente), integra o universo de Any Malu e parodia o formato de *mesacast*, no qual a personagem principal entrevista convidados do entretenimento e da cultura digital. Direcionada a um público amplo de jovens e usuários de plataformas on-line, a produção evidencia a transposição das práticas de entrevista para o ambiente digital e o uso do humor como estratégia de engajamento. Ambas as séries estabelecem, assim, um diálogo direto com a tradição do audiovisual e revelam como a linguagem animada se torna veículo de reflexão crítica sobre os formatos midiáticos.

Selecionamos dois episódios de cada série para observar regularidades de serialização e padrões de humor: *Infortúnio com Rafael Cortez* e *Infortúnio com Aline*, no primeiro caso; *MaluCast — Irmão do Jorel* e *MaluCast — Giovana Camile*, no segundo. As análises que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

apresentaremos adiante buscam articular esses eixos teóricos e metodológicos para compreender como as animações criam, pela paródia e pelo riso, um espaço de reinterpretação das práticas jornalísticas e de entretenimento no cenário midiático contemporâneo.

4.1 Análise das estruturas gerais do formato entrevista das séries animadas

Ao iniciarmos a análise, observamos que ambas as produções apresentam uma estrutura que se ancora em gêneros audiovisuais reconhecíveis: o *talk show* e o *mesacast*, reconfigurando-os por meio da linguagem animada. Identificamos, nas duas séries, estratégias de construção cômica baseadas na combinação entre familiaridade e desvio, nas quais o humor emerge do contraste entre o esperado e o deslocado.

Na série *Infortúnio com a Funérea*, observamos uma composição singular entre animação e ação ao vivo. A apresentadora é animada, enquanto o cenário e os convidados são reais, filmados em estúdio e integrados digitalmente à personagem. Essa relação cria um campo híbrido em que o real e o animado coexistem na mesma diegese, produzindo efeitos de estranhamento e comicidade. O programa inicia com uma vinheta musical de abertura, seguida por uma introdução comentada da anfitriã, que apresenta o convidado e estabelece o tom irônico da entrevista. A mise-en-scène remete ao formato clássico de *talk show* noturno, com iluminação dirigida, mesa central e cortinas ao fundo. Há a presença de uma plateia mista, composta por personagens animados e por pessoas reais, cuja interação é pontuada por risadas e comentários. Essa configuração pode ser observada na Figura 01, que reúne três quadros exemplificativos da dinâmica visual.

Figura 01: quadros ilustrativos das estruturas em Infortúnio com Funérea.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Os enquadramentos alternam entre planos conjuntos e planos próximos, valorizando tanto a reação dos convidados quanto o contraste entre a gestualidade caricatural da personagem Funérea e o comportamento naturalista dos entrevistados. O programa inclui ainda momentos de bastidor e de making of, que simulam o funcionamento interno de uma produção televisiva, recurso que intensifica a impressão de não ficcionalidade. A presença dessas camadas de discurso com a entrevista, o espetáculo e o próprio fazer televisivo reforçam o caráter metalinguístico da série e sua paródia dos programas de auditório.

Na série *MaluCast*, identificamos uma estrutura derivada e parodiada do formato dos mesacasts, fenômeno recente da cultura digital que combina as lógicas do podcast e da transmissão audiovisual. A série recria os elementos centrais desse gênero: mesa, microfones, câmeras fixas e cenário de estúdio, compondo uma ambientação semelhante às produções de criadores de conteúdo em plataformas de vídeo. A apresentadora abre cada episódio com uma fala introdutória e a apresentação do convidado, mantendo uma entonação performática próxima à dos *streamers* e comunicadores digitais. Como ocorre no formato original, há a simulação de uma transmissão ao vivo, reforçada pela inserção de elementos que reproduzem erros e interrupções típicos de programas de fluxo contínuo, como comentários inesperados, falhas técnicas e reações desconfortáveis dos convidados. A interação com o público é representada por um chat ao vivo fictício, exibido na tela com mensagens de usuários animados, que reforçam o aspecto performativo e a paródia da cultura participativa e do engajamento digital.

Figura 02: quadros ilustrativos das estruturas visuais em Malucast

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A Figura 02 ilustra esse espaço cênico, destacando o enquadramento frontal, o plano conjunto da mesa e o uso de sobreposições gráficas que simulam transmissões digitais.

4.2 Discursos paródicos e humorísticos em Infortúnios com a Funérea

O episódio “Infortúnio com Rafael Cortez” apresenta a entrevistadora Funérea dialogando com o repórter e humorista conhecido por sua atuação no programa Custe o Que Custar (CQC), da Band. O episódio segue a estrutura tradicional do programa. A figura da apresentadora conduz a entrevista em tom irônico e ambíguo, alternando entre provocações e observações metalinguísticas sobre o próprio ato de entrevistar. O enquadramento mantém o padrão de planos médios e conjuntos, em que o convidado real contracena com a personagem animada em um mesmo espaço diegético, porém não animado. Essa configuração é ilustrada na Figura 3, que evidencia o contraste entre o real e o animado, bem como o caráter performático da mise-en-scène.

As regularidades discursivas desse episódio revelam uma paródia do formato de entrevista televisiva, construída pela mimese e pela hipérbole. O roteiro segue um “questionário” convencional, mas com perguntas desproporcionais ou descontextualizadas, gerando um efeito de ruptura de expectativa, conforme descreve Possenti (2010), ao tratar do humor como deslocamento de sentidos. A lógica do “mundo às avessas”, tal como formulada por Bakhtin (2008), manifesta-se no rebaixamento simbólico da autoridade informativa, transformando o espaço de fala do repórter em terreno cômico. Essa inversão paródica evidencia a tensão entre a seriedade jornalística e o espetáculo do entretenimento, expondo a dimensão teatralizada do próprio formato. A ironia de entrevistar um profissional oriundo de um programa que também satirizava a mídia — o CQC — cria uma dupla camada paródica, em que o humor incide sobre o humor e, por extensão, sobre o jornalismo como espetáculo.

Do ponto de vista interdiscursivo, o episódio articula diferentes regimes de enunciação. Ao entrevistar um repórter humorista, o programa coloca em cena o discurso jornalístico mediado pela autoironia, no qual o papel do entrevistador e o do entrevistado se confundem. A personagem Funérea, ao inverter papéis e controlar o ritmo da conversa, opera uma crítica às

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: Araucária PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

hierarquias discursivas do jornalismo televisivo, sublinhando a performatividade de seus gestos e expressões. A entrevista torna-se, assim, um campo de enunciação híbrido, em que o humor não apenas diverte, mas revela os mecanismos simbólicos do discurso midiático e seus efeitos de sentido. Ao transformar a entrevista em paródia de si mesma, o episódio amplia o alcance crítico da animação e reitera a potência do riso como leitura social.

O episódio *Infortúnio com Aline* introduz uma variação significativa na estrutura da série, ao substituir o convidado real por uma personagem também animada — Aline, criação do cartunista Adão Iturrusgarai, adaptada em formato televisivo. A cena de abertura reproduz a mesma organização espacial do programa, com a mesa central e a plateia híbrida, conforme observamos na Figura 01, mas o diálogo transcorre inteiramente no domínio animado. Essa opção desloca a entrevista para o campo da ficção total, eliminando o contraste entre o real e o animado presente nos outros episódios. A entrevista torna-se simultaneamente narrativa e metanarrativa, ou seja, uma paródia sobre o próprio gesto de entrevistar dentro de um universo ficcional.

Nesse episódio, o interdiscurso do *talk show*, já marcado pela fusão entre jornalismo e entretenimento, é expandido para o terreno da animação, produzindo uma reflexão sobre os limites entre gêneros. A paródia aqui ultrapassa o simples comentário sobre o formato televisivo e transforma-se em dispositivo narrativo. Ao simular a lógica de um programa de entrevistas dentro de um espaço completamente animado, a série torna explícita a artificialidade da entrevista como espetáculo. O humor emerge da consciência dessa artificialidade, do jogo entre simulação e representação, e do modo como as personagens reproduzem comportamentos humanos exagerados. O episódio reafirma, portanto, a função crítica da animação como linguagem capaz de tensionar fronteiras entre ficção e realidade, reafirmando a paródia como forma de leitura e de reinvenção do audiovisual.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 03: imagens das entrevistas analisadas de Infortúnios com a Funéria

4.3 Discursos paródicos e humorísticos em MaluCast

O episódio *MaluCast — Irmão do Jorel* retoma a estrutura já consolidada da série, com abertura musical, introdução da apresentadora e apresentação do convidado. Nesse caso, o convidado é Irmão do Jorel, protagonista da série homônima do canal Cartoon Network e uma das produções mais reconhecidas da animação brasileira contemporânea. O episódio parodia a lógica dos *mesacasts*, combinando ambientação de estúdio, câmeras fixas e microfones de mesa, mas reproduzindo tudo dentro de um universo animado. A entrevista é conduzida como se fosse um encontro real com uma celebridade midiática, em um formato que imita as entrevistas jornalísticas desse formato.

Diferentemente de *Infortúnio com a Funérea*, em que há interação direta entre o real e o animado, aqui todo o conteúdo é animado, o que confere à entrevista uma regularidade visual e um ritmo controlado. As falas seguem um roteiro mais rígido, necessário para o processo de animação, mas preservam o improviso simulado típico dos *mesacasts* de plataformas digitais. A paródia emerge justamente dessa contradição entre o espontâneo e o planejado, entre o discurso de improviso e a estrutura roteirizada. O humor se constrói pelo jogo de revelações e segredos, pelo "contar bastidores" e pelas "cenas sem cortes", estratégias comuns nas entrevistas midiáticas sensacionalistas que prometem ao público um acesso exclusivo à intimidade do convidado. Esse recurso, amplamente explorado no jornalismo de entretenimento, é aqui deslocado para o campo da animação, revelando o caráter fabricado da autenticidade.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O episódio *MaluCast — Giovana Camile virou desenho* expande a dimensão metalinguística da série ao trazer como convidada uma influenciadora digital real, convertida em personagem animada. O episódio apresenta Giovana Camile como criadora de conteúdo e figura ativa nas redes sociais, cuja presença em múltiplas plataformas representa o modelo contemporâneo de comunicador digital. A entrevista parodia essa estética do produtor de conteúdo multiplataforma, que transita entre vídeos curtos, *lives* e colaborações com marcas. O humor se estrutura nas interações exageradas entre apresentadora e convidada, que simulam interrupções, falhas técnicas e comentários fora de contexto, típicos de transmissões ao vivo.

O episódio estabelece ainda um jogo de hibridismo entre animação e ação ao vivo, já que Giovana aparece em versões animada e filmada, em curtas inserções que reforçam a paródia do ambiente digital. Essa sobreposição entre o real e o animado, comum em vídeos de influenciadores que recorrem a efeitos visuais, é aqui levada ao extremo, transformando o erro técnico em recurso cômico. As estratégias de humor decorrem da simulação de improviso, das pausas desconfortáveis e dos lapsos de interação, configurando uma crítica à espetacularização da intimidade e ao modo como o conteúdo digital reproduz convenções do audiovisual tradicional. Assim como em *Infortúnio com a Funérea*, a série *MaluCast* utiliza a linguagem animada para desmontar as aparências de espontaneidade e naturalidade da comunicação midiática, tornando visível o artifício e ampliando o alcance da paródia como dispositivo de leitura crítica.

Figura 04: imagens das entrevistas analisadas em Malucast

4.4 Convergências e contrastes entre as séries

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Ao integrarmos as análises dos quatro episódios, observamos que *Infortúnio com a Funérea* e *MaluCast* operam em registros distintos de paródia, mas compartilham um mesmo gesto crítico em relação às práticas midiáticas da entrevista audiovisual. Ambas as produções reconfiguramos gêneros reconhecíveis do *talk show* televisivo e do *mesacast* digital, mas deslocam suas convenções para o terreno do humor e da reflexão sobre o próprio fazer comunicacional. Enquanto a série da MTV ironiza a formalidade dos programas noturnos e o papel mediador do jornalista, a produção do Combo Estúdio satiriza o improviso fabricado e a estética espontânea do conteúdo de plataforma. Essa diferença marca não apenas uma mudança de formato, mas também uma mudança presente na cultura midiática do universo televisivo para o digital, do agendamento linear ao consumo fragmentado.

Em termos de linguagem, *Infortúnio com a Funérea* constrói seu humor a partir do contraste entre o real e o animado, explorando o estranhamento produzido pela interação entre personagens animados e convidados humanos. Já *MaluCast* desenvolve sua comicidade dentro de um espaço inteiramente animado, mas que reproduz com precisão a estética do *videocast* digital. A diferença fundamental entre as duas produções está, portanto, na relação com a referência original.

Infortúnios constrói uma paródia da televisão como instituição de autoridade e espetáculo e *MaluCast*, por sua vez, ironiza a banalização da visibilidade e o culto à presença digital.

Essas distinções evidenciam o deslocamento de formatos para o riso, no qual o humor funciona como mediador entre a tradição do entretenimento televisivo e as novas formas de comunicação digital. Em ambas as séries, o riso não é apenas efeito estético, mas estratégia discursiva que revela a espetacularização da entrevista. Nos dois contextos, o papel do entrevistador e do entrevistado é colocado em tensão: o primeiro subverte sua função mediadora tradicional, e o segundo assume o protagonismo performático. Esse deslocamento produz o que Possenti (2010) define como "ruptura de expectativas", em que o humor surge da fricção entre convenções discursivas e sua deformação cômica. A paródia atua, assim, como operador de crítica cultural, capaz de evidenciar os mecanismos de construção da credibilidade e da intimidade nas práticas jornalísticas e de entretenimento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Também identificamos tensionamentos entre ficção e não ficção. Em *Infortúnio com a Funérea*, o humor nasce do jogo entre o real filmado e a presença animada, instaurando um campo intermediário entre documento e invenção. Em *MaluCast*, a ficção se apresenta como real, simulando o formato jornalístico e a lógica participativa do ambiente digital. Desse modo, *Infortúnio com a Funérea* e *MaluCast* demonstram como a animação, ao se apropriar de gêneros reconhecíveis da comunicação, produz leituras irônicas e complexas sobre o consumo, a cultura e os modos de ser visível na contemporaneidade.

5. Considerações finais

O percurso desenvolvido neste artigo permitiu compreender como a paródia atua como chave de leitura das relações entre animação, jornalismo e entretenimento. As análises de *Infortúnio com a Funérea* e *MaluCast* mostraram que ambas reconfiguram formatos de entrevista — o *talk show* televisivo e o *mesacast* digital —, transformando-os em objetos de humor e reflexão. A paródia evidencia como os formatos jornalísticos de entrevista se associam ao entretenimento, compondo expressões do infotainment (GOMES, 2009), e como o riso, entendido à luz de Bakhtin (2008) e Possenti (2010), opera como força social capaz de questionar hierarquias e convenções. Tanto o *talk show* quanto o *mesacast* partem de propostas de mediação da realidade, mas tornam-se cômicos ao expor suas fórmulas e espetacularizações, revelando que os discursos jornalísticos e digitais são performatizados e atravessados pela lógica do espetáculo.

A animação brasileira contemporânea, ao parodiar esses formatos audiovisuais, reafirma seu caráter híbrido e crítico, atualizando repertórios cômicos e refletindo sobre o papel social da mídia. O humor animado tensiona as fronteiras entre ficção e não ficção, entre o real e o encenado, e não apenas diverte, mas também produz reflexão sobre os modos de narrar e representar a realidade. Assim, ao reunir serialidade, paródia e humor, essas produções demonstram a potencialidade da animação como linguagem de representações e reinvenção cultural, em que o riso se converte em instrumento de leitura crítica do audiovisual e de suas formas contemporâneas de consumo.

Referências

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico**.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar:** percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro. São Paulo: Summus, 2001.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FURNISS, Maureen. **Art in motion:** animation aesthetics. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

GOMES, Itania Maria Mota. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. *In*: DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Maria Lília Dias de (org.). **Em torno das mídias:** práticas e ambiências. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 95-112.

KING, Geoff. **Film comedy**. London: Wallflower Press, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MEDITSCH, Eduardo. **O conhecimento do jornalismo**. Florianópolis: UFSC, 1992.

MITTELL, Jason. **Genre and television:** from cop shows to cartoons in American culture. New York: Routledge, 2004.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Narrativas complexas na ficção televisiva**. Contracampo, Niterói, v. 28, n. 1, p. 118-135, 2013. Disponível em: https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17488. Acesso em: 18 set. 2025.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Galáxia, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003158344.pdf. Acesso em: 07 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

NEALE, Steve; KRUTNIK, Frank. **Popular film and television comedy**. London: Routledge, 1990.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.

PENA, Felipe. **Teorias do jornalismo:** da prática à pesquisa. São Paulo: Contexto, 2012.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua:** análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato:** notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2006.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo:** porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

WELLS, Paul. **Animation and America**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

WELLS, Paul. **Understanding animation**. London: Routledge, 1998.

Chargeamento jornalístico da destruição ambiental no contexto do pós-golpe – estudos semióticos

Fábio de Carvalho MESSA (UFPR Litoral)

E-mail: fabiomessa@ufpr.br

Este trabalho é fruto de atividades de análise semiótica de charges jornalísticas impressas propostas a duas turmas do Mestrado Profissional em Educação Ambiental – Proficiamb, da UFPR Litoral, de Matinhos e Guaraqueçaba, na disciplina de Interdisciplinaridade em Ciências Ambientais. As charges selecionadas, extraídas do jornal Zero Hora, de Porto Alegre/RS, tematizam questões relacionadas à crise e à destruição do meio ambiente, polemizadas no

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

contexto do pós-golpe, entre os anos 2020 e 2022. Os subtemas abordados seguem em torno de fatos e factoides protagonizados por vários personagens peculiares do governo. Ao dispor das charges às turmas de mestrandos pretendeu-se revisar tópicos básicos de semiótica como a identificação de ocorrências sígnicas, análise e classificação dos signos. Considerando que a Semiótica, conforme os pressupostos de Umberto Eco, é a ciência que estuda como os signos são compreendidos, partiu-se para uma averiguação sobre como os mestrandos atribuem sentidos e compreendem as charges. Foi possível depreender dos repertórios dos sujeitos suas concepções sobre educação ambiental, o nível de discernimento sobre informação e desinformação, além de constatar o grau de esclarecimento e consciência crítica.

Palavras-chaves: Charges, Ambiental, Semiótica.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A caricatura como elemento discursivo nas charges publicadas pelo jornal *Movimento*

Rozinaldo Antonio MIANI (UEL)

E-mail: rmiani@uel.br

Apesar de consideramos a caricatura como uma modalidade autônoma do humor gráfico, definida como a representação caricata ou deformada de traços fisionômicos de uma personalidade, constituída a partir da deliberada distorção de determinadas características anatômicas, também consideramos a caricatura (retrato caricato) como um elemento constitutivo da charge. Nesse sentido, a caricatura foi explorada como um elemento discursivo fundamental nas charges publicadas pelo jornal *Movimento*, no contexto da imprensa alternativa no Brasil. Para este estudo, apresentamos como objetivo analisar a presença da caricatura no contexto das charges publicadas no jornal *Movimento*, por meio da análise do discurso chárgico, com vistas a verificar como esse elemento visual serviu como estratégia de denúncia contra as mazelas da ditadura civil-militar no Brasil. Carregada de informações, a caricatura contida numa charge revela, na intencionalidade do chargista, as emoções ou as ideias que se pretende explicitar e denunciar em relação à posição assumida pela personalidade caricaturada na respectiva conjuntura sociopolítica da época.

Palavras-chaves: Caricatura, charge, jornal Movimento, imprensa alternativa.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

A representação chárgica do programa “Uma ponte para o futuro”

Maria Fernanda SALDEIRA (UEL)

E-mail: maria.fernanda30@uel.br

Beatriz Rodrigues DOMINICANO (UEL)

E-mail: beatriz.rodrigues@uel.br

Rozinaldo Antonio MIANI (UEL)

E-mail: rmiani@uel.br

Com a posse do governo golpista de Michel Temer, o documento “Uma ponte para o futuro”, elaborado e apresentado em 2015 pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), passou a ser uma espécie de carta-programa do governo Michel Temer (2016-2018) que enfatizava, dentre outras medidas, a necessidade de ajuste fiscal e de flexibilização do Orçamento. Além de controverso, as consequências de sua aplicação na economia e na sociedade brasileiras produziram intensas reações populares. Uma das formas de representar as consequências perversas do referido programa junto aos segmentos populares foi por meio da produção chárgica. Nesse sentido, esse estudo tem como objetivo selecionar algumas charges que tematizaram criticamente o programa “Uma ponte para o futuro”, disponibilizadas no ambiente virtual da internet, com vistas a analisar a representação iconográfica do referido programa. A análise seguirá os pressupostos metodológicos da análise do discurso chárgico. Predominantemente, as charges indicam que as medidas previstas no programa produziriam consequências perversas para as classes trabalhadoras.

Palavras-chaves: Charge, Governo Michel Temer, Uma ponte para o futuro.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

A surpresa do questionamento: um estudo sobre a ausência de humor nas tiras livres “Téo & o Mini Mundo”

Maria Heloiza Alves Pereira SANTANA (UEL)

E-mail: maria.h10@hotmail.com

Maria Isabel BORGES (UEL)

E-mail: mariaborges@uel.br

Na série de tiras “Téo & o Mini Mundo”, de Caetano Cury, Téo vê o mundo sob uma perspectiva essencialista (egocentrada), marcada pelo desejo de normalidade. Eulália, uma borboleta personificada, surge para ajudá-lo na constituição do “eu” do garotinho de cabelos alaranjados. Juntos, estabelecem uma relação mutuamente necessária. O objetivo, neste trabalho, é mostrar de que maneira se organiza a construção da sequência narrativa em direção não ao inesperado cômico, e sim à surpresa do questionamento. Nesse processo, destacam-se os estudos de Ramos (2011; 2016; 2017) sobre as regularidades e especificidades das tiras cômicas e das tiras livres. Acevedo (1990), Cagnin (2014), Eisner (2010) e Ramos (2010) constituem referências para a linguagem quadrinística. A partir da análise de 101 tiras livres da série “Téo & o Mini Mundo”, a estrutura típica “expectativa construída e desfecho inesperado” da tira cômica como gênero discursivo é alterada quando os posicionamentos de Eulália se contrapõem aos de Téo. O desfecho esboça uma surpresa que desloca a função do humor, conduzindo o leitor a um processo de questionamento e reflexão.

Palavras-chaves: Histórias em quadrinhos, Tiras livres, *Téo & o Mini Mundo*.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

Em defesa da soberania nacional: uma análise das charges de Carlos Latuff sobre o “tarifaço de Trump”

Renata de Paula dos SANTOS (UEM)

E-mail: rpsantos@uem.br

Rozinaldo Antonio MIANI (UEL)

E-mail: rmiani@uel.br

Apresentando como (falso) argumento a ocorrência de supostas violações de direitos humanos e de ataques à liberdade de expressão no Brasil - especialmente, envolvendo o Supremo Tribunal Federal (STF) -, o presidente estadunidense, Donald Trump, anunciou uma taxação extra de 50% sobre as importações brasileiras para os EUA (tarifaço), em explícito ato de represália ao país em razão dos processos criminais contra o ex-presidente Jair Bolsonaro (PL). Apesar de compreender a gravidade dessa situação para a economia brasileira, o governo Lula reagiu com firmeza, principalmente, defendendo o princípio da soberania nacional, tendo recebido apoio popular e também de amplos setores econômicos. Nesse sentido, a proposta deste estudo é analisar a iconografia produzida pelo chargista Carlos Latuff e disseminada no âmbito da mídia alternativa, referente ao episódio do “tarifaço de Trump”, por meio da análise do discurso chárgico. De modo geral, as charges indicam a prepotência do governo Trump e, por outro lado, revelam a convicção do governo Lula de que se trata de uma defesa da soberania nacional.

Palavras-chaves: Tarifaço de Trump, Carlos Latuff, charge.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

Na modalidade golpe, o ouro vai para Michel Temer: charges e disputas políticas nas Olimpíadas do Brasil

Luiz Franciosi NETO (UEL)

E-mail: luiz.franciosineto@uel.br

Amabile Gianna Ribeiro LIMA (UEL)

E-mail: amabile.giana@uel.br

Pamella Cristina Basseti DE SOUZA (UEL)

E-mail: pamella.cristina.basseti@uel.br

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani (UEL)

E-mail: rmiani@uel.br

Os Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro, foram os primeiros da América do Sul na história e reuniram mais de 11 mil atletas de 205 países. O Brasil viveu sua melhor campanha olímpica até então, com sete ouros e o 13º lugar no quadro de medalhas. Apesar das conquistas e feitos históricos, críticas surgiram quanto ao legado, como arenas abandonadas e altos custos de manutenção. No âmbito da política, os jogos foram marcados por uma crise na gestão de Dilma Rousseff e ascensão de Michel Temer ao poder, de forma controversa e inescrupulosa. Temer representou o Brasil na abertura dos Jogos Olímpicos do Rio 2016, porque Dilma Rousseff estava suspensa do cargo devido ao processo de impeachment. Como presidente em exercício, cabia a ele a função protocolar de abrir o evento, o que também simbolizou a transição política do país naquele momento. Este resumo trata desse contexto da política e do esporte, a partir da análise chárgica dos principais veículos de comunicação, buscamos explorar este contexto contraditório da história recente do Brasil. Palavras-chaves: Análise chárgica, Impeachment, Jogos Olímpicos do Brasil.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

O humor construído e a representação do cotidiano docente: um estudo sobre as tiras “Escola de Passarinhos”

Jaqueline Adriana Príncipe PEDRO (UEL)

E-mail: jakinhaprinces@gmail.com

Maria Isabel BORGES (UEL)

E-mail: mariaborges@uel.br

Neste trabalho, o objetivo é compreender o cotidiano docente no que se refere às estratégias para a construção do humor. Na série de tiras “Escola de Passarinhos”, de João Marcos Parreira Mendonça, publicada na página do *Instagram*, com mais de 60 mil seguidores, o dia a dia dos/as professores/as prioritariamente no contexto escolar é representado (sobrecarga de trabalho, conquistas, interações, burocracia etc.). Na série, diariamente são publicadas tiras, a maioria cômicas. As personagens são fixas, tendo apenas duas com nome próprio: Astolfo (aluno) e Clarice (aluna). As demais são passarinhos humanizados, estilizados (traço), desempenhando funções diversas: professor, professora, marido, pais, funcionários. Para este estudo, buscam-se subsídios em autores como: Eisner (2010; 2013), Acevedo (1990), Miani (2023) e Ramos (2011; 2017; 2022). Após análise de 589 tiras, o cotidiano docente não se limita à escola (em ambiente privado, continuação do trabalho; ensino remoto, durante a pandemia, por exemplo). A construção caricata das personagens (a desproporção) não está pautada na estereotipação da figura do/a professor/a.

Palavras-chave: Humor, “Escola de Passarinhos”, cotidiano docente.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

EIXO 6 – IMAGEM E EDUCAÇÃO

Este eixo tem como finalidade promover reflexões acerca da imagem como parte essencial da formação humana. Tendo como fundamento esse princípio, entende-se as representações visuais sob a multiplicidade de práticas educativas em diferentes tempos históricos. Assim, os usos da iconografia se desdobram sob as mais diversas possibilidades e suportes (pinturas, fotografias, grafite etc). A partir da variedade de formas e abordagens, é sempre possível a apropriação educativa, porque as imagens tem essa intenção ou porque elas podem possibilitar conhecimento sobre o passado.

Coordenação: Profª. Drª. Terezinha Oliveira (UEM) e Profª. Drª. Meire Aparecida Lóde Nunes (Unespar)

Imagem: Miniatura italiana que retrata uma aula universitária durante o Medievo, séc. XIV. Biblioteca Municipal de Cambrai. Autor desconhecido.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
H2h Visual Media
PPG HS

SUMÁRIO: IMAGEM E EDUCAÇÃO

Ana Julia dos Reis ANDRADE; Júlia Beatriz Demenech MORI; Julia do Carmo BONILHA; Davi da SILVA.....

Lígia Gomes Pereira Prete ANDREO; Tainã Aparecida Teixeira da SILVA; Vanessa de Souza MONTEIRO.....

Ligia BEZERRA; Alexandre Felipe FIUZA.....

Pedro Henrique de Souza FERREIRA.....

Amanda Nascimento de JESUS.....

Anderson Brito MAIA.....

Milena Saravy TIBILETTI.....

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

“The IFPR: o mocumentário”: informação, crítica e entretenimento

Ana Julia dos Reis ANDRADE (IFPR, Londrina)[1]

Júlia Beatriz Demenech MORI (IFPR, Londrina)[2]

Julia do Carmo BONILHA (IFPR, Londrina)[3]

Davi da SILVA (IFPR, Londrina)[4]

Orientadora: Ruhama Sabião (UEL)[5]

E-mail: ruhama.sabiao@uel.br

Resumo: Em uma sociedade de consumo, predominantemente visual, as produções audiovisuais se destacam como forma de entretenimento, informação, crítica, expressão artística, dentre outras funções assumidas. “The IFPR: o mocumentário” trata-se de um mocumentário, termo que se origina do inglês *mockumentary*, em que *mock* significa zoação, ou seja, um documentário de zoação ou de mentira. A produção emergiu das discussões realizadas no Projeto de Ensino Cine CEPECH, que tem como objetivo analisar produções audiovisuais no âmbito das Ciências Humanas com estudantes de Ensino Médio, por meio da metodologia da Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), com algumas etapas que precisam ser cumpridas, com o fim de gerar um resultado a partir das problemáticas suscitadas. O formato de mocumentário foi escolhido pelo grupo por ser um gênero cuja composição se faz na incorporação do humor a uma narrativa (fictícia ou não) que flerta com a linguagem dos documentários, o que possibilitou uma abordagem crítica, e ao mesmo tempo humorística, da vida acadêmica de uma estudante do Ensino Médio na instituição.

Palavras-chaves: Cinema. Mocumentário. Ciências Humanas.

[1] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[2] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[3] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[4] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
5 Docente do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

Em uma sociedade de consumo, predominantemente visual, as produções audiovisuais se destacam como forma de entretenimento, informação, crítica, expressão artística, dentre outras funções assumidas.

Mocumentário é um gênero de produção audiovisual dentro do documentário. *Mock* em inglês significa brincadeira ou zoação e ocupa o lugar do prefixo em *documentary* (Oliveira, 2017).

"The IFPR: o mocumentário" trata-se de um mocumentário, gênero adotado pelo grupo por cuja composição se encontra na incorporação do humor a uma narrativa (fictícia ou não) que flerta com a linguagem dos documentários, o que possibilitou uma abordagem crítica, e ao mesmo tempo humorística, da vida acadêmica de uma estudante do Ensino Médio na instituição.

A produção "The IFPR: o mocumentário" teve como referência principal o seriado de televisão "The Office" (2005), além de "Projeto SanMarins" (2017) e "Modern Family" (2009). A obra foi resultado do Projeto de Ensino Cine CEPECH, do Instituto Federal do Paraná, Campus Londrina (IFPR Londrina), de um grupo do Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.

Visando a valorização de produções audiovisuais como ferramenta educativa e reconhecendo a interdisciplinaridade, com foco nas Ciências Humanas, dessas produções, o projeto objetiva trabalhar de forma crítica e criativa obras audiovisuais, explorando tanto seus aspectos técnicos quanto suas narrativas.

A metodologia utilizada foi a Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), proposta pelo norte-americano Willian Bender (2014), com algumas etapas que foram cumpridas - descritas posteriormente - com o fim de gerar um resultado a partir das problemáticas suscitadas.

O resultado do projeto foi a produção de 13 minutos intitulada "The IFPR: o mocumentário", gravado entre os anos de 2024 e 2025 e exibido no primeiro dia letivo de 2025 aos estudantes do ensino médio do IFPR Londrina como forma de acolher os calouros. O vídeo

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

foi publicado no canal do *YouTube* "CEPECH IFPR" e foi amplamente divulgado nas redes sociais dos alunos e da instituição.

2. Produções audiovisuais no Ensino Médio

A linguagem cinematográfica representa uma série de produções que utilizam de técnicas sonoras e visuais. O conjunto dessas técnicas podem fazer com que uma única cena possua significados diversos, podendo gerar diferentes impactos, emoções e reflexões no telespectador, a depender de sua interpretação individual. Para isso acontecer, contudo, é necessário que se tenha um planejamento adequado do tema a ser representado, em que cada detalhe da produção, desde a iluminação, até som, corte e posição da câmera são meticulosamente calculados (Cerqueira, 2020).

No entanto, o entendimento do produto audiovisual se amplia para além dos aspectos técnicos cinematográficos, tornando-se fonte para estudos científicos, especialmente no âmbito das Ciências Humanas, ao ser observado como "imagem-objeto", de acordo com o historiador Marc Ferro (1992), com significações diversas e profundas. O autor expõe que o filme:

> não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos [...]. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. (Ferro, 1992, p. 87)

Desse modo, trabalhar com produções em geral pode demandar muito esforço, e, dependendo da temática abordada e de como a execução se desenrola, os níveis de dificuldade de sua realização variam significativamente. Entretanto, quando abordado de forma profícua, pode se tornar potencializadores do ensino-aprendizagem, inclusive com a produção de materiais didáticos, assim, promovendo uma abordagem mais adequada à etapa do Ensino Médio, em que os estudantes estão inseridos (Cerqueira, 2020).

É nesse sentido que o audiovisual entra como diferencial na experiência escolar. Contrária à concepção clássica de escola, a educação midiática expande os diversificados usos da linguagem, sem delimitar as dimensões artística, sensível e crítica dos estudantes. Dessa maneira, a integração da educação com a diversidade de linguagens e os processos

comunicacionais descentraliza o conhecimento, ou seja, opõe-se a uma narrativa única, a fim de valorizar a multiplicidade e o diálogo de aspectos socioculturais pessoais dos participantes, explorando as tecnologias de comunicação para além de seu emprego utilitário: elas passam a ser meio de criação, de expressão, de crescimento (Pires, 2010).

Essa forma de trabalho pode trazer variados benefícios, como o incentivo às questões culturais e sociais, ajudar a melhorar o trabalho em equipe, criatividade, e fazer com que os jovens desenvolvam um pensamento mais crítico além de trazer uma experiência única e significativa. Pode se tornar uma ferramenta poderosa no ensino dentro das escolas, como descreve Napolitano (2009), "o cinema pode ser um instrumento privilegiado para a compreensão de contextos históricos, sociais e culturais, favorecendo uma aprendizagem mais significativa".

Trazer essas produções para dentro da educação não apenas apresenta resultados positivos para o ensino, mas também provoca uma reflexão aos estudantes sobre a sociedade em que se vive hoje. Onde cada vez mais é incentivado o consumo de produtos, principalmente dentro das redes sociais, sendo um dos lugares mais fáceis de achar propagandas. (Luque; Rovira, 2020).

Por causa disso, crianças e adolescentes que estão inseridos dentro desse meio, são os mais vulneráveis ao consumo, já que muitos deles costumam passar horas inseridas dentro delas, como *Whatsapp*, *Instagram* e *TikTok*. principalmente em sites onde possuem vídeos curtos, já que os mesmos apresentam sistemas para manter o usuário sempre conectado, criando uma forma vício, para que cada vez mais as pessoas possam passar o seu tempo dentro dessas redes. (Luque; Rovira, 2020).

Além disso, Monteiro (2020) destaca que, na era digital, a publicidade passou a trabalhar não apenas com argumentações diretas de venda, mas com vivências e representações de experiências, especialmente mediadas por influenciadores digitais que atuam como intermediadores do consumo. Esse tipo de comunicação se torna ainda mais importante quando o público alvo é composto por crianças e adolescentes, já que muitas vezes estes não possuem repertório crítico suficiente para diferenciar o entretenimento da tentativa de venda dos produtos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Portanto, ao mesmo tempo em que o audiovisual pode ser utilizado dentro do campo pedagógico como recurso de ensino, ele também pode agir como porta de entrada para o consumo simbólico, afetivo e aspiracional disseminado por essas figuras midiáticas que se tornam referência para o jovem. Deixando o consumo de ser apenas resultado de um desejo espontâneo, para passar a ser induzido por uma cadeia de propagandas inseridas dentro dos vídeos. (Monteiro, 2020).

Esse cenário reforça a importância de uma educação midiática crítica na escola, pois permite que os estudantes compreendam como essas estratégias operam e desenvolvam autonomia para se posicionarem frente aos estímulos de consumo que atravessam seu cotidiano, dentro e fora das telas. (Monteiro, 2020).

3. Projeto de Ensino Cine CEPECH – Instituto Federal do Paraná

O Centro de Ensino, Pesquisa e Extensão em Ciências Humanas (CEPECH), do Instituto Federal do Paraná (IFPR) - Campus Londrina, tem como objetivo fortalecer as ações em torno dos três pilares que o sustentam e possibilitar aos estudantes o contato científico com as Ciências Humanas no Ensino Médio.

Dado ao interesse e engajamento constante dos estudantes com atividades que envolviam produções audiovisuais, emergiu a necessidade de se pensar um projeto que abrangesse as múltiplas dimensões que envolvem as produções audiovisuais, bem como a diversidade delas.

No contexto apresentado, em 2023, foram promovidas as primeiras ações para a construção do Projeto de Ensino Cine CEPECH, em que estudantes de diversas turmas se reuniram com os professores Alexandre Lisboa (Sociologia), Lawrence Malanski (Geografia) e Ruhama Sabião (História) para assistir e debater o documentário “Ilha das Flores” (1989). Tratou-se de um momento profícuo e de engajamento dos estudantes, por isso, a partir deste momento foram realizadas as primeiras reuniões para a definição do projeto.

O projeto do Cine CEPECH foi criado em 2024 e submetido como ao edital de bolsas internas, intitulado Programa de Apoio à Implementação de Projetos de Ensino (PAIPE), que “visa estimular o desenvolvimento de práticas pedagógicas inovadoras que contribuam com o

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

êxito escolar dos/as estudantes matriculados nos diferentes níveis e modalidades de ensino do IFPR" (Instituto Federal do Paraná, 2025). Por isso, após aprovado, o projeto contou com uma bolsa, ofertada para uma das estudantes participantes.

O objetivo do Cine CEPECH é analisar produções audiovisuais a partir de seus contextos de produção, consumo e representação, articulando, para tanto, conceitos e estudos das Ciências Humanas. Por isso, todas as ações realizadas durante o projeto foram baseadas neste objetivo, mas o ultrapassaram ao também produzir a partir dessas análises.

O projeto foi ofertado aos cursos de Biotecnologia e Técnico em Informática, estruturado por meio da Aprendizagem Baseada em Projetos (Bender, 2014), que visava cumprir algumas etapas, como: a âncora, momento no qual se levantou uma problemática a ser discutida/resolvida; a questão motriz, que norteou as fases do planejamento dos estudantes a partir da questão mapeada na fase anterior; o brainstorming, em que todas as ideias foram colocadas em quadro para analisar as possibilidades; e ao final, a etapa de estabelecer as fases do projeto e o que os estudantes produziram ao longo do processo e como produto final.

Nesse sentido, o projeto proposto considerou as dimensões das produções audiovisuais para a Educação, em seus elementos estéticos, filosóficos e técnicos, contudo, entendeu que, para além disso, a escola é um dos espaços por excelência em que os estudantes têm acesso às experiências do universo cultural e artístico. Tendo isso em vista, buscou-se também um fortalecimento das relações do CEPECH com a comunidade, visto que as ações planejadas no Projeto também se relacionaram com a pesquisa e extensão, por ter como fim um produto final que possibilitou a divulgação dos resultados para a comunidade.

O projeto ocorreu, inicialmente, com os professores de História e Geografia e, posteriormente, somente com a professora de História. A produção debatida neste texto trata-se do início do projeto, no curso de Biotecnologia, no segundo semestre de 2024, e contou com a participação dos dois docentes e sete estudantes do Ensino Médio.

Além da produção apresentada neste texto, na continuidade do projeto, em 2025, foi produzida uma videoarte, intitulada "Propagando" (apresentada em outro texto deste evento) e episódios de um podcast acerca de temáticas discutidas no projeto, intitulado "CEPECAST". Há, ainda, uma produção em andamento, sob coordenação da professora Brenda Hanna e envolvendo os projetos de ambos os cursos.

Entende-se que o projeto possibilita adentrar no universo simbólico dos adolescentes (Dayrell, 2007), compreendendo não somente seus gostos no que tange à estética ou preferências, mas também seus medos, angústias, alegrias e tudo aquilo que envolve o processo ensino-aprendizagem e, muitas vezes, não consegue ser apreendido em sala de aula. Além disso, o projeto buscou exercer o protagonismo juvenil, discutido veementemente pela Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), de acordo com as necessidades de formação para a juventude no século XXI.

4. O mocumentário enquanto produção audiovisual e a produção do "The IFPR: o mocumentário"

Em 1938, a rádio norte-americana CBS transmitiu, um dia antes do dia das bruxas, a obra "A Guerra dos Dois Mundos (1898)" de Herbert George Wells, causando pânico em muitos ouvintes, principalmente naqueles que não acompanhavam a transmissão da obra desde o início. Para muitos autores, esse foi o marco do surgimento do subgênero mocumentário (Oliveira, 2017).

A palavra mocumentário vem do inglês *mockumentary,* em que *mock* significa falso/zombar seguido pelo prefixo *documentary*, caracterizado assim, pelo uso das convenções e da estética documental para construir uma narrativa inventada que simula acontecimentos reais (Oliveira, 2017). Essa estratégia permite explorar temas sociais e culturais de forma crítica e irônica, evidenciando os limites entre a realidade e a ficção.

A "carga da verdade" é citada por High (2008 *apud* Oliveira, 2017) e baseia-se na sensação de veracidade que é passada para o público, mesmo diante de fatos inventados. Essa "carga" provoca reflexões éticas e estéticas sobre o papel das mídias na construção da realidade e, ao mesmo tempo, introduz o aspecto lúdico e humorístico, que é essencial para a ironia e a crítica social. Obras como Recife Frio (2009), de Kleber Mendonça Filho e San Marins (2017), de Vinícius Laureto de Oliveira, utilizam esse recurso ao tratar de uma situação absurda com linguagem jornalística e tom de seriedade.

Entretanto, mocumentários não dependem somente de paródias da realidade, mas também de referências intertextuais, que emergem dos aspectos de uma cultura visual, criando assim, personagens em que os espectadores possam se identificar e narrativas que perdurem a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

ponto de não depender de um conhecimento prévio sobre o assunto tratado (High, 2008 *apud* Oliveia, 2017). Séries como The Office (2005) e Modern Family (2009) exemplificam essa abordagem ao utilizarem situações cotidianas, entrevistas simuladas, gravação mais amadora e quebras de quarta parede, criando uma estética mais realista na qual aproxima o espectador da narrativa.

Para além da estética, outro conceito importante é a transmídia, que é abordada por Jenkins (2006) em seu livro intitulado "Cultura da Convergência" O autor diz que a convergência não está relacionada somente à tecnologia, mas também ao fluxo de conteúdos através de múltiplos mercados midiáticos, na qual os espectadores incentivados pela obra e em busca de novas informações, tem a possibilidade de encontrar assuntos relacionados à obra em diversas plataformas. Tal contexto permite que a experiência do espectador seja ampliada, passando de consumidor para um participante ativo da narrativa (Jenkins 2006 *apud* Oliveira, 2017).

A proposta inicial do projeto "Cine CEPECH" do curso de Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio, que ocorria no período da tarde, consistia em produzir um mocumentário inspirado no vídeo do YouTube "Allejo – O gênio da camisa 7" (2012), utilizado na Olimpíada Nacional em História do Brasil (ONHB) de 2023 feita por alguns estudantes do projeto e por um dos orientadores.

A partir da referência supracitada e da análise do videoclipe "Another Brick in the Wall" (Pink Floyd, 1979), foi planejada a criação de um documentário falso com recortes de vídeos e imagens de instituições renomadas do país e internacionais, simulando que se tratavam do Instituto Federal do Paraná Campus Londrina (IFPR Londrina). O objetivo era apresentar supostos "especialistas e professores" apresentando estruturas que ainda não haviam sido construídas no campus como um refeitório com merenda escolar para os estudantes e a quadra de esportes, ironizando e criticando a real situação do local.

Durante a busca por trechos de entrevistas e reportagens ao redor do mundo, iniciou-se o debate sobre as questões de edição e direitos autorais, uma vez que o uso de materiais protegidos por *Copyright* poderia inviabilizar a divulgação da produção nas plataformas midiáticas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Para entender melhor o processo de construção de um mocumentário, foi analisado o Trabalho de Conclusão de Curso do Vinícius Laureto de Oliveira (2017) com o título “A construção de um projeto transmídia mocumentário”.-

Com o intuito de manter a proposta do pseudodocumentário, a orientadora realizou uma pesquisa sobre o gênero e encontrou duas produções conhecidas: The Office (2005) e Modern Family (2009). Essa descoberta possibilitou ao grupo outro estilo dentro do gênero que permitisse gravações com os próprios participantes, utilizando de humor e ironia para retratar o real cotidiano escolar dos estudantes do IFPR Londrina.

A partir da análise dessas produções audiovisuais, iniciou-se a busca por fundamentação teórico-científica que aprofundasse o conhecimento sobre o gênero mocumentário e sua aplicação na representação da escola. Um dos principais referenciais utilizados na elaboração do roteiro foi o mocumentário “Projeto Sanmarins” (2017), desenvolvido no Estúdio Unesp, apresentado ao projeto pela bolsista.

Nos encontros seguintes, realizaram-se *brainstormings* para definir as características da produção: locais de gravação, personagens, quando empregar humor e ironia, além da sequência de apresentação dos espaços e situações vivenciadas pelos estudantes do IFPR. Durante essa etapa, o tema central da obra foi definido: retratar a rotina de um estudante do IFPR Londrina como forma de acolher e apresentar a instituição aos alunos ingressantes. Para isso, uma das integrantes se comprometeu com o papel de protagonista, outra ficou responsável pelas filmagens, uma pelo roteiro, e os demais atuaram nas etapas técnicas e teóricas.

Com base nas ideias discutidas, uma membro organizou o roteiro definitivo, fundamentado em um artigo (Oliveira, 2017) sobre a elaboração de roteiros cinematográficos. Vale ressaltar que o processo de roteirização foi compartilhado com toda equipe, onde todos tiveram participação na criação da narrativa. O processo de construção foi dividido em duas etapas, sendo elas:

1. **Criação da estrutura dramática:** A partir das ideias e do formato narrativo escolhido, cria-se a *Log Line*, que trata-se de uma frase curta e direta que resume a história central de um roteiro, destacando o protagonista, o conflito principal e o objetivo da narrativa (Souza, 2016). Tornando-se assim, extremamente importante para guiar as cenas da produção durante toda a narrativa. A seguir fez-se a escaleta, que é um roteiro

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

simplificado, onde não há presença de diálogos, somente a organização dos acontecimentos, descritos apenas com ações. Por último é feita a construção das falas, que serviram como base para a atriz, já que, parte ou a maioria delas foram improvisadas.

2. **Escrita do Roteiro:** Para escrita do roteiro foi utilizado o aplicativo CELTX, que possui as funções corretas para a formatação do texto. O modelo escolhido para o roteiro foi o *Master Scenes,* que é comum no cinema e permite prever a duração de cada cena, podendo planejar melhor a produção. Nesta parte, cada cena é dividida em quatro principais partes: Cabeçalho da cena: Indica onde e em que hora do dia a cena será gravada; Ação: Descrição narrativa do que ocorre na cena; Personagem: O nome do personagem deve estar acima da fala no diálogo; Diálogo: Linhas de fala do personagem. Na Figura 1 apresenta-se a estrutura básica de cada cena que o roteiro deve conter.

Figura 1 - Trecho de uma cena do roteiro utilizado na produção do mocumentário “The IFPR”

```
INT.SALA DE AULA 10D - DIA

A filmagem será feita pelo vidro da porta mostrando o
professor Jefferson finalizando a aula. Aula termina, Aline
vai jogar vôlei, pois está na hora do intervalo.

EXT. PÁTIO DO IFPR - DIA

Aline vai jogar vôlei. A bola irá cair perto do refeitório e
então Aline vai busca-lá. Enquanto Aline vai buscar a bola,
ela explica que no [nome] nós não temos quadra.

                    ALINE:
          Nesse campus nós não temos quadra, aí
          quando tem aula de educação física
          usamos uma quadra que foi emprestada
          pela escola municipal...
               (Entra a cena dos estudantes
               caminhando pela faixa de pedestre
               elevada ao som de " Another brick
               in the Wall)
          ...ou jogamos aqui no pátio mesmo.
```

Fonte: os autores.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Finalizado o processo de escrita do roteiro foi revisada a coerência entre o texto, estética e narrativa e corrigido o ritmo e o sentido. Dando-se início ao processo de gravação.

As estudantes responsáveis pela gravação - a atriz e a cinegrafista - definiram conjuntamente os locais, horários e dinâmicas das cenas. O roteiro bem estruturado permitiu que a maior parte das filmagens envolvesse apenas duas pessoas, embora algumas cenas exigissem a presença de figurantes ou de personagens adicionais, que precisaram ser avisados com antecedência sobre os dias de gravação.

Para a gravação das cenas, foi utilizada uma câmera fotográfica Sony Cyber-shot DSC-WX220 Câmera Compacta Zoom 10x Wi-Fi Full HD, adquirida em 2012, para que as cenas parecessem terem sido filmadas nos anos 2010, como ocorreu em The Office, principal referência para a produção audiovisual. Também foi utilizado um microfone da marca Tascam, modelo DR-22WL, que capturou o áudio separadamente do vídeo para que o som tivesse mais qualidade. As filmagens ocorreram nos meses de dezembro de 2024 e janeiro de 2025.

O cronograma apertado foi um desafio, pois o roteiro foi concluído próximo ao final do ano letivo, reduzindo o tempo de gravação e edição. Entre as dificuldades enfrentadas estiveram a indisponibilidade de alguns professores, as variações do tempo (que afetavam a continuidade visual das cenas, planejadas para parecer ocorrer em um único dia) e a substituição em alguns momentos da responsável pela câmera, o que resultou em diferentes pontos de vista em algumas cenas.

Após as gravações, as cenas, os áudios e o roteiro completo foram encaminhados à integrante responsável pela edição, que também teve um curto prazo de tempo para finalizar o mocumentário. A edição foi realizada durante o mês de fevereiro de 2025, antecedendo o início do ano letivo. Uma das principais dificuldades foi o alinhamento de imagem e som, já que a edição foi feita em um aplicativo para celular.

Depois de finalizada, a produção audiovisual foi apresentada aos estudantes no primeiro dia letivo de 2025, nos períodos da manhã e da tarde. A recepção do público foi bastante positiva, houve interesse sobre o processo de produção e levou alguns estudantes recém-ingressos a fazerem parte do projeto em 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Nos encontros seguintes do projeto, o grupo realizou discussões avaliativas para identificar quais melhorias poderiam ter sido feitas nas filmagens e na edição, para que o vídeo fosse aperfeiçoado conforme o possível para a divulgação oficial no *YouTube*.

Para promover a midiática abordada por Jenkins (2006), os integrantes que permaneceram no projeto participaram de uma entrevista no podcast "CEPECAST" vinculado ao "Cine CEPECH", do curso de Informática Integrado ao Ensino Médio que teve seus encontros no projeto no período da manhã. O vídeo foi publicado no canal do YouTube "CEPECH IFPR" e foi amplamente divulgado nas redes sociais pelos participantes do "Cine CEPECH", orientadores, professores e do próprio IFPR Londrina, alcançando estudantes e familiares da comunidade interna e externa do campus.

5. Considerações finais

O presente trabalho teve como objetivo relatar e analisar o processo de construção e resultado da produção audiovisual "The IFPR: o mocumentário", realizado no projeto de ensino Cine CEPECH. A proposta buscou compreender o potencial educativo e crítico do gênero mocumentário, articulando humor e reflexão para abordar a vivência estudantil no IFPR - Campus Londrina, explorando, assim, a linguagem cinematográfica como meio de expressão e aprendizagem.

Através do método de Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), utilizado como base para seguimento do projeto Cine CEPECH, possibilitou aos estudantes atuarem como protagonistas em todas as etapas da produção, desde a problematização até a divulgação do vídeo. A partir da composição interdisciplinar do projeto, com diálogo entre teoria e prática, a participação dos estudantes ao longo de sua realização favoreceu o desenvolvimento de habilidades como cooperação, criatividade, organização e comunicação, além de estimular o olhar crítico sobre a própria instituição e sobre o processo educativo que nela ocorre.

Além das experiências positivas acumuladas, as dificuldades e limitações que surgiram durante o projeto, tanto na etapa de pré-produção quanto nas de produção e pós-produção, também foram encaradas como constitutivas do processo de aprendizagem. Dentre elas, se destacaram os desencontros dos cronogramas dos membros da equipe, as eventuais falhas técnicas, especialmente no que diz respeito à captação de som e imagem – nos quais fatores

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

naturais, climáticos e de energia e manuseio dos equipamentos afetaram a execução das filmagens –, os desafios, na edição, para identificar e sincronizar corretamente os áudios e as imagens gravadas e, principalmente, o curto prazo para a entrega do material pronto. Também apontou-se, pelo *feedback* do público, dificuldades de compreensão da narrativa, em relação à continuidade e à ausência de suportes inclusivos, como legendas.

Assim, levando em conta a totalidade da produção desenvolvida – essencialmente, o processo para além do objeto final –, observou-se o amadurecimento dos estudantes por meio de sua inserção nas esferas artística e acadêmica, promovida pelo Cine CEPECH, desde o início de suas atividades. Portanto, "The IFPR: o mocumentário" é, além do produto de fechamento do ciclo de 2024, uma criação, enfim desdobrada em trabalho de rigor científico, incentivadora crítica da educação pública, representativa da localidade e cotidiano do Campus, e repleta de afetividades e particularidades atreladas ao grupo específico que a realizou, constituindo o ápice do envolvimento dos estudantes no projeto.

REFERÊNCIAS

ALLEJO - O gênio da camisa 7. Produção audiovisual de Baixada em Chamas. Dirigido e editado por Pedro Henrique Fonseca. [S. I.: s. n], 2012. 1 vídeo (7 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5yo5AkU3dbI. Acesso em: 09 ago. 2025.

BENDER, William N. **Aprendizagem Baseada em Projetos**: educação diferenciada para o século XXI. Porto Alegre: Penso, 2014. 156 p. Tradução de: Maria da Graça Souza Horn Fernando de Siqueira Rodrigues.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018

CERQUEIRA, L. da S.; VIEIRA, R. L. A.; FERREIRA, E. S.; MARESCALCHI, M. N. de S.; JESUS, T. S. R.; RIBEIRO, M. de J.; FREITAS, K. N. P. de; ALMEIDA, V. de O. ARTE CINEMATROGRÁFICA NA EDUCAÇÃO: CURTAS-METRAGENS COMO FERRAMENTA DE ENSINO-APRENDIZAGEM PARA ALUNOS DO ENSINO MÉDIO EM UMA ESCOLA PÚBLICA. **REVISTA FOCO**, [S. l.], v. 18, n. 8, p. e9345, 2025. Disponível em: https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/9345. Acesso em: 10 out. 2025.

DAYRELL, Juarez. A escola faz as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 28, n. 100, Especial, p. 1105-1128, out. 2007

FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79-115.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ. **Sobre o PAIPE**. Instituto Federal do Paraná, 2025. Disponível em: https://ifpr.edu.br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programas-de-ensino/programa-de-apoio-a-implementacao-de-projetos-de-ensino-paipe/programa-de-apoio-a-implementacao-de-projetos-de-ensino/ . Acesso em: 31 out. 2025.

LUQUE, Santiago Giraldo; ROVIRA, Cristina Fernández. **Redes sociales y consumo digital en jóvenes universitarios: economía de la atención y oligopolios de la comunicación en el siglo XXI**. El Profesional de la Información, v. 29, n. 5, e290528, 2020. Disponível em: https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/78439. Acesso em: 10 nov. 2025.

MODERN Family [Série de televisão]. Produção de Christopher Lloyd e Steven Levitan. Estados Unidos: Lloyd-Levitan Productions, 2009. 11 temporadas (250 episódios).

MONTEIRO, Maria Clara Sidou. **Crianças e consumo digital: a publicidade de experiência na era dos Youtubers**. Curitiba: Appris, 2020. ISBN 978-65-5523-722-1. Acesso em: 10 de nov. de 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 1. ed. São Paulo: Editora Pinsky Ltda., 2011. 258 p. ISBN 978-8572442152.

OLIVEIRA, Vinícius Laureto da. **A construção de um projeto transmídia mocumentário**. 2017. 49 p. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/156253. Acesso em: 26 out. 2025.

PIRES, Eloiza Gurge. **A experiência audiovisual nos espaços educativos: possíveis interseções entre educação e comunicação**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 36, n.1, p. 281-295, jan./abr. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ep/a/w7hTMM4d6gsYgDRtjscDNVp/?lang=pt. Acesso em: 10 out. 2025.

SANMARINS Project. Produção de Vinicius Laureto de Oliveira. São Paulo, 2017. 1 vídeo (42 min). Publicado pelo canal TV Unesp Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_spOLeeqBto&t=1s. Acesso em: 09 ago. 2025.

SOUZA, Jaqueline. Logline: Seu roteiro em uma linha. **Tertúlia Narrativa**, 2016. Disponível em: https://www.tertulianarrativa.com.br/post/2016/07/26/logline-seu-roteiro-em-uma-linha. Acesso em: 07 nov. 2025.

THE Office [Série de televisão]. Direção de Greg Daniels, Ricky Gervais e Stephen Merchant. Estados Unidos: National Broadcasting Company (NBC), 2005. 9 temporadas (201 episódios).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Apeshit: cultura da mídia e espetáculo em possíveis literacias presentes na análise do videoclipe de The Carters

Lígia Gomes Pereira Prete ANDREO (UEL)[6]

E-mail: ligia@uel.br

Tainã Aparecida Teixeira da SILVA (UEL)[7]

E-mail: taina.teixeira@uel.br

Vanessa de Souza MONTEIRO (UEL)[8]

E-mail: vanessa.monteiro2023@uel.br

Resumo: O presente estudo tem como objeto de análise o videoclipe *Apeshit*, produzido pelos artistas estadunidenses Beyoncé Knowles e Jay-Z, buscando compreendê-lo sob a perspectiva da Educação Midiática proposta por Fantin (2025) e Kellner (2001). Adota-se uma abordagem qualitativa de análise cultural e iconográfica, com foco na identificação de possíveis literacias dinâmicas expressas nas representações visuais e simbólicas presentes no videoclipe. A pesquisa aponta que a obra mobiliza elementos estéticos e sociais capazes de fomentar práticas de leitura crítica da mídia, envolvendo reflexões sobre identidade, empoderamento negro, poder e resistência. No campo da educação, o videoclipe se apresenta como experiência estética e acontecimento social, capaz de ampliar a formação cidadã ao problematizar cultura midiática, justiça social e democratização do acesso às artes. Os resultados indicam que a apropriação pedagógica desse produto cultural possibilita o desenvolvimento de competências críticas, estéticas e sociais em contextos educativos.

Palavras-chave: Educação Midiática; Cultura da mídia, Empoderamento negro.

[6] Estudante Especial em Educação e Docente do curso bacharelado em Design de Moda - Universidade Estadual de Londrina.
[7] Mestranda em Educação - Universidade Estadual de Londrina.
[8] Doutoranda e Mestra em Educação - Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução

“Não acredito que a gente chegou lá.” O ponto de partida deste estudo refere-se ao verso da música *Apeshit* (2018), de The Carters, duo musical composto por Beyoncé Knowles e Jay-Z, cuja afirmação sintetiza o reconhecimento artístico do casal, mas também a conquista simbólica de espaços historicamente negados à população negra. ‘’Beyoncé Knowles soube estrategicamente posicionar-se de tal forma na mídia que ganhou status de diva’’ (ANDREO, 2015, p. 48). A gravação do videoclipe no Museu do Louvre, ícone da cultura e da arte ocidental, constitui um gesto político e estético de ressignificação, ao ocupar um dos templos mais consagrados da arte europeia, Beyoncé e Jay-Z tensionam os limites da tradição hegemônica e instauram um diálogo crítico entre o passado colonial e a presença contemporânea de corpos negros enquanto produtores de cultura, história e significado.

Partindo dessa compreensão, o presente estudo tem como objeto de análise o videoclipe *Apeshit*, buscando interpretá-lo à luz da perspectiva da Educação Midiática proposta por Fantin (2025) e Kellner (2001). Considera-se que as produções da cultura da mídia configuram-se como importantes instrumentos de formação cultural, pois articulam estética, ideologia e poder simbólico. Nessa direção, adota-se uma abordagem qualitativa de análise cultural e iconográfica, centrada na identificação de literacias dinâmicas expressas nas representações visuais e simbólicas do videoclipe.

A obra mobiliza elementos estéticos e sociais que transcendem a exaltação do luxo e do sucesso individual, promovendo uma reflexão crítica sobre identidade, empoderamento negro, poder e resistência. Ao inserir corpos negros em um espaço de prestígio eurocêntrico, o videoclipe realiza uma inversão simbólica que afirma a centralidade da cultura afro-diaspórica na arte contemporânea e desafia as narrativas tradicionais que historicamente excluíram esses sujeitos do cânone artístico. Assim, *Apeshit* materializa o que Kellner (2001) define como a ambiguidade da cultura da mídia: um campo em que o espetáculo pode, simultaneamente, reproduzir ideologias dominantes e oferecer meios de resistência e reconstrução simbólica.

No campo educacional, o videoclipe se apresenta como uma experiência estética e um acontecimento social capaz de fomentar práticas de leitura crítica da mídia, favorecendo o desenvolvimento de literacias visuais, críticas e culturais. A partir da perspectiva da Educação Midiática (Fantin, 2025), essa produção permite que educadores e estudantes analisem como a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

mídia constrói significados sobre poder, raça e identidade, ampliando a compreensão das relações entre cultura e sociedade.

Dessa forma, o estudo aponta que a apropriação pedagógica de *Apeshit* pode contribuir para a formação cidadã e emancipatória dos sujeitos, ao problematizar a cultura da mídia, a justiça social e a democratização do acesso às artes. Mais do que um produto de entretenimento, o videoclipe se constitui como uma poderosa ferramenta educativa e política, que desafia estruturas de exclusão e convida à construção de novos sentidos para a arte, a representação e a identidade.

2. Metodologia

O estudo utilizou uma abordagem qualitativa de análise cultural e iconográfica, a partir do videoclipe *Apeshit* (2018), de The Carters (Beyoncé e Jay-Z). A análise envolveu a observação detalhada de elementos visuais, simbólicos e narrativos, incluindo figurinos, coreografias, cenários e a interação entre os corpos e as obras de arte, considerando a multimodalidade presente no texto fílmico.

A investigação foi organizada em quatro categorias de análise: *contexto de produção, texto fílmico, recepção do público e literacias.* Foram também examinadas repercussões midiáticas e interpretações sociais, permitindo compreender como o videoclipe articula estética, poder e representatividade, e como possibilita práticas de leitura crítica e desenvolvimento de literacias dinâmicas, conforme os referenciais de Fantin (2025) e Kellner (2001).

3. Resultados e discussões

A análise do videoclipe *Apeshit* (2018), de The Carters (Beyoncé e Jay-Z), permite compreender como as produções da cultura da mídia se configuram como potentes instrumentos de formação cultural, articulando estética, ideologia e poder simbólico. A partir das categorias de análise: *contexto de produção, texto fílmico, recepção do público e literacias*, foi possível observar que o videoclipe celebra o sucesso artístico dos artistas, mas propõe uma intervenção política no campo da cultura, questionando as estruturas de exclusão e hierarquização racial historicamente consolidadas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

No *contexto de produção*, destaca-se que o clipe lançado na noite de sábado, 16 de junho de 2018, em plataformas digitais como o único single do álbum de estúdio colaborativo intitulado *Everything Is Love*, marca o momento em que as discussões sobre representatividade negra e disputas simbólicas na arte e na mídia ganhavam força mundialmente. "A beleza e estilo imitado pelo público e por outras personalidades solidificam ainda mais sua posição de mito no *star sistem* atual. Na moda e na música, Beyoncé Knowles assinou seu nome na história'' (ANDREO, 2015, p. 48).

Beyoncé e Jay-Z, figuras centrais da indústria fonográfica global, utilizam o Museu do Louvre, símbolo máximo da arte ocidental, como cenário para uma performance que vai além da estética, trata-se de um gesto de ressignificação política. O museu, historicamente associado à branquitude e à hegemonia europeia, é tomado por corpos negros que dançam, cantam e afirmam sua presença, configurando o que Kellner (2001, p. 10) denomina "cultura da mídia": uma forma de produção cultural que combina "música, imagem e espetáculo para construir significados culturais e identidades sociais". Sob essa perspectiva, *Apeshit* exemplifica como a mídia contemporânea pode operar simultaneamente como meio de dominação ideológica e como espaço de resistência e criação de novos sentidos.

No *texto fílmico*, a obra dirigida por Ricky Saiz, com duração de seis minutos, destaca-se pela forte multimodalidade, unindo dança, figurino, som e cenário em uma composição estética que dialoga criticamente com o patrimônio artístico europeu. A presença de Beyoncé e Jay-Z diante de obras icônicas, como *Mona Lisa* e *Vitória de Samotrácia*, instaura um confronto simbólico entre a tradição eurocêntrica e a estética afro-diaspórica. Essa justaposição ressignifica o espaço museológico, questionando "quem detém o poder simbólico da arte e da história" e reafirmando o protagonismo negro na produção de cultura. Escrita por Pharrell Williams, Quavo, Offset, Beyoncé e Jay-Z — todos os rappers americanos afrodescendentes, *Apeshit* mescla as tomadas do videoclipe à letra da canção com trechos que abordam a identidade, o empoderamento e a representatividade negra, o status e a riqueza simbólica ao abordar conquistas materiais e independência financeira. Segundo Kellner (2001, p.10):

> [...] a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Nesse sentido, *Apeshit* atua como exemplo dessa contradição, é, ao mesmo tempo, produto da indústria cultural e instrumento de contestação estética e política. Ao ocupar o Museu do Louvre, um símbolo da arte europeia e da herança colonial, Beyoncé e Jay-Z reposicionam corpos negros no centro da narrativa estética e histórica, subvertendo séculos de exclusão. O luxo, a moda e o consumo, usualmente instrumentos de dominação simbólica, tornam-se aqui ferramentas de reapropriação e afirmação identitária, reproduzindo a lógica da indústria cultural e transformando o espetáculo em um manifesto visual de poder e resistência.

Além disso, o videoclipe mobiliza uma estética do luxo e da realeza, expressa nos figurinos, poses e movimentos coreográficos. Beyoncé aparece como uma figura régia, evocando imagens de deusas e rainhas africanas, o que reforça a ideia de empoderamento racial e de reapropriação simbólica dos códigos de poder. Essa estética reafirma o que Kellner (2001, p. 10) descreve como pedagogia cultural:

> [...] numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não.

Em um momento marcante do videoclipe, Beyoncé canta e dança diante do quadro *A Coroação de Napoleão*, de Jacques-Louis David, pintor oficial do imperador francês. A pintura é célebre pela riqueza de detalhes, sobretudo no vestido de Josefina, coroada como imperatriz. Diante dessa obra, Beyoncé se apresenta ao som de *"Tenho tecidos caros, tenho hábitos caros"* (Figura 1). O paralelo é evidente, ao se posicionar diante de um ícone associado ao luxo e ao poder, Beyoncé reivindica para si e para a cultura negra um lugar historicamente negado de autoridade, visibilidade e centralidade na história.

Beyoncé utiliza com contexto histórico retratado para dar significado a sua presença. Ela se posiciona na direção de Josefina, recebendo também a coroa, como se recriasse o momento histórico, porém com a figura de uma mulher negra (Costa Neto, 2018, p. 27).

Figura 1: A Coroação de Napoleão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

Fonte: A Gazeta (2018)

Beyoncé utiliza com contexto histórico retratado para dar significado a sua presença. Ela se posiciona na direção de Josefina, recebendo também a coroa, como se recriasse o momento histórico, porém com a figura de uma mulher negra (Costa Neto, 2018, p. 27). Intencionalmente, ela dança em frente a figura ilustrada de Josefina, trajando calças e top da marca britânica Burberry, conhecida por seu padrão xadrez. Beyoncé é conhecida por seus fãs como *Queen B* e o padrão da Burberry é frequentemente usado pela realeza inglesa, em especial pela princesa Kate Middleton.

Aos poucos, constrói uma ligação sólida com o país e passa a ser vista na Inglaterra como uma espécie de embaixadora, seja pela afetividade (seus casacos eram usados pelos avós, pelos pais, pelos filhos, passados de geração para geração), seja pela ligação histórica (a participação no fornecimento de uniformes nas Guerras ou vestindo exploradores) e até mesmo pela identificação com a família real é comum ver reis, rainhas e príncipes ingleses trajando Burberry, (Frias, 2014, p. 31–32).

Em outros momentos do videoclipe, o casal aparece, portanto, outras marcas de renomadas ou insígnias de poder como Beyoncé, vestida de Versace, ao lado de Jay-Z, trajado em terno preto e acompanhado de joias douradas, ela na mesma pose da musa do quadro "*Portrait of a Negress"*, da artista Marie-Guillemine Benoist, de 1800 (Figura 2). Esta é uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

obra na qual a protagonista é uma mulher afro descendente, sendo retratada no contexto da suspensão da escravidão, ou seja, uma das primeiras pinturas em que um afrodescente não aparece sendo retratado como um escravo. Em "*Portrait of a Negress"* a mulher representada possui somente uma veste branca e simples sobre o corpo, enquanto a cantora aparece em uma peça adornada com motivos barrocos dourados em tecido brilhante, vestuário que remete ao luxo, e que demonstra, consequentemente, a ascensão dessa mulher negra.

Figura 2: Jay-Z e Beyoncé

Fonte: A Gazeta (2018)

A relação direta de Beyoncé com as obras de arte se apoia no fato da artista se portar, sendo ela a própria obra de arte. Beyoncé é uma celebridade da moda e da música e como tal, exerce forte influência no campo da cultura de massa. Segundo Lipovetsky (1989, p. 214) "[...] as estrelas despertam comportamentos miméticos em massa [...]" o que corrobora com o apontamento de Kellner (2001, p.9):

As estrelas da indústria do entretenimento se tornam ícones da moda e modelos de imitação e de concorrência. Na cultura da imagem pós-moderna, o estilo e o visual se tornam parâmetros cada vez mais importantes de identidade e de apresentação do indivíduo na vida

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

cotidiana, e os espetáculos da cultura da mídia mostram e dizem às pessoas como devem se apresentar e se comportar.

A pedagogia implícita em *Apeshit* não se limita à exaltação do sucesso, mas convida o espectador a refletir sobre o lugar dos corpos negros na história da arte e na estrutura social.

No que se refere à *recepção do público*, o clipe gerou ampla repercussão internacional, tornando-se tema de análises acadêmicas, jornalísticas e debates nas redes sociais. A obra instigou reflexões sobre raça, poder, luxo e identidade, e provocou reações diversas, que variaram entre a celebração do empoderamento negro e a crítica à contradição entre resistência e ostentação. Conforme argumenta Kellner (2001, p 11-12):

> [...] o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios.

Assim, a recepção de *Apeshit* evidencia a multiplicidade de leituras possíveis e o potencial da cultura midiática como espaço de disputas ideológicas, onde o consumo e a resistência se entrelaçam.

Por fim, a categoria *literacias* evidencia o potencial pedagógico do videoclipe no campo da Educação Midiática. Sob a perspectiva de Fantin (2025), compreender a mídia é também compreender suas linguagens, contextos e implicações sociais, pois a educação midiática propõe o desenvolvimento de literacias dinâmicas que envolvem leitura crítica, estética e cultural das produções midiáticas. Nesse sentido, *Apeshit* possibilita o desdobramento de diferentes literacias:

(a) visual e estética: ao estimular a interpretação das imagens, figurinos e cenários como veículos de significados culturais;

(b) crítica social: ao permitir a análise das representações de raça, poder e desigualdade;

(c) identitária e sociocultural: ao promover a reflexão sobre o papel da mídia na construção das identidades negras e na reafirmação de pertencimentos históricos; e;

(d) sociomaterial: ao destacar a importância de objetos e espaços simbólicos, como o Louvre, na produção de sentido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Dessa forma, os resultados apontam que *Apeshit* é um exemplo paradigmático da cultura da mídia contemporânea, que, ao mesmo tempo que se insere na lógica da indústria cultural, a subverte, transformando-a em campo de resistência e afirmação. Ao ocupar um espaço emblemático da arte europeia com corpos negros, Beyoncé e Jay-Z promovem uma inversão simbólica e estética, questionando as fronteiras entre arte e poder.

Diante disso, a arte, como elemento de manifestação da ação humana, dos anseios, sentimentos, emoções e modo como se dá sentido ao mundo, se apresenta como instrumento desencadeador de questionamentos e representações da realidade. A arte pode ser usada como meio de promoção de reflexão sobre a realidade tratado, de conformação do mundo e de mudança social (Silva, 2021, p. 105).

Assim, o videoclipe não se limita a um produto de entretenimento, mas constitui uma poderosa ferramenta educativa e política, capaz de fomentar práticas de leitura crítica da mídia e de promover uma formação cultural emancipatória. Conforme destaca Fantin (2025), a Educação Midiática deve favorecer o desenvolvimento da autonomia e do pensamento crítico dos sujeitos diante das produções culturais contemporâneas, o que torna *Apeshit* uma experiência significativa tanto estética quanto pedagogicamente.

4. Considerações finais

O ponto de partida deste estudo foi o verso “não acredito que a gente chegou lá”, presente na música *Apeshit* (2018), de The Carters (Beyoncé e Jay-Z). Essa afirmação, que à primeira vista expressa uma conquista pessoal, revelou-se um potente símbolo de resistência e transformação cultural. O ponto de chegada desta análise, contudo, ultrapassa a celebração do sucesso artístico, trata-se do reconhecimento de que o videoclipe constitui um gesto político e pedagógico, capaz de tensionar estruturas históricas de exclusão e de promover novas leituras sobre arte, poder e representatividade. Ao ocupar o Museu do Louvre, espaço emblemático da arte eurocêntrica, com corpos negros em posição de protagonismo, a obra desafia os cânones da tradição ocidental, mas reconfigura o próprio conceito de pertencimento cultural, afirmando a centralidade da estética afro-diaspórica na contemporaneidade.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Com base nas contribuições de Kellner (2001) e Fantin (2025), conclui-se que *Apeshit* se constitui como uma experiência de Educação Midiática, na medida em que permite desenvolver literacias críticas, visuais e culturais, favorecendo uma leitura emancipatória da mídia. O videoclipe, enquanto produto da cultura de massa, mobiliza elementos que articulam espetáculo e resistência, convidando o público a refletir sobre a forma como a mídia constrói identidades, valores e desigualdades. Ao transformar o espaço museológico em cenário de afirmação e orgulho racial, Beyoncé e Jay-Z demonstram que a cultura da mídia pode ser ressignificada como instrumento de consciência e transformação social. Assim, o estudo evidencia que chegar "lá" não se resume à conquista de prestígio, mas à possibilidade de reescrever narrativas, ocupar espaços simbólicos e instaurar novas formas de ver, sentir e compreender o mundo por meio da arte e da educação.

REFERÊNCIAS

ANDREO, Lígia Gomes Pereira Prete. **Beyoncé Knowles: o mito na música e na moda.** In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 5.; ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2015, Londrina. Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. v. 7, p. 36–49.

COSTA NETO, José Mesquita. **Jornalismo e entretenimento: uma análise discursiva do videoclipe Apeshit**. Varginha: Centro Universitário do Sul de Minas-UNIS/MG, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo). Disponível em: http://repositorio.unis.edu.br/bitstream/prefix/1015/1/TCC%20-%20Jos%c3%a9%20Mesquita%20Costa%20Neto%20-%20Profa.%20Dra.%20Carina%20Adriele%20Duarte.pdf. Acesso em: 22 out. 2025.

FANTIN, Monica. Educação midiática e cinema nos cenários da cultura digital: literacias dinâmicas, terceiro espaço e designer de significados. **Revista USP,** São Paulo, Brasil, n. 145, p. 27–40, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/237702 Acesso em: 20 de agosto de 2025.

FRIAS, Eliana Sanches de. **Construção de marca e busca de identidade no mercado de moda: Burberry em revista.** 2014. Monografia (Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero,** São Paulo, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Redação de A Gazeta. Como Beyoncé usa a moda para sustentar a narrativa de 'Apeshit'. **A Gazeta,** 18 jun. 2018. Disponível em: https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/como-beyonce-usa-a-moda-para-sustentar-a-narrativa-de--apeshit-0618. Acesso em: 22 out. 2025.

SILVA, Nathana Yara da Costa. **A arte como forma simbólica: representações da mulher negra na obra Bastidores, de Rosana Paulino.** 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura e Território) – Universidade Federal do Tocantins, Campus de Araguaína, 2021.

THE CARTERS. **Apeshit** [YouTube]. Beyoncé (canal oficial). 16 jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA. Acesso em: 22 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Cultura em movimento: O Museu Circulante nas Missões Pedagógicas (1931-1936)

Ligia BEZERRA (UEL)[9]

E-mail: ligia.nogueira@uel.br

Alexandre Felipe FIUZA (UEL)[10]

E-mail: alefiuza@uel.br

Resumo: Este trabalho analisa as Missões Pedagógicas durante a Segunda República Espanhola (1931-1936), que se tratavam de um Projeto estatal criado para democratizar o acesso à cultura e à educação em regiões rurais isoladas. As Missões ofereciam diversas atividades culturais, entre elas, o Museu Ambulante, que se destacava por levar réplicas das principais obras do patrimônio artístico nacional, proporcionando uma experiência museológica inédita a estas populações. A metodologia empregada neste estudo abrangeu a análise de dois informes produzidos pelas Missões e por meio do exame da bibliografia, mediada pelo enfoque da história cultural. O estudo investigou como a difusão cultural promovida contribuiu para a formação de identidades coletivas na Espanha na década de 1930, em meio às tensões políticas e culturais do período. A análise das imagens do Museu Ambulante permitiu compreender a narrativa construída e divulgada, caracterizando-se também como um espaço educacional. Comprovou-se que a museologia, por meio das imagens, assumiu uma função pedagógica ímpar, ampliando o acesso à arte e projetando um discurso visual.

Palavras-chaves: Missões Pedagógicas; Museu Circulante; História Cultural; História da Espanha.

[9] Graduada em História pela UEL.
[10] Doutor em História pela UNESP/ Campus de Assis, Professor Associado do Departamento de História e do Mestrado em História Social da UEL e Docente Permanente do Mestrado e Doutorado em Educação da UNIOESTE/ Campus de Cascavel.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução

No início da década de 1930, a Espanha vivia um período de fortes transformações políticas, sociais e culturais decorrentes do início da Segunda República. Entre as diversas iniciativas promovidas pelo novo regime, as Missões Pedagógicas se destacaram por ser um ambicioso projeto estatal voltado à democratização do acesso à cultura e à educação em regiões rurais, até então marginalizadas pelas políticas públicas. Idealizadas por intelectuais e educadores ligados ou influenciados pela *Institución Libre de Enseñanza* (ILE), as Missões buscavam levar o conhecimento, as artes e a leitura às pequenas localidades do interior, promovendo uma formação integral e de acesso à cultura para todos que fossem alcançados pela ação. Nesse contexto, o *Museu Ambulante* ou *Circulante* se constituiu como uma das expressões mais singulares desse esforço, propondo uma experiência museológica itinerante que aproximava as populações camponesas do patrimônio artístico nacional.

Apesar dos numerosos estudos acerca das Missões Pedagógicas, foram realizadas poucas análises sobre o Museu Ambulante, dentro desse diverso projeto educacional. Não obstante ser um campo fértil para análise, tanto com relação as narrativas levadas para essas populações rurais por meio da arte, como por seu inovador olhar, não foi objeto de estudo da maioria dos trabalhos acadêmicos. Independente dessa lacuna, a experiência de pesquisa demonstrou como a museologia é uma rica instância educativa e potente mecanismo formador de cidadania. Dessa maneira, esse estudo, baseado na análise das memórias deixadas pelo Patronato, órgão diretivo das Missões Pedagógicas, permitiu uma fértil compreensão da importância desse Museu e de seu impacto social no contexto ibero-americano. Apesar de ter sido uma atividade circunscrita à Espanha, acabou por influenciar ações educativas similares, como foi o caso de experiências na Argentina e no Uruguai.

Não obstante o rol de ações (pelo teatro, música, literatura, cinema e artes visuais), estas não atingiram uniformemente todas as localidades abrangidas. Segundo o historiador da educação Antonio Viñao Frago (1983), apesar de sua vasta distribuição pelo então território espanhol, as Missões não teriam impactado de forma homogênea as inúmeras regiões do país, uma vez que as implicações espaciais e históricas produziram certas variantes. Inclusive, com

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

a eleição de um novo governo, mais conservador, houve um corte de gastos abrupto com o Projeto.

No que concerne ao eixo teórico deste estudo, parte-se de um enfoque gramsciano (Gramsci, 1991; 2001), quando se observam as estratégias de mediação entre a população e os diferentes grupos sociais presentes na execução do Projeto das Missões. Nesse sentido, os paradigmas gramscianos, como hegemonia, contra-hegemonia e intelectuais orgânicos, possibilitaram caracterizar o papel de intelectuais, professores/as, estudantes e artistas participantes do Projeto, que mediaram os esforços estatais na direção de um decisivo marco educativo e republicano. Nas Missões, os embates de uma tradição de matriz autoritária em relação às luzes da República permitem analisar a busca de um consenso e as dinâmicas próprias do debate sobre a identidade nacional. Tais referenciais permitiram também estabelecer as estratégias colocadas em prática pelos missioneiros e missioneiras.

Destaca-se ainda nesta proposta sua ligação com a história do tempo presente (Aróstegui, 2004), que não traz uma cronologia fixa, sendo mediada pelo seu impacto nas gerações contemporâneas e caracterizada pela diversidade da informação documental (Aróstegui, 2006). Assim, embora a distância temporal da década de 1930, as Missões são ressignificadas pelo seus impactos na sociedade espanhola contemporânea, principalmente pela sua relação com a guerra civil espanhola, que ainda afeta os debates atuais. Sua emergência atual também se explica pelos embates em torno da lei de memória histórica, que segue repercutindo os conflitos ideológicos da ditadura franquista (1939-1975).

Por meio da análise da bibliografia, filmografia, iconografia e documentação primária das Missões Pedagógicas, foi possível abordar as ações ligadas ao Museu Circulante. Muito embora tenham durado cerca de seis anos, as Missões se constituíram numa inovadora experiência educativa para a história e para a educação no contexto ibero-americano.

Esta pesquisa teve por base um estudo da bibliografia previamente levantada e adquirida sobre as Missões em pesquisas exploratórias (em 2015-6 e em 2024), bem como pela análise do material disponibilizado de forma *on line*. Foram acessados os arquivos das fundações vinculadas à ILE, como os de Federico García Lorca, que disponibiliza parte de sua documentação, digitalizada pela *Residencia de Estudiantes*, onde viveu o poeta e dramaturgo, também participante do Projeto. Também se pesquisou no *Portal de Archivos Españoles*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

(PARES), onde se chegou às fichas políticas de alguns/mas participantes, arquivadas no *Centro Documental de la Memoria Histórica.*

Outro tema de forte relevância, abordado nesta pesquisa, se remete à participação feminina nas *Misiones*, pois, além de comporem um terço do quadro do Projeto, as mulheres estiveram em postos de liderança, como foi o caso de María Zambrano, María Moliner ou da pintora Maruja Mallo. María Teresa León, intelectual e missioneira de grande prestígio, relembra a importância das Misiones: "Comenzaban los años españoles más claros del siglo XX. Era la toma de poder de los intelectuales. La gente que había decidido 'mejor que no sepan leer', estaba muda [...] Comenzaron a movilizarse 'Las Misiones Pedagógicas' [...]" (Leon, 1998, p.196 *apud* Silva, 2014, p.100). Assim sendo, é fundamental destacar a relevância das mulheres e do feminismo neste processo, afinal, muitas delas foram as paradigmáticas *Maestras de la República*, se relacionando intimamente com as Missões e com o período em apreço.

Estas professoras lideraram vanguardas pedagógicas, intelectuais e artísticas, estimulando a inserção das mulheres na sociedade e no apoio a um maior acesso à oferta educativa, principalmente universitária. Para isso, a *Residencia de Señoritas*, fundada em 1915, foi central para este processo. Estas mulheres impactaram esta ação das Missões não apenas como missioneiras, mas igualmente como modelo para as mulheres camponesas, muito mais reféns do machismo nas áreas rurais.

No que diz respeito à escolha pelo Museu nesse processo, a imagem, que aí ganhou primazia, não pode ser tomada como um mero retrato da realidade, presente ou passada, mas como um mecanismo de interação social, seja no plano concreto, como nas instâncias mobilizadoras dos imaginários e das representações. A imagem maneja estruturas de reconhecimento e de rememoração, incidindo diretamente nas funções sensoriais e nas formas de apreensão da realidade. Para a história, ela potencializa o discurso meramente calcado nos códigos alfanuméricos, se valendo de códigos lúdico-afetivos que permitem, inclusive, ampliar, por exemplo, os relatos sobre as Missões, presentes em documentários e fotografias. Nesse sentido, como bem caracteriza Jacques Aumont: "[...] umas razões essenciais da produção das imagens: [é] a que provem da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade" (2002, p.78). Portanto, ao se valer das imagens por meio do cinema e das obras de artes, as Missões

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

mobilizaram importantes artefatos culturais na divulgação do ideal republicano e no fomento à fruição estética. Por sua vez, este acervo imagético hoje se constitui num profícuo material de pesquisa.

2. O Museu Circulante

O Museu Circulante surgiu como uma iniciativa já há muito tempo sonhada por Bartolomé Cossio, chefe do Patronato das Missões, e um dos fundadores do Projeto como um todo. Este intelectual se caracterizou como um grande entusiasta da arte e, apesar de somente dar início ao Museu em 1932, um ano após o início das Missões, foi o grande apoiador e idealizador dessa iniciativa. Assim sendo, há que se destacar que o Museu era responsável por selecionar artistas, eleger, produzir e levar cópias das obras pertencentes ao Museu do Prado para as regiões rurais. Como outra particularidade, diferentemente daquilo que era o usual na época, suas réplicas eram feitas em tamanho real, valorizando a fidelidade ao original, tanto com relação à dimensão, como na qualidade pictórica.

Esperava-se que as reproduções artísticas não fossem apenas um ato de reprodução mecânica, mas que também abrangessem, idealmente, as emoções que estavam presentes nas obras originais, algo de difícil alcance, mas também fundamental quando se pensa no ideal artístico de uma obra e no que a torna tão importante e singular: “No han sido cuestión de un simple ejercicio mecánico de Academia sino más bien de una notable expresión de afinidad creadora con los pintores representados, la misma emoción” (Dennis, 2011, p.19).

Dessa maneira, o início do Museu Circulante ocorre antes mesmo de sua primeira exposição, a princípios de 1932, com o primeiro concurso realizado pelo Patronato para a seleção dos pintores que seriam responsáveis pelas réplicas que o integrariam. O concurso funcionou de maneira que cada candidato escolhesse uma obra presente no acervo do Prado e realizasse sua cópia. Deste, participaram os pintores Eduardo Vicente, Juan Bonafé e Ramón Gaya, com destaque ao último, que, na época, tinha apenas vinte e um anos e havia sido até aquele momento apenas um autodidata. Esses três jovens então foram aprovados para realizarem cópias que demonstravam a verdadeira compreensão de seu original e ultrapassaram,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

nas próprias palavras de Gaya, o ar de “tapiz aplastado”, ou seja, “tapete amassado” (Dennis, 2011, p.19).

Após a seleção dos pintores, teve início a produção das coleções do Museu, totalizando duas coleções, ambas contando com 14 obras de artistas espanhóis de grande apreciação, como Bartolomé Esteban Murillo e Diego Velázquez, do grego Doménikos Theotokópoulos conhecido como El Greco, além de 14 gravuras de Francisco de Goya. Assim, a primeira exposição da coleção número um do Museu ocorreu no dia catorze de outubro, em Ávila. Além das réplicas, o Museu Ambulante também trabalhava em conjunto com o Serviço de Cinema, que trazia consigo, complementando a exposição do Museu, exibições de imagens fixas de algumas obras de arte de pintores mais internacionalmente reconhecidos, como Boticelli, Da Vinci, Rafael, Van Eyck, entre outros (Memoria, 1934, p. 90). Com este acervo, o Museu contava com réplicas artísticas voltadas, em sua maioria, às grandes obras de arte do patrimônio artístico cultural espanhol, mas também levava a arte que era feita por outros países europeus para essas pequenas aldeias.

O funcionamento do Museu envolvia uma grande logística, que como já citado com relação a sua própria produção, começava muito antes da chegada dessas réplicas aos povoados. Devido a infraestrutura que necessitava, funcionava de maneira a se estabelecer em um povoado central por uma quantidade de tempo maior do que o costume das Missões, para que os povoados menores ao redor o pudessem visitar. Além da produção das réplicas, foram enfrentadas grandes adversidades e dificuldades no transporte das obras do Museu. Sobre isso, há diversos registros presentes na fonte analisada das Memórias do Patronato, que evidenciam as dificuldades enfrentadas, como, por exemplo, a fotografia abaixo de José Val del Omar, que mostra o translado em barco das obras do Museo Circulante para a região de Coruña.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Traslado del Museo del Pueblo de Pindo a Corcubión (A Coruña), octubre de 1933. Fotografía de José Val del Omar. Archivo María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga, Madrid. In: ESPANHA. Las misiones pedagógicas: 1931–1936. [Catálogo de exposição]. A Coruña: Ministerio de Cultura; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Xunta de Galicia; Fundación Francisco Giner de los Ríos; Residencia de Estudiantes, 2007.

Essa fotografia, além de evidenciar o motivo pelo qual as obras originais não fossem levadas pelo Museu e comprovar essa dificuldade de transporte, é extremamente inspiradora, exatamente por evidenciar tamanhas dificuldades sendo superadas, na lida de alcançar o maior número de pessoas possível, sem perder de vista, como denotam os registros do Patronato, um grande cuidado com essas obras durante esses momentos de transporte: Los cuadros de la primera colección se transportan en fuertes cajas de madera, con un dispositivo de bastidores. La segunda colección se lleva, hasta ahora, sin cajas, en una camioneta especialmente acondicionada para ello (Memoria, 1934, p.106).

O Museu geralmente se estabelecia na escola do povoado, pois este era o ambiente que possuía a melhor estrutura para a instalação das obras, uma vez que elas não poderiam ser expostas sem estrutura ou ambientação adequada. O Museu era composto de uma estrutura que não somente levava as obras para esses povoados, mas que se valia de toda uma ambientação museográfica.

> Cada una de las colecciones va acompañada de dos o tres misioneros, a quienes el Patronato confía este encargo. La tarea es varia y comprende lo material y lo espiritual. Hay que colgar los cuadros, hay que vestir los muros de la sala con cortinas de

> arpillera, para que aquéllos luzcan sobre fondo neutro [...] se logra hacer más atractiva la exposición, si bien los cuadros bastan para que muchos visitantes se hallen a gusto en una sala decorada con sencilla nobleza (a veces alegrada con plantas y cacharros), permanezcan allí largo tiempo y aun sin poner atención grande en cada cuadro, reciban su influjo en una suma de impresiones y lleguen a sentirlos como ambiente (Memoria 1934, p. 106).

O Museu funcionava para visitas voluntárias no período da manhã, mais especificamente das 11 às 13 horas, mas também possuía visitas guiadas no período da tarde, a partir das 16 horas, quando eram oferecidas explicações e palestras tanto sobre a contextualização histórica dos quadros presentes, quanto sobre seu tecnicismo e qualidade pictóricas. Em algumas expedições das Missões, foram realizadas atividades especificamente direcionadas às crianças da escola. As visitas ao Museu funcionavam de maneira a serem seguidas e complementadas por outras intervenções das Missões, como atividades musicais ou sessões de cinema.

> El Museo solo abrirse por la mañana, entre las once y la una, para cualquier visita espontánea, luego más tarde a partir de las cuatro, se ofrecían dos charlas al público, una que daba Sánchez Barbudo, de carácter histórico, sobre la época a la que pertenecían determinados cuadros, y otra que daba Gaya, dedicada más bien a los cuadros mismo, a sus cualidades pictóricas (Dennis, 2011, p. 22).

Ao se analisar a organização dos horários do Museu, é perceptível que este tinha o objetivo de levar a instituição museológica não somente às crianças em situação escolar, mas também aos adultos. Afinal, apesar do Museu envolver o público infanto-juvenil, inclusive destinando momentos específicos a ele, este também tinha como objetivo levar esse divertimento e conhecimento àqueles que já há muito tempo estavam fora das escolas, seja devido as altas demandas de trabalho ou por falta de oportunidades, não tendo a possibilidade de ter esse contato cultural. Nas próprias palavras de Cossío, o Museu era direcionado para:

> Todas aquellas gentes humildes, que viven en las aldeas más apartadas, que no han salido de ellas o han salido solo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; que, si han visto alguna estampa, no han visto nunca verdaderos cuadros, no conocen ninguna pintura de los grandes artistas [...] (Dennis, 2011, p.18).

Desta feita, o Museu se consolidou como um ambiente de respeito e intelectualidade nos povoados que visitava, gerando um grande fascínio nos moradores, que, como consta nos registros, como sinal de respeito, vinham com suas melhores roupas ao Museu.

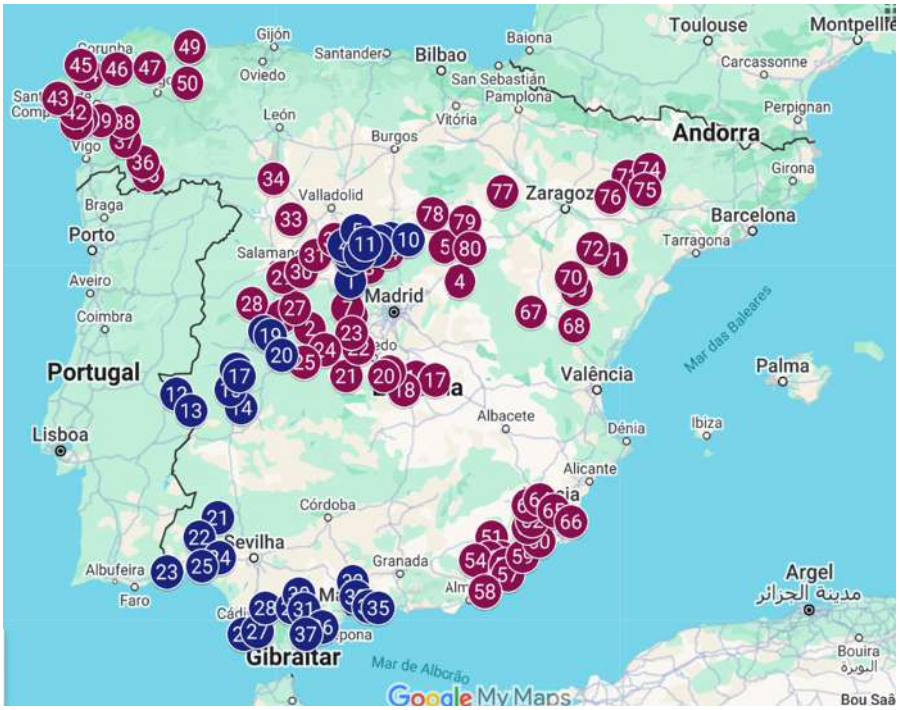
> Venían al Museo muy arreglados y limpios, con sus trajes o blusas azules de domingo. Y esto sólo ya era conmovedor, y al comprender nosotros el homenaje, nos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

> obligábamos para divertirles en lo posible, bien con música antes de empezar o dando a las explicaciones un tono risueño o de anécdota amable (Memoria, 1935, p. 115).

Ao final das exposições, é comentado pelo Patronato como eram deixados alguns exemplares e cópias das pinturas como um presente para adornação das escolas e algumas casas: "Los encargados de ésta obsequian a los visitantes con reproducciones de los cuadros, fotográficas, en fototipia o huecograbado. También se dejan reproducciones mayores de las pinturas" (Memoria, 1934, p.107). Por meio desta ação, foram doadas mais de 11.186 fotografias para os diversos pueblos visitados pelo Museu.

Constante nos registros oficiais do Patronato, entre os anos de 1931 e 1934, o Museu visitou mais de 100 povoados, de diferentes regiões da Espanha. Iniciando no centro e noroeste espanhol e depois seguindo também em direção a regiões como Múrcia e Cádiz, mais ao sul do país. No mapa abaixo, é possível acompanhar de maneira mais visual parte dessa trajetória registrada pelo Patronato.



Elaboração Própria com base em: ESPANHA. *Memoria 1931-1933* Disponível em: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit ?mid=19Gqyj6t_vNwOzpAkYu8P_wNVa8udf8I&usp=sharing

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Curiosamente, o Museu Circulante, a partir dos relatos analisados, possuía outros nomes, como Museo del Pueblo, Museu Ambulante e até mesmo Prado Ambulante, alternando sua nomenclatura a depender da qualidade ou característica que naquele momento fosse interessante evidenciar. Por exemplo, para dar uma maior feição popular, sublinhando que era feito e criado para o povo, o chamavam de Museo del Pueblo; pelas cópias do grande patrimônio espanhol, originalmente presentes no maior museu espanhol, se chamava de Prado Ambulante.

Por fim, o Museu Ambulante enquanto instituição é de difícil definição, mas, dentre as melhores e mais poéticas definições produzidas sobre ele, a deixada nos registros pelo Patronato é a que melhor condensa todo o ideal que essa grande intervenção cultural envolveu:

> Un Museo muy pequeñito, muy reducido, muy pobre, pero, al fin, un Museo, no para los que han viajado, para los que han ido a Madrid o siquiera a las capitales de provincias y han visto otros Museos mejores, y sobre todo el nacional del Prado, que es en pintura la mayor riqueza de arte que existe en España; esos no tienen necesidad de este Museo ambulante; no es para ellos, sino para los que viven en aldeas apartadas, los que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; los que, sí han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros o no conocen ninguna obra de los grandes pintores (Memoria, 1934, p.109).

O Museu, ao levar arte e cultura para pessoas que antes não tinham acesso à elas, enfrentou inúmeras dificuldades, assim como as Missões em geral. Com réplicas próprias, almejou-se produzir uma narrativa republicana transmitida pela arte, cujas obras deixadas em pequenas vilas e escolas transformadas em museus, certamente imprimiu um grande impacto na história de cada povoado visitado. Além disso, esta experiência continua a exercer influência, servindo de referência para diversos movimentos populares que buscam uma educação acessível a todos, preconizando a centralidade da arte na construção das identidades e usufruto do belo e justo.

3. Considerações finais

Após seis anos de Projeto, seu fim se deu pelo início da traumática e fratricida Guerra Civil Espanhola e por uma longeva ditadura. Não obstante este corte abrupto, as Missões seguiram inspirando projetos pedagógicos dentro e fora da Espanha, apesar da repressão franquista. Inclusive, as histórias das *Misiones* e da educação popular brasileira se entrecruzam

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

por meio do teatro de fantoches. Afinal, o missioneiro García Lorca, antes mesmo das Missões, viveu alguns meses em Buenos Aires, onde ensinou toda uma geração de bonequeiros (títeres), que eram artistas que produziam fantoches e que se especializaram nesta arte teatral. Um destes alunos, ensinou a arte ao argentino Ilo Krugli, que, ao vir ao Brasil, também formou outra geração de artistas. Esta passagem de Lorca, também seria fundamental para que, anos mais tarde, nas décadas de 1940-50, fossem criadas na Argentina as *Misiones Pedagógicas Rurales*, sob influência do poeta (Mendonça, 2018). Esta experiência cruzaria outras fronteiras, chegando ao Uruguai por meio das *Misiones Socio-Pedagógicas* (1945-1960), portanto, ambas inspiradas nas Missões espanholas.

Os/as missioneiros/as não se descuidaram das palestras que reproduziam valores cívicos e republicanos, ressaltando os direitos e deveres dos cidadãos no novo contexto político espanhol, inclusive preocupados/as com a construção de um eleitorado mais crítico. Com a Guerra Civil, desgraçadamente, estas propostas foram sendo extintas e parte de seus/suas principais expoentes foram presos/as, mortos/as, isolados/as ou exilados/as, sepultando umas das propostas educativas mais inovadoras de então, dando lugar a um projeto autoritário e fascista que vicejou por quase quatro décadas com o Franquismo (1939-1975), que, infelizmente, ainda inspira corações e mentes em que o déficit moral é latente.

REFERÊNCIAS

ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica**: teoria e método. Bauru, SP: Edusc, 2006.

ARÓSTEGUI, Julio. ***La historia vivida*: sobre la historia del presente.** Madrid: Alianza Editorial, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7 ed. São Paulo: Papirus, 2002.

DENNIS, Nigel. **Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas.** *Escritura e Imagen*, n. 7, p. 15-26, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Volume 2: Os intelectuais. O princípio educativo. 2 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história.** 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

LAS MISIONES PEDAGÓGICAS: 1931-1936. Direção: Gonzalo Tapia. Espanha: Transit Producciones, 2006. Documentário (55 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QZMvF5cRXHQ. Acesso em: 9 abr. 2025.

MEMORIA de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora) – **Resumen de trabajos realizados en el año 1934**. Madrid: Secretaría y Servicios del Patronato: Castellana, 1935.

MEMORIA del Patronato de Misiones Pedagógicas: Septiembre de 1931 – Diciembre de 1933. Madrid: Secretaría y Servicios del Patronato: Castellana, 1934.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Federico García Lorca**: o poeta dos títeres nas memórias de bonequeiros argentinos. *Rascunhos*, v.5, n.2, pp. 07-18, dez. 2018.

SILVA, Gisele. **Desarreglando el Mundo para Arreglar los Sueños**: Uma Leitura de Juego Limpio, de María Teresa León (e-book). Rio de Janeiro: ABH, 2014.

VAL DE OMAR, José (dir.). *Estampas*. Documentário, Espanha, 13 min, 1932.

VIÑAO FRAGO, Antonio. Las Misiones Pedagógicas en Murcia (1932-1934). **Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales,** 1(3-4), p. 103–115, 1983.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Imagens, memória e o lúdico: uma reflexão sobre a cultura visual na formação da consciência histórica nas Cirandas Infantis do MST

Pedro Henrique de Souza FERREIRA (UEL)[11]

Orientador: Alexandre Felipe Fiuza (UEL)

E-mail: pedro.ferreira@uel.br

Resumo: Este trabalho discute o papel da imagem, da cultura visual na formação da Consciência Histórica (Rüsen 2011) a partir de duas perspectivas complementares: a análise de Circe Bittencourt (2003) sobre os livros didáticos e a proposta educativa do MST por meio das Cirandas Infantis. Bittencourt (2003) ressalta que imagens e ilustrações nos materiais são portadoras de valores, memórias e ideologias, exigindo leitura crítica e interpretação histórica. O trabalho nasce de uma reflexão acerca das ilustrações contidas nos materiais produzidos pelo MST, neste caso, Boletins e Cadernos de Educação e a Coletânea Plantando Cirandas. Entende-se que a cultura visual também é parte constituinte da prática educativa do MST, permitindo às crianças compreender o passado, orientar-se no presente e projetar o futuro. Nas Cirandas, a ludicidade é inseparável da formação política e identitária, preparando sujeitos críticos e vinculados à luta social. Ao articular imagens, músicas e narrativas, elas revelam a potência da cultura visual e da memória como instrumentos de formação da Consciência Histórica e Identitária das crianças sem-terra.

Palavras-chaves: Cirandas Infantis, Cultura visual, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, Ensino de História, Consciência Histórica.

[11] Mestrando no Programa de Pós – Graduação em História Social (PPGHS), na Universidade estadual de Londrina (UEL) sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza (UEL)

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Pesquisar no campo do Ensino de História partindo de lugares não convencionais exige reconhecer que o conhecimento histórico se constrói também por meio de experiencias simbólicas, no lúdico e em comunidade. O Movimento dos Trabalhadores Ruais Sem-Terra (MST) constrói práticas educativas que buscam formar de forma integral os educandos, formandos sujeitos capazes de compreenderem sua realidade e darem continuidade à luta do movimento. As imagens e a cultura visual compõem este quadro que contribui pra formação desses sujeitos. Neste trabalho discute-se como as Cirandas Infantis do MST bem como os materiais que orientam o setor educativo articulam também elementos visuais, musicais e simbólicos que atuam na formação da consciência histórica e identitária das crianças conectando memória histórica e identidade. Além disso, o estudo evidencia o papel das publicações do MST, especialmente os Boletins da Educação, como instrumentos que sistematizam e difundem essa proposta educativa, conectando teoria e prática também pela visualidade. Este trabalho é parte de uma reflexão e um aprofundamento teórico que surgiu durante a escrita a escrita da dissertação mestrado do autor, não fazendo parte do objeto e fontes de estudo do autor.

2. Desenvolvimento

O MST se constitui como movimento que luta pelo fim da exploração no campo, pelo acesso à terra e contra a desigualdade social. Numa perspectiva anticapitalista o movimento, nos últimos anos, também tem voltado sua atenção também para os povos das águas, das florestas, dos povos originários, do uso de agrotóxicos e defensivos agrícolas na produção. Sua proposta educacional segue a mesma lógica com a emancipação dos sujeitos como uma das prioridades. Dessa forma, desde seu desenvolvimento, o MST orienta-se na luta contra o capital à fim de construir uma sociedade mais justa e livre de exploração e mais digna por meio de uma distribuição justa de terras e riquezas produzidas pelo trabalho buscando superar a exploração do homem pelo homem (Fernandes, 2001).

> De forma geral, percebe-se um núcleo conceitual para o que é o MST, sendo assim, constata-se que, dentre muitas coisas, o MST é um movimento de trabalhadores que lutam por terra, reforma agrária, contra o avanço do capitalismo e por melhores

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> condições de vida para as populações do campo e da cidade. Luta, ainda, por revolução, ou, ao menos, por menores desigualdades, pelo direito do camponês de plantar e colher, de viver sua vida na terra, de cultivar e de morrer nela e com ela, de afirmar-se como sujeito de uma cultura específica, da busca da harmonia, equilíbrio e respeito na relação campo, cidade e meio ambiente (Barcellos, 2020, p. 26).

Desde os passos inaugurais da gestação do MST, o movimento constatou que para que seus objetivos (reforma agrária principalmente) fossem alcançados, a formação e o processo educativo de seus integrantes eram fundamentais. Essa preocupação parte do pressuposto de que os militantes deveriam ser capazes de ler e interpretar a realidade de forma crítica além de poder lidar com estruturas burocráticas e legislativas. O educador, dessa forma, direciona seus esforços para a conscientização, a formação política e a alfabetização. Há ainda um aspecto muito relevante, o movimento coloca como questão fundamental o alinhamento do processo educativo com os princípios políticos e filosóficos dos sem-terra, para que o movimento siga vivo.

> Nesse contexto, ao ser criado pelos(as) trabalhadores(as) sem-terra do país, nos anos finais da ditadura civil-militar no Brasil, surgindo oficialmente em 1984, o MST passa a adotar o método de educação popular de Paulo Freire para a educação e nos processos de formação da base Sem Terra. “No primeiro momento essa educação se dá de forma não formal, nas formações de base e depois, na educação formal. Então, desde o início, o Paulo Freire está presente na formação do Movimento, que toma o pensamento do Paulo Freire como base de formação da sua base. E os cursos passam a ser direcionados nessa perspectiva da educação popular”, pontua a educadora (Enguelmann, 2021, sem paginação).

A educação no MST, também constitui o processo de formação de lideranças e na manutenção do movimento. A pedagogia sem-terra, enquanto projeto, fortemente influenciado por Paulo Freire, ao passo que privilegia a emancipação e a conscientização política de seus militantes, além disso tem forte alicerce na educação popular expoente da década de 1960. Assim o MST forma militantes preparados para dar continuidade à luta pela reforma agrária com esses militantes se tornam, nesse processo, sujeitos críticos e capazes de interpretar sua realidade e agir de forma consciente sobre ela.

Dessa forma, segundo o MST:

> Essa educação precisa estar comprometida também, com o desenvolvimento de um trabalho pedagógico que vise a formação plena que dizer, que a dimensão afetiva, biológica, intelectual, estética precisam fazer parte fundamental do desenvolvimento de uma prática junto à criança, para que ela vá formando seu caráter, sua postura enquanto pessoa humana. Essa educação precisa ser também de qualidade para que consiga enfrentar e superar os desafios e os limites que a escola lhe impõe posteriormente (MST, 1997, p.7).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A proposta educativa sem-terra forma integralmente seus educandos visando a transformação social e a emancipação do sujeito, articulando essa formação com as dimensões ética, política, afetiva e estética o MST constrói sujeitos críticos e engajados na luta pela reforma agrária. Ao romper com modelos tradicionais de ensino o movimento reconhece seus militantes como sujeitos históricos capazes de transformar sua realidade por meio da luta organizada. A educação sem-terra é política e emancipatória formando não só trabalhadores e militantes, mas sujeitos conscientes capazes e engajados na transformação social. O MST produz uma cultura popular própria que reflete seus valores e princípios e recria a experiência da luta camponesa. Assim, essa prática reproduz significados históricos provenientes da realidade que os cerca, por meio dessa cultura própria descobrem e redescobrem de forma profunda o mundo e a realidade ao construir conhecimentos, filosofias além de desafiar as teorias e a lógica que os marginaliza (Fernandes, 2001).

Seguindo esta lógica, o MST inaugura um modelo educativo e de cuidado dedicado à crianças que rompe com modelos tradicionais. No Caderno de Educação n°1, “A escola que queremos” (1992) o movimento inaugura suas críticas às práticas tradicionais e suas expectativas acerca do modelo que propõe. Para eles o ensino desconecta e aliena os educandos de suas realidades, a crítica à esta educação conteudista vem acompanhada de uma proposta baseada nos valores sem-terra e na realidade cotidiana dos assentamentos, ao ser construída na coletividade priorizando aspectos da materialidade do MST o currículo combina teoria e prática buscando conectar os educandos ao movimento e à realidade sem-terra.

> A escola deve ajudar a construir uma nova MULHER e um novo HOMEM. Isto só é possível se a ajudar a superar os hábitos negativos, como o individualismo, o autoritarismo, a acomodação, a corrupção, o personalismo e todos os outros ismos que atrapalham o avanço e a organização da luta. A escola deve ser o lugar da vivência e desenvolvimento de NOVOS VALORES, como o companheirismo, a solidariedade, o trabalho coletivo, a disposição de aprender sempre, o saber fazer bem feito, a indignação contra as injustiças, a disciplina, a ternura… Chegando a CONSCIÊNCIA ORGANIZATIVA. (MST, 1999, p.8).

No MST, a educação produz sentido, identidades e promove a práxis transformadora, a educação infantil forma em acordo com os princípios do movimento. As Cirandas Infantis, compõe esse quadro de práticas educativas da infância sem-terra. Nesse processo a criança é posta como sujeito ativo e contribuinte da luta agrária e da transformação social, ao aprender a partir dos de experiencias cotidianas se inserem profundamente na dinâmica sem-terra, nesse

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

espaço, o desenvolvimento humano e o aprendizado se constroem de forma integrada (MST, 2004).

Os objetivos da escola e da educação sem-terra são:

> 1 - Ensinar a ler, escrever e calcular a realidade, 2 - Ensinar fazendo, isto é, pela prática, 3 - Construir o novo, 4 - Preparar igualmente para o trabalho manual e intelectual, 5 - Ensinar a realidade local e geral, 6 - Gerar sujeitos da história, 7 - Preocupar-se com a pessoa integral (MST, 1999, p 12).

Rüsen (2011) e Paulo Freire (1967) também se inserem nessa lógica de pensamento, ao conceberam que a educação deva transcender a simples transmissão de conteúdos pragmáticos, para os autores o processo educativo deve superar essa lógica e fazer com que os educandos sejam capazes de tomar atitudes conscientes ao interpretarem de forma crítica sua realidade. Em Rüsen a consciência histórica permite que os indivíduos consigam se orientar na vida prática de forma consciente a partir dos conhecimentos históricos adquiridos, conhecimentos estes que podem ser adquiridos tanto em ambientes formais quanto na vida cotidiana (Rüsen, 2011). Já em Freire (1967) a educação se constitui enquanto um processo de libertação dialógico onde o conhecimento é construído de forma dialógica e conjunta.

> Um dos processos educativos fundamentais da participação dos sem-terra na luta está em seu enraizamento numa coletividade em movimento, que embora seja sua própria construção (os Sem Terra são o MST), acaba se constituindo como uma referência de sentido que está além de cada Sem-terra, ou mesmo além do seu conjunto, e que passa a ter um peso formador, ao meu ver decisivo, no processo de educação dos Sem Terra. É a intencionalidade política e pedagógica do MST que garante o vínculo da luta imediata com o movimento da história. (Caldart, 2001, p.214)

Ao fomentar a consciência histórica das crianças por meio das cirandas, o MST constrói desde a infância sujeitos providos de forte orientação temporal que lhes fornece consciência de sua identidade enquanto "sem-terrinhas" e posteriormente enquanto "sem-terra", conhecem seu passado e seu presente; desenvolvem consciência histórica não apenas no sentido de entenderem suas condições atuais e passadas mas ao ponto de se orientarem em relação ao futuro a fim de que sejam construídas condições para que se estabeleça o direito à terra e à reforma agrária.

Para além: consciência histórica não somente oferece uma dimensão temporal para a vida prática, há também a formação de uma identidade histórica pela qual o sujeito se reconhece enquanto parte de um todo temporal mais amplo da sua existência particular. Ainda segundo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Rüsen (2011) a narrativa histórica, neste caso as cirandas, "está ligada ao ambiente de memória" e serve como ferramenta para "estabelecer a identidade de seus autores e de seus ouvintes."

De raízes em manifestações camponesas e populares as cirandas unem música, dança e poesia contando as Cirandas Infantis do MST constituem um espaço, descrito por eles mesmo como, educativo e organizado que exercita as dimensões do ser criança em um movimento com o MST; nas cirandas as crianças se articulam e se constituem enquanto sujeitos de direitos e agentes políticos da luta agrária brincando e trocando experiências com seus companheiros de luta.

> "A Ciranda Infantil é um espaço educativo, organizado com o objetivo de trabalhar as várias dimensões do ser criança Sem Terrinha como sujeito de direitos, com valores, imaginação, fantasia e personalidade em formação, vinculando as vivências com a criatividade, as relações de gênero, a cooperação, a criticidade, a autonomia, o trabalho educativo, a saúde e a luta pela dignidade de concretizar a conquista da terra, a reforma agrária, as mudanças sociais" (MST, 2004, p. 37).

As Cirandas Infantis se constituem de 2 formas: permanentes cujos espaços são organizados nos assentamentos juntamente com os demais espaços educativos e as itinerantes as quais ocorrem em reuniões, congressos e demais eventos que possibilitem sua realização[1]. Cabe ainda ressaltar que as Cirandas Infantis são espaços educativos planejados e organizados para aliar a experiência do ser criança com a coletividade do movimento; além de que a infância no MST é algo singular e deve ser pensado dentro de sua singularidade uma vez que toda a família é envolvida.

Postulados esses pontos introdutórios, agora adentraremos no objeto deste estudo. Esta identidade cultural própria do MST estende-se também para o âmbito das visualidades. Os materiais produzidos pelo MST, possuem uma identidade visual própria como é o caso do Cadernos e Boletins de Educação e os encartes da coletânea Plantando Cirandas. Estes materiais servem como orientadores e divulgadores da proposta e projeto educativo sem-terra, ao observá-los é possível perceber em sua identidade visual a importância que o MST coloca na família, na comunidade, no trabalho e no direito à terra.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1

- 02 -

Esta canção começou a circular no início do ano de 1992.

A letra foi especialmente feliz. Conseguiu sintetizar os princí - pios e os valores centrais da proposta pela qual o movimento vem lutando. Por isso logo transformou-se no nosso hino da Educação, que já está sendo cantado por muitas crianças, professores, assentados e acampados do país inteiro.

NOVA FORMA DE APRENDIZADO

I

Ninguém educa ninguém
Ninguém se educa sozinho
As pessoas se educam entre si
Descobrindo este novo caminho

II

Como pensa o MST
E o Setor pensa a educação
Muito além do a, e, i, o, u,
Ou um canudo de papel na mão

III

Professor tem que ser militante
Ensinar dentro da realidade
A importância da Reforma Agrária
A aliança do campo e cidade

IV

Discutindo as tarefas da Escola
Ensinando como o plano quer
Ir gerando sujeitos da história
Novo Homem e Nova Mulher

V

Combatendo o individualismo
Se educando contra os opressores
Aprendendo viver coletivo
Construindo assim novos valores

VI

Discutindo o cooperativismo
O avanço da organização
É na vida do assentamento
Que a criança aprende a li_ção

VII

Conhecer a caneta e a enxada
Afinando estudo e trabalho
Aprendendo teoria e prática
Nova forma de aprendizado

VIII

Avançar nossa pedagogia
Construir é bem mais que querer
Educando para a sociedade
Que implantaremos ao amanhecer.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Como trabalhar a mística do MST com as crianças. Boletim da Educação, n. 2, 1993, p.2.

Figura 2

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

a água da nossa assentamento

objetivo, o de aprender a fazer uma pesquisa científica, com levantamentos de dados, com estatísticas, com desenho de gráficos, pode ser próprio para quarta série e não para as outras. É isto não quer dizer que as crianças das outras séries não ajudem a fazer a pesquisa, é só que não têm o mesmo objetivo.

De qualquer forma vale o registro sobre a importância de se trabalhar com o mesmo tema em várias séries. Não só é possível como bastante recomendável. É o melhor jeito de resolver o problema que costuma ser o trabalho com as classes multisseriadas. Permite a ajuda entre as crianças, a integração entre o planejamento das várias séries, atividades comuns, etc.

4 Prever as experiências de trabalho das crianças.

Desde a introdução deste texto estamos afirmando que o TRABALHO DAS CRIANÇAS deve fazer parte e é central no novo currículo que estamos construindo nas nossas escolas.

Mas afinal, onde está a novidade de as crianças trabalharem?

Por acaso não é comum na maioria das escolas rurais as crianças ajudarem a cuidar da horta ou na limpeza da sala de aula? E além disso, as crianças JÁ não trabalham que chega em casa ajudando os seus pais?

O que ocorre é que a maioria das vezes o trabalho infantil é aceito por necessidade e não por que se acredite que possa ser educativo.

Ou seja, as crianças ajudam no trabalho familiar ou no trabalho da escola por que são mão-de-obra barata e necessária para garantir a sobrevivência, especialmente da família. De modo geral as crianças são as ajudantes e não as responsáveis pelas tarefas. Isto quer dizer que sua experiência de trabalho é mecânica e muito poucas vezes pode dispor de um acompanhamento pedagógico.

Nas escolas geralmente não há nada a ver entre o trabalho que as crianças realizam e que estudam nas salas de aula.

A diferença do que estamos propondo é a seguinte: na nossa escola as crianças devem ter a oportunidade de ESTUDAR através do TRABALHO. Ou seja: é preciso fazer uma horta na escola para ter melhores alimentos na hora da merenda.

Certo. Vamos então aproveitar este trabalho (que é um trabalho produtivo real e útil para a comunidade) para que as crianças:

-Peguem amor pelo trabalho na terra e a querer permanecer trabalhando no Assentamento;

-aprendam técnicas alternativas de cultivo que já vão lhe preparando para ajudar no conjunto do Assentamento a produzir mais e com menos gastos ; e se a horta da escola dá Certo ela pode passar a produzir mais do que para a merenda sendo o excedente de verduras distribuídos entre as famílias ou vendidos nas feiras da cidade. Por que não ?

-aprendam a se organizar e trabalhar em conjunto e de modo cooperativo, ou seja aprendam a tomar decisões no coletivo, a dividir tarefas e responsabilidades, a planejar e avaliar o trabalho de cada um etc.;

-desenvolvam na prática os valores do companheirismo, da solidariedade, da disciplina... Já pensaram se o grupo da roça deixa de molharos canteiros recém semeados porque prefere jogar bola?...

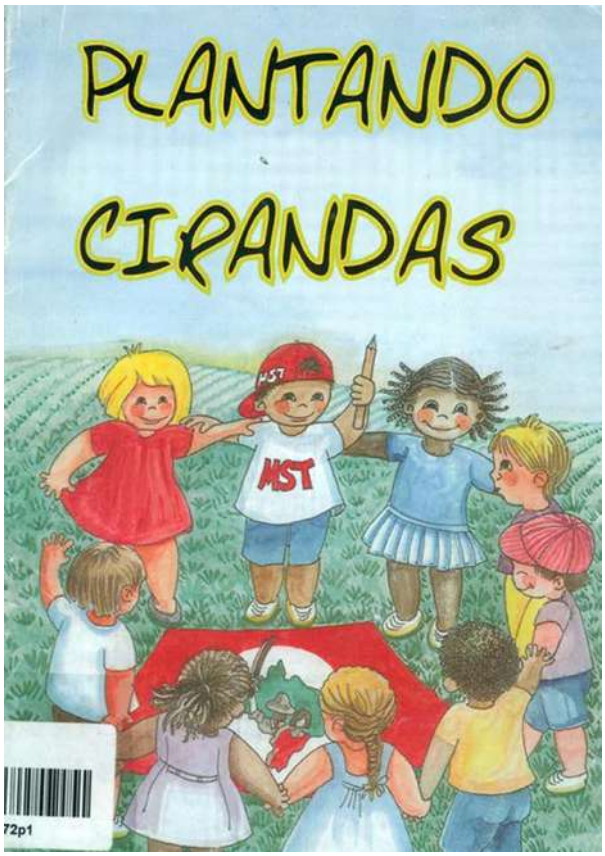
-tenham uma experiência concreta de relacionar prática com teoria facilitando sua aprendizagem sobre os temas e conteúdos estudados em aulas. Assim, enquanto as crianças vão cultivando a horta podem ir aprendendo toda a ciência do desenvolvimento das plantas, do tipo de sementes, de solo, de clima que permite plantar algumas verduras e outras não; pode ir aprendendo também como é que se mede um canteiro, em que direção do [illegible]

11

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Como fazer a escola que queremos. Caderno de Educação, n. 1, 1992, p.11

Figura 3

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h VISUAL MEDIA PPGHS



MST, Movimento Sem Terra. Plantando Cirandas 2. Caderno de Canções, 2002, capa.

Ao observar as páginas expostas do Caderno, Boletim de educação é possível observar temas comuns relativos ao MST: a infância no campo; a vida em comunidade; importância da educação e da organização política; a família e o trabalho no campo. Os significados construídos trabalham num sentido de construir não apenas a identidade Sem-Terra das crianças, mas também para orientá-las no sentido da vida prática bem como atribuindo sentido histórico para a realidade que as cerca; a organização do ambiente e a temática abordada apresenta aos sem-terrinha o contexto da luta de sua comunidade e de que forma os integrar para a construção de uma realidade menos desigual. Ao tomar esses significados como um espaço educativo para a construção identitária e de orientação com base nas matrizes política e filosófica do MST; as publicações oficiais referentes à educação, à educação infantil e às cirandas servirão como fonte para as análises desta experiência educativa.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

É possível transpor a ideia de Circe Bittencourt (2003) a respeito das imagens em livros didáticos para o objeto deste estudo. A autora enfatiza que as imagens integram um mecanismo pedagógico e cultural que atua na construção do conhecimento histórico. Operam um mecanismo de mediação entre o texto e o conteúdo através da experiencia visual dos sujeitos (Bittencourt, 2003).

A autora ainda enfatiza que a função didática das imagens – no dos livros didáticos, mas que, tem papel na fixação de conteúdos – é observável também nos materiais impressos analisados, que atuam na construção de ideias, sentidos e memória histórica. Bittencourt (2003) discorre também sobre a necessidade de problematizar o uso das imagens, para que não sejam reduzidas à meras ilustrações e/ou decorações.

Essas imagens carregam ideologias e valores do movimento, são instrumentos da reprodução e produção de significados. Em livros didáticos funcionam como aparatos que reforçam valores de um grupo dominante e eurocêntrico (Bittencourt, 2003). Paulo Freire chama atenção para caráter ideológico da educação tradição a capacidade e “amaciar” os sujeitos:

Universaliza-se um dado do sistema capitalista e um instante da vida produtiva de certas economias capitalistas hegemônicas como se o Brasil, o México, a Argentina devessem participar da globalização da economia da mesma forma que os Estados Unidos, a Alemanha, o Japão. Pega-se o trano meio do caminho e não se discutem as condições anteriores e atuais das diferentes economias. Nivelam-se os patamares de deveres entre as distintas economias sem se consideraram as distancias que separam os “direitos” dos fortes e o seu poder de usufruí-los e a fraqueza dos débeis para exercer os seus direitos (Freire, 1996, p.47)

Entretanto, no caso das imagens deste trabalho, vê-se uma quebra nessa lógica, uma vez que os valores do MST estão em dissonância com os da classe dominantes. Assim, as imagens deixam de ser um instrumento mercadológico de dominação e tornando-se um instrumento de resistência. Por meio de traços simples e de forma lúdica representam a comunidade rural, sujeitos negligenciados, valorizando a vida no assentamento e a produção coletiva oposta aos moldes capitalistas.

Articulam conhecimento histórico e cultura visual. Desse modo, passam a ser veículos para significados e ideologias que, para olhares mais atentos proporcionam uma compreensão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

mais profunda do texto apresentado. O uso de imagens nos materiais do MST gera identificação, juntamente com o texto escrito já carregado de significados e identidade, compõe esse campo de formação.

Paulo Knauss (2006) em seu ensaio sobre a historiografia da imagem, estabelece um diálogo fundamental para a crítica da imagem como mera ilustração e a coloca como veículo da produção de sentidos. O autor discorre uma crítica a tradição que renega as imagens à meras fontes históricas. Esta crítica converge com os apontamentos de Bittencourt (2003), sobre a necessidade de se problematizar o uso das imagens para que não sejam reduzidas à simples decorações em páginas de livros.

As imagens e símbolos são forças ativas e ideológicas, de tal forma em que o poder contido nessa disputa simbólica pela produção e reprodução de sentidos encontra-se com o dito por Bittencourt (2003): as imagens carregam valores e ideologias de um grupo. Nos livros didáticos as imagens estão embebidas em valores das classes dominantes, em decorrência de seu poder (Knauss, 2006).

Tratando-se dos materiais do MST, a cultura visual subverte a ordem. O utilizar as imagens, que por muito tempo serviram como instrumento de dominação e legitimação ideológica, para reforçar seus valores ideológicos profundamente ligados à valores anticapilatistas, formando identidades que seguem desafiando a ordem hegemônica.

Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza verbal escrito, oral ou visual. (Knauss, 2006, p.100)

3. Considerações finais

Ao entender as ilustrações não como meras ilustrações, mas como marcadores de significado e ideologias a serem problematizados (Bittencourt, 2003) percebe-se que os materiais do MST com suas ilustrações atuam na construção da consciência histórica, política

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

e identitária dos educandos (Rüsen, 2011). Conforme dito, tais imagens carregam a mesma carga filosófica e político-ideológica do movimento como um todo, subvertem a ordem no campo dos sentidos pela esfera visual colocando as imagens como veículo para produção de identidades e de mobilização de agentes políticos. Entretanto, apenas reconhecer que essas imagens carregam sentidos para além não é o suficiente. É necessário se atentar também, como essa mensagem é codificada por quem a recebe e que mecanismos são utilizados para que essa identificação ocorra (cores, traços, símbolos) e integre o processo de formação da cultura e memória histórica do movimento.

Nas imagens apresentadas neste trabalho observa-se certa semelhança. As imagens possuem traços simples, coesos e de cunho popular, de fácil apropriação e reconhecimento. Os personagens comumente são representados em atividades coletivas da realidade assentada. O vermelho é a principal cor em destaque, cor esta presente na bandeira do movimento; a cor verde também aparece com destaque com ligação ao plantio e à terra. As semelhanças e a coesão visual aliados a simplicidade dos traços e da composição exercem função didática de forma lúdica.

Este padrão apresentado nos materiais impressos do MST mostra como a subversão da ordem e das representações funciona como mecanismo pedagógico e ideológico que contribuem para a construção da consciência histórica e de identidades. A luta sem-terra é representada constantemente de forma popular e de fácil identificação, assim internalizando as ideias e valores do movimento atuando também na continuidade do movimento. Essa consistência garante a internalização contínua dos ideais sem-terra. Por fim, este trabalho tem como objetivo tratar da parte da cultura histórica e visual do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra com fogo nas imagens apresentadas em materiais educativos e culturais que desafiam a ordem hegemônica e os padrões da educação tradicional por meio de códigos visuais.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Luis Henrique dos Santos. A ciranda infantil e as crianças sem terrinha: educação e vida em movimento. 2020. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2020.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Livros didáticos entre textos e imagens. Saber histórico na sala de aula, 1997.

CALDART, Roseli Salete. **Educação em movimento**: formação de educadoras e educadores no MST. Petrópolis: Vozes, 1997.

CALDART, Roseli Salete. O MST e a formação dos sem terra: o movimento social como princípio educativo. **Estudos Avançados**, v. 15, p. 207-224, 2001.

LUEDKE, Ana Marieli. A formação da criança e a ciranda infantil do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). 2013. 167 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ENGELMANN, S. Jornada Sem Terrinha de 2024 fortalece a construção da infância no MST. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 17 out. 2024. Disponível em: https://mst.org.br/2024/10/17/jornada-sem-terrinha-de-2024-fortalece-a-construcao-da-infancia-no-mst/.

FERNANDES, Bernardo Mançano. **A formação do MST no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 1996.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens:** arte e cultura visual. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, n. 12, p. 7, 2006.

MARTINS, Estevão de Rezende. Apresentação: historicidade e consciência histórica. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (orgs.). **Jörn Rüsen e o ensino de história.** Curitiba: Editora UFPR, 2011. p. 7-10.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Como fazer a escola que queremos. **Caderno de Educação**, n. 1, 1992.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Como trabalhar a mística do MST com as crianças. **Boletim da Educação**, n. 2, 1993.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Dossiê MST Escola: documentos e estudos 1990-2001. **Caderno de Educação**, n. 13. Veranópolis: Iterra, 2005.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Educação Infantil: Construindo uma nova criança. **Boletim da Educação**, n. 7, 1997.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Educação Infantil: movimento da vida, dança do aprender. **Caderno de Educação**, n. 12, 2004.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Escola, trabalho e cooperação. **Boletim da Educação**, n. 4, 1994.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Método de trabalho popular**. Caderno de Formação**, n. 24, 1997.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Mística: Uma necessidade no trabalho popular organizativo. **Caderno de Formação**, n. 27, 1998.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Normas gerais do MST. São Paulo: MST, 1989.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. O que queremos com as escolas dos Assentamentos. **Caderno de Educação,** n. 18, 1999.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Ocupar, produzir e resistir também na educação**. Boletim da Educação**, n. 1, 1992.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Pedagogia do Movimento Sem Terra: Acampamento às escolas. **Boletim da Educação**, n. 8, 2001.

MOVIMENTO SEM TERRA. MST. Princípios da educação no MST. **Caderno de Educação**, n. 8, 1996.

MST, Movimento Sem Terra. Plantando Cirandas 2. **Caderno de Canções**, 2002, capa.

RÜSEN, Jörn. Experiência, interpretação, orientação: as três dimensões da aprendizagem histórica. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; MARTINS, Estevão; BARCA, Isabel (orgs.). **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Editora UFPR, 2011. p. 11-24.

RÜSEN, Jörn. Didática da história: passado, presente e perspectives a partir do caso alemão. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende**. Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: UFPR, 2011. 23-40.

RÜSEN, Jörn. Aprendizado Histórico. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende**. Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: UFPR, 2011. p. 41-50

RÜSEN, Jörn. O desenvolvimento da competência narrativa na aprendizagem histórica: uma hipótese ontogenética relativa à consciência moral. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende**. Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: UFPR, 2011. p. 51-78

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

RÜSEN, Jörn. Experiência, interpretação, orientação: as três dimensões da aprendizagem histórica. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende. **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: UFPR, 2011. p. 79-92

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Arte de resistência em desenhos de parede: uma análise discursiva das Visualidades No Campus Universitário

Amanda Nascimento de JESUS (UEFS)

Orientadora: Carla Luzia Carneiro Borges (UEFS)

E-mail: mandanascimento3@gmail.com

Resumo: A pesquisa tem como objeto de estudo os desenhos de parede produzidos por estudantes nos Diretórios Acadêmicos da Universidade Estadual de Feira de Santana, entendidos como arte, visualidades discursivas que expressam resistências e reexistências frente a discursos de poder. O trabalho busca compreender como a arte, inserida no espaço universitário, pode materializar vozes silenciadas e produzir subjetividades, tornando-se prática de denúncia e contestação. A metodologia utilizada será de caráter arqueogenealógico, investigando a emergência e a formação de discursos e práticas, focando nas relações de poder e nos dispositivos históricos que moldaram o que é considerado verdade no presente. Como resultado, a pesquisa pretende evidenciar o papel da imagem como registro histórico, instrumento de luta social e prática de pertencimento e identidade dentro do espaço universitário, trazendo contribuições relevantes para o campo da arte, do desenho, da cultura e da educação.

Palavras-chaves: Arte, Discurso, Desenhos de parede.

1. Introdução

O presente trabalho é um recorte de um projeto de pesquisa de mestrado que busca entender os desenhos de parede dentro da universidade como visualidades discursivas e formas de resistência. Apresento relações e contribuições dos conceitos de espaço (Foucault, 1984), desenho e discurso (Foucault, 1971) que contribuem para o entendimento da produção de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

imagens e discursos no espaço da Universidade Estadual de Feira de Santana, e também o espaço em si, não como mero elemento geográfico, e sim como produtor de subjetividades e, com essas discussões, trazer reflexões relacionadas a arte como forma de resistência.

É importante destacar que, para Foucault, em sua obra "Outros espaços" (1971), o espaço não é neutro, ele é um cenário onde as coisas acontecem, ele é produzido pelas relações de poder e saber existentes no meio social. Essas reflexões mostram que é difícil haver uma definição única ou universal do termo "espaço", visto que o conceito de espaço é amplamente influenciado por outros campos, como a geografia, sociologia e antropologia, portanto, o espaço pode ser visto como uma construção cultural e histórica, e seu entendimento varia conforme espaços e acontecimentos produzidos ao longo do tempo. Através dessas ideias, podemos refletir sobre os desenhos de parede inseridos em determinados espaços, muitas vezes rejeitados e vistos como simples poluição visual, podem ser, também, reinterpretados.

Mas de que forma? Afirmo que podem ser vistos como ações que produzem espacialidade no sentido de trazer para o bidimensional aspectos relacionados às vivências dos sujeitos e ao entorno em que estão inseridos e, também, como um espaço de utopia que, para Foucault, são lugares irrealizáveis, que existem como projeções de uma realidade ideal, esses desenhos também materializam críticas a uma realidade imperfeita e podem ser usados como forma de resistência, uma contraconduta frente a uma sociedade que disciplina e produz corpos dóceis. Ademais, cabe também considerar que o desenho, sobretudo o desenho de parede, atua diretamente na construção simbólica e subjetiva do espaço urbano e social.

Para Foucault (1984), os espaços são construídos historicamente para disciplinar, vigiar e normatizar os corpos, como, por exemplo, escolas, prisões, hospitais ou mesmo no traçado urbano que segrega as classes. Nesse sentido, os desenhos de parede, especialmente os que emergem de movimentos sociais ou culturas afastados à margem, não apenas agem no espaço, mas também o contestam: eles resistem à organização disciplinar e excludente nos ambientes urbanos impostos pelo poder hegemônico. Assim, os desenhos de parede podem ser vistos, na perspectiva discursiva , como um tipo de ruptura das amarras do controle, abrindo brechas para narrativas subversivas e práticas de liberdade.

Ao invés de refletir passivamente valores sociais, o espaço produz sujeitos e modos de vida ao mesmo tempo em que é por eles produzido numa relação de codependência, funciona

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

também como tecnologia política que disciplina, exclui e normatiza os sujeitos e, como forma de subversão, os desenhos de parede surgem como práticas discursivas no ambiente urbano e, no ambiente universitário agem também como um espelho que reflete o corpo, uma forma de escrita de si, que, para Foucault, trata-se da constituição e o aperfeiçoamento moral do sujeito em que o sujeito se envolve em um trabalho de si, sobre si e, no contexto deste artigo, o desenho de si como uma estética de existência no espaço.

Portanto, ao falar dos desenhos de parede, torna-se imprescindível falarmos também de subjetividade, visto que é no espaço que o sujeito se constitui e é constituído, na perspectiva discursiva, a construção da subjetividade é um efeito dos discursos, ou seja, das formas de saber e poder que circulam e que definem o que é possível pensar, dizer e ser em determinado momento histórico ou social. Os discursos não apenas refletem a nossa realidade e a do outro, eles fazem mais: eles a produzem, inclusive na forma como os sujeitos se reconhecem.

Neste trabalho, ao tratarmos sobre arte e resistência, será utilizada a metodologia arqueológica (Foucault, 2012), mobilizando as noções de saber, poder, enunciado, modalidades enunciativas. A arqueologia compreende como certos saberes se formam, ganham legitimidade e se tornam verdadeiros em determinado momento histórico. Foucault busca descrever as "formações discursivas", ou seja, os conjuntos de regras e práticas que determinam o que pode ou não ser dito, pensado e reconhecido como verdadeiro. Portanto, a arqueologia é uma análise histórico-discursiva das formas de saber, sem buscar causas lineares, mas sim as condições de possibilidade de cada regime de verdade.

A ideia de poder corresponde à de genealogia das relações que controlam os sujeitos, seus corpos e condutas, buscando mostrar como o poder atravessa os corpos, os saberes e as instituições, constituindo os modos de vida e de subjetivação. Assim, o método arqueológico busca compreender como saber e poder se entrelaçam na constituição das verdades e dos sujeitos e as condições de possibilidade para a emergência dos discursos e práticas de enfrentamento. Levando em consideração como o poder age sobre o corpo e o espaço e como surgem as formas de resistência, tem-se o questionamento: O que os desenhos de parede nas universidades nos permitem compreender sobre as formas de poder e resistência que atravessam o espaço acadêmico?

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

A partir dessa questão, apresento nesta pesquisa dois desenhos de parede, presentes no Diretório acadêmico do curso de Psicologia da Universidade Estadual de Feira de Santana. As imagens apresentadas tem como objetivo evidenciar uma prática de resistência dentro da universidade, sendo que esta pode ser lida como um micro contexto social onde se instalam diferentes corpos, produção de discursos e onde as tensões causadas pela diferença também são evidenciadas, as imagens apresentadas aqui são anônimas, visto que no Brasil a pichação é considerada crime ambiental e de vandalismo, conforme o artigo 65 da lei 9.605/98 (Lei de crimes ambientais) sendo passível de detenção de 3 meses a 1 ano e multa.

Logo, a inscrição nos muros pode ser vista como uma espécie de "desobediência" e protesto, os discursos presentes nas imagens escoam para os muros quando algo é silenciado. A pichação no Brasil, como prática de protesto em muros, tem raízes que se estendem ao longo da história, como um grito de alarme em um espaço público controlado. Dentre as condições de possibilidade para a existência desses desenhos de parede, a manifestação da pichação, da forma que vemos hoje como uma ferramenta subversiva, ganhou mais visibilidade e impacto no contexto da ditadura militar.

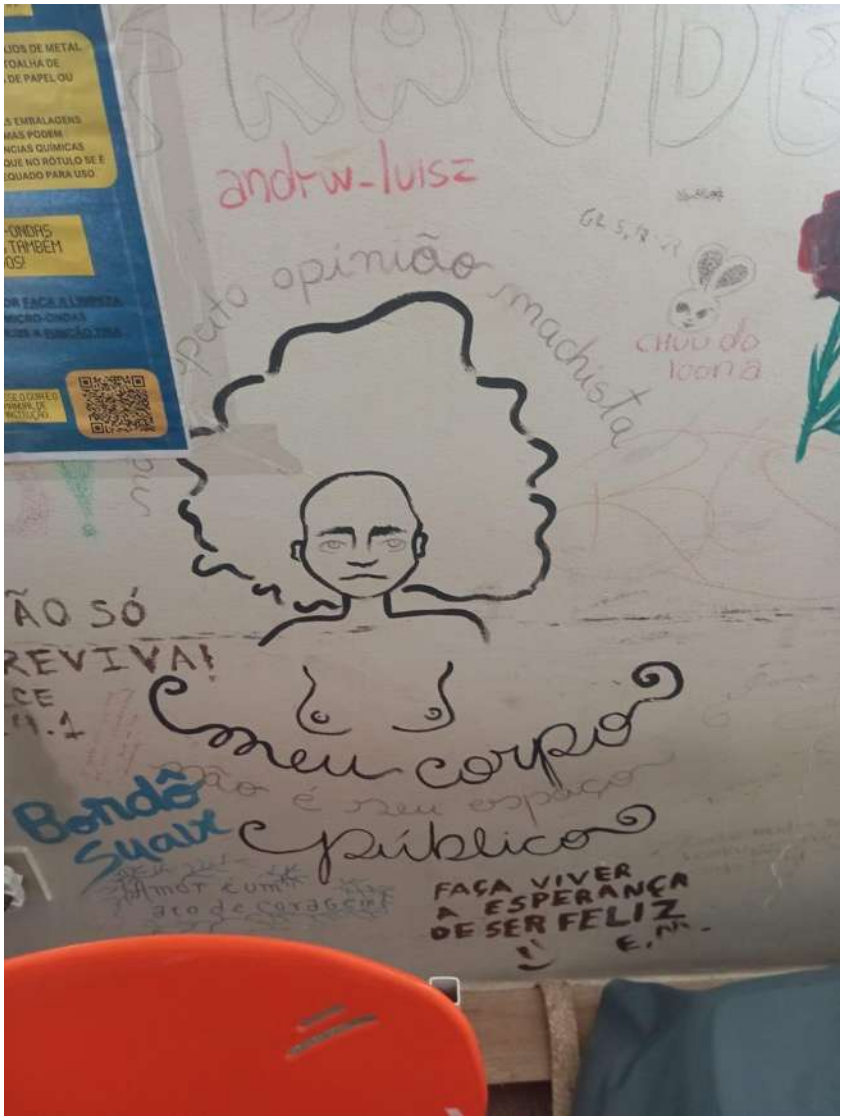
2. Análise das materialidades

No período que se agravou ao golpe de 1964 e, especialmente após o recrudescimento da censura com o AI-5 em 1968, as formas de manifestação e protesto foram perseguidas e aqueles que resistiam precisavam criar estratégias de luta que passassem despercebidas pelo governo da época. Jornais, músicas, peças de teatro e livros eram censurados constantemente, e reuniões públicas eram reprimidas. Diante das barreiras criadas para usar os canais formais de comunicação, a pichação emerge como uma estratégia de luta popular, um meio rápido, anônimo e direto de comunicação através da arte.

Esse trabalho não busca explicar as práticas de resistência, visto que a pichação existe desde antes da ditadura e sim, evidenciar alguns discursos que percorrem o espaço da universidade, sendo um ambiente que preza (ou deveria prezar) pela liberdade de expressão e que abriga discussões importantes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Figura 1- Foto registrada no Diretório Acadêmico de Psicologia



Fonte: acervo da autora

Figura 2- Foto registrada no Diretório Acadêmico de Psicologia

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fonte: Acervo da autora

As imagens acima têm em comum um discurso de resistência voltado para a luta enfrentada pelas mulheres em uma sociedade patriarcal. O primeiro desenho mostra um corpo feminino, nu dos seios para cima e com um cabelo afro volumoso, acompanhado dos dizeres “Não aceito opinião machista, meu corpo não é seu espaço público”. A segunda imagem mostra um símbolo da luta feminista, o elemento central (o circulo com a cruz embaixo) é o símbolo da Deusa Vênus (Afrodite na mitologia grega), este símbolo é historicamente usado na biologia para representar o sexo feminino. Ao adotar este símbolo, o movimento feminista reafirma a identidade e o poder feminino como ponto de partida para a luta, o punho cerrado foi popularizado por diversos movimentos sociais ao longo da história, incluindo movimentos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

sindicais, os direitos civis nos Estados Unidos (especialmente o movimento negro), e a luta contra o racismo.

Esses desenhos nos permitem pensar no poder e na resistência do corpo feminino no espaço acadêmico, o símbolo é uma expressão visual do empoderamento e da luta feminina, transformando a marca histórica da feminilidade em um símbolo de resistência. O desenho que acompanha os dizeres “meu corpo não é seu espaço público” alerta para o assédio sexual que mulheres sofrem diariamente, é uma reivindicação do direito à autonomia corporal e ao respeito. Significa que o corpo da mulher pertence unicamente a ela, e ninguém tem o direito de controlá-lo, assediá-lo ou usá-lo sem consentimento. A justaposição com o enunciado (Foucault, 2012) "não aceito opinião machista" sugere uma crítica direta à forma como as opiniões e o conhecimento das mulheres são invalidados ou negados como verdade por discursos machistas.

Esses desenhos são uma forma de resistência que diz: “nós também pertencemos a esse lugar”, pois, historicamente, o direito à permanência e, antes disso, o direito ao acesso das mulheres nas universidades foi negado ou dificultado por barreiras sociais e estruturais que refletem a, ainda evidente, desigualdade de gênero na sociedade.

No Brasil, e em muitos países ocidentais, as mulheres foram formalmente proibidas de frequentar o ensino superior por muito tempo. O papel socialmente aceito era o de esposa e mãe, cujo domínio era o espaço doméstico. A educação formal de nível superior era vista como desnecessária ou até prejudicial à "natureza" feminina e o casamento era o fim de carreira em que muitas mulheres desistiam dos estudos para serem mães e esposas.

A luta pela permanência feminina nas universidades não foi apenas pela abertura de vagas, mas pela reconfiguração do espaço acadêmico e da sociedade para que o sucesso profissional e intelectual das mulheres fosse visto como norma, e não como exceção. A partir das reflexões realizadas, devemos pensar sobre a relação entre pertencimento, identidade e espaço acadêmico, no que se refere à prática e construção da subjetivação e subjetividade que os sujeitos desenvolvem em relação aos lugares onde vivem ou circulam. Como sujeitos, devemos reconhecer que esse pertencimento não é só físico, ele é social, simbólico e essencial para construção da subjetividade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Então, se o espaço urbano não é neutro, o espaço universitário também não é, ele é controlador e excludente mas, paradoxalmente, acolhedor, em uma mesclagem de biopoder e necropolítica, o espaço possibilita e paralisa, ele é carregado de significados construídos pelas pessoas que vivem ali. O sentimento de pertencimento surge quando, nós, sujeitos, nos reconhecemos como parte daquele espaço, e o espaço também "diz" sobre ele, seu grupo social, sua cultura, seus desenhos e perspectivas.

Porém, o pertencimento pode ser marcado pela exclusão, alguns locais são vistos como "não pertencentes" a determinados grupos, como nas reflexões feitas acerca da história da mulher no ensino superior. Assim, a universidade é um espaço de disputas por legitimidade, reconhecimento e luta. Desenho, espaço e discurso estão intrinsecamente relacionados como uma construção social que envolve nossa identidade, memória e relações de poder que exercemos e que são exercidas sobre nós. Esses conceitos servem para mostrar como o espaço é vivido, como é enxergado e disputado pelos sujeitos que o habitam através de diferentes práticas.

3. Considerações finais

Assim, podemos observar que o sujeito dentro do ambiente universitário é constantemente atravessado por uma formação discursiva que o define e o coloca em determinadas posições de conhecimento, poder e controle. Ou seja, o espaço é constituído não apenas por meio dos discursos que o atravessam fora do ambiente universitário, mas também pelo conjunto de discursos acadêmicos que circulam dentro desse espaço, desse modo, o sujeito traz para esse ambiente seu modo de ser, suas vivências e resistências de muitas formas.

Como conclusão, o trabalho evidencia o uso da imagem como registro e instrumento de luta social, uma prática de pertencimento dos sujeitos no espaço, que reflete suas lutas e resistências, esse artigo também nos mostra como essas manifestações, muitas vezes vistas apenas como vandalismo, podem ser ressignificadas no campo da educação e alertar para as práticas discursivas e atravessamentos contidos nos espaços educacionais e nos sujeitos que os frequentam.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A Escrita de Si.** In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, sexualidade, política** . (Coleção Ditos e Escritos V). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
FOUCAULT, Michel**. De espaços outros**. *Estudos Avançados* , São Paulo, v. 22, pág. 46-49, fora. 1994.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1996.

GUEDES, Moema de Castro**. A presença feminina nos cursos universitários e nas pós-graduações: desconstruindo a ideia da universidade como espaço masculino.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos , Rio de Janeiro, v. 15, supl., p. 119-140, 2008.

LIMA, Priscila Nathani Pessoa de. **Protesto e spray: o graffiti e a pichação como forma de intervenção artística e política na ditadura militar na cidade de São Paulo.** 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A representação da Revolta da Vacina em Lado a Lado: usos educativos da imagem televisiva no ensino de História

Anderson Brito MAIA (UEFS)[12]

Orientador: Carlos Augusto Lima Ferreira (UEFS)[13]

E-mail: profandersoncesf@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende discutir a representação da Revolta da Vacina (1904) na telenovela Lado a Lado (2012), destacando o seu potencial educativo no ensino de história. A trama televisiva apresenta os protestos populares contra políticas que pretendiam higienizar o Rio de Janeiro, trazendo à tona tensões entre o Estado e a população. Com base em Joly (2005), compreende-se a imagem como um sistema que produz significados, enquanto Chartier (1990) oferece base para refletir sobre os usos pedagógicos em representações e fatores sociais. Além disso, Ricoeur (2007) complementa a ideia de que a narrativa audiovisual reestrutura a memória coletiva e Freire (1996) considera a educação como prática emancipadora, sendo a imagem da novela promotora de importantes reflexões críticas sobre o passado. A metodologia envolve análise fílmica das cenas apresentadas na novela e sua relação com fontes documentais e debates em sala. A proposta se alinha ao eixo temático "Imagem e educação" ao mostrar como a telenovela pode ser utilizada como ferramenta didática possibilitando a compreensão crítica de processos históricos.

Palavras-chaves: Imagem, Educação, História, Telenovela.

[12] Anderson Brito Maia, graduado em Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana, professor de Língua Portuguesa, Literatura e Artes e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade 2025.1 – UEFS. profandersoncesf@gmail.com.

[13] Carlos Augusto Lima Ferreira graduado em História pela Universidade Católica do Salvador, Mestre e Doutor em Educação pela Universitat Autònoma de Barcelona, Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

1. Introdução

Nas últimas décadas a relação entre mídia e educação se tornado cada vez mais intrínsecas, mostrando a força das produções narrativas audiovisuais no processo de construção de saberes históricos e sociais. A telenovela é um produto cultural amplamente difundido no Brasil, ocupando um lugar de estaque nesse cenário. Ao se estudar as reproduções históricas nas produções para a televisão é possível entender como a cultura midiática contribui para a formação da memória coletiva e para a formação de discursos sobre identidade, progresso e cidadania.

A telenovela Lado a Lado, exibida no ano de 2012 pela Rede Globo de Televisão, é um importante exemplo desse fenômeno, ao reconstituir a cidade do Rio de Janeiro do início do século XX e retratar episódios históricos relevantes, como a Revolta da Vacina de 1904. A narrativa aborda os conflitos sociais e políticos do período, dramatizando as tensões entre Estado republicano em processo de modernização e as classes populares atingidas por políticas higienistas e pela remodelação da cidade. Dessa forma, a ficção televisiva torna-se um espaço de interação entre memória, história e representação, abrindo possibilidades de reflexão crítica sobre o passado.

Este trabalho tem o objetivo de analisar a representação da Revolta da Vacina na novela Lado a Lado e discutir os usos educativos da imagem televisiva no ensino de História. Pretende-se entender como as estratégias narrativas e visuais da telenovela constroem sentidos sobre o episódio histórico, e de que maneira essas representações podem ser exploradas pedagogicamente para desenvolver competências críticas da leitura da mídia e da História nos estudantes.

Figura 1: Revolta da Vacina em Lado a Lado.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Fonte: Gshow, 2025.

Para isso, parte-se de uma fundamentação teórica que compreende a imagem como um sistema que produz significados (JOLY, 2005) e a narrativa audiovisual como uma forma de reconfiguração da memória (RICOEUR, 2007). Ao mesmo tempo, entende-se que o ensino de História deve promover práticas emancipadoras (FREIRE, 1996), capazes de estimular a consciência crítica e o diálogo entre linguagens diferentes. A metodologia adota uma perspectiva qualitativa e interpretativa, baseada na análise de cenas da telenovela, na leitura de fontes históricas e na proposição de atividades didáticas contextualizadas.

2. Referencial teórico

A base conceitual deste trabalho relaciona estudos sobre imagem, representação, memória e ensino de História. De acordo com Joly (2005, p. 27), “a imagem é um sistema de signos que não apenas reflete a realidade, mas a reconstrói, produzindo sentido por meio de códigos visuais e culturais”. Isso significa que as imagens não são simples espelhos do real, mas sim construções simbólicas que participam de forma ativa da produção de significados sociais.

Para Chartier (1990), as representações (visuais, textuais ou discursivas) são elementos mediadores entre o sujeito e o mundo, entre o passado e o presente. Elas expressam “as formas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

pelas quais uma comunidade dá sentido à realidade social" (CHARTIER, 1990, p. 17). Essa perspectiva é importante para o ensino de História, pois implica entender o passado não como um dado imutável, mas como narrativa em disputa, reinterpretada de forma constante pelos discursos culturais.

Ricoeur (2007) amplia essa discussão ao analisar a narrativa como modo de reconstrução da memória. Segundo o autor, o ato de narrar o passado é também um ato de significar: toda narrativa histórica ou ficcional reorganiza temporalidades, hierarquiza eventos e atribui sentidos éticos e políticos. Dessa forma, a telenovela (ainda que seja uma obra ficcional) participa do processo de construção de memória social.

Freire (1996) defende que a educação deve ser um ato de libertação, fundamentado no diálogo e na problematização do mundo. No contexto escolar, o uso de produções da mídia deve ultrapassar a reprodução de informações, como prática crítica que desnaturaliza o discurso dominante e estimula a leitura da realidade de forma ativa.

Outros autores ajudam a consolidar essa perspectiva interdisciplinar. Certeau (1994) entende as práticas culturais como formas de resistência e apropriação simbólica do cotidiano, o que se aplica às leituras que o público faz das telenovelas. Hall (1997) aborda a representação enquanto um processo de construção de identidades e significados, destacando o papel da mídia na produção de ideologias. Nora (1993) e Le Goff (1996) pensam a memória coletiva e os "lugares de memória", destacando como as sociedades contemporâneas recorrem às imagens para fixar sentidos sobre o passado.

No campo do ensino de História, Bittencourt (2004) e Guimarães (2015) enfatizam a importância de diversificar as fontes e linguagens, incluindo recursos audiovisuais e interativos que promovam a aprendizagem crítica. Assim, o professor assume o papel de mediador entre a narrativa midiática e a análise histórica, conduzindo o estudante a entender a diferença entre documento, ficção e representação.

Dessa forma, a novela Lado a Lado pode ser entendida como um espaço de produção de significados históricos e sociais, cuja análise crítica contribui para a formação de sujeitos reflexivos e conscientes do papel da memória na construção da identidade nacional.

3. Contextualização histórica: a Revolta da Vacina

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A Revolta da Vacina foi um dos episódios mais marcantes das tensões sociais da Primeira República brasileira. Ocorrida em 1904, no Rio de Janeiro, teve como estopim a lei que tornou obrigatória a vacinação contra a varíola, promulgada durante o governo de Rodrigues Alves. A medida, idealizada pelo médico sanitarista Oswaldo Cruz, tinha o objetivo de conter as epidemias que atingiam a capital federal, mas acabou despertando forte resistência popular.

O contexto urbano do Rio de Janeiro era marcado por reformas para modernizar a cidade conduzidas pelo prefeito Pereira Passos, inspiradas no modelo parisiense de Haussmann. As obras de alargamento de avenidas e demolição de cortiços, justificadas em nome da higiene e do progresso, causaram o deslocamento de milhares de famílias pobres, majoritariamente negras e mestiças, para as áreas periféricas e os morros (SEVCENKO, 1998). Assim, as políticas sanitárias e urbanas eram percebidas como ferramenta de exclusão social.

A imposição da vacinação obrigatória, sem campanhas educativas ou diálogo com a população, representou uma continuação dessa violência simbólica e física. O decreto autorizava agentes públicos a entrar nas casas e vacinar os moradores de forma compulsória, o que gerou revolta e sensação de invasão da privacidade. Em novembro de 1904, a insatisfação popular explodiu em protestos que ocuparam as ruas da cidade, resultando em confrontos com as forças armadas, mortes e prisões.

Figura 2: Revolta da Vacina, 1904.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Instituto Fiocruz, 2025.

Historiadores como Nicolau Sevcenko (1998) e Sidney Chalhoub (1996) destacam que a Revolta da Vacina não foi apenas uma reação à vacinação em si, mas um movimento de contestação às formas autoritárias de intervenção estatal e à exclusão social que caracterizava a República oligárquica. Foi também uma luta simbólica pelo direito ao corpo, à moradia e à cidadania.

Dessa forma, entender a Revolta da Vacina exige situá-la em um contexto de modernização desigual, no qual o discurso do progresso coexistia com práticas de repressão e segregação. É esse cenário que Lado a Lado pretende representar, ao retratar as tensões entre elites reformadoras e populações marginalizadas, articulando memória, história e ficção.

4. A representação da Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado

A telenovela Lado a Lado, exibida pela Rede Globo entre setembro de 2012 e março de 2013, foi escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage, com direção de Dennis Carvalho. Ambientada no início do século XX, a narrativa retrata o processo de modernização do Rio de Janeiro, o nascimento do futebol, o surgimento do samba, o pós-abolição e as transformações urbanas e sociais que culminam na Revolta da Vacina. A novela articula personagens fictícios e eventos históricos, promovendo uma leitura dramatizada e simbólica do período.

No que se refere à Revolta da Vacina, Lado a Lado apresenta uma narrativa que combina a dimensão pública do evento (protestos, repressão, discursos políticos) com a experiência cotidiana de personagens das classes populares. Através do olhar de figuras como Zé Maria (Lázaro Ramos) e Isabel (Camila Pitanga), o telespectador é convidado a perceber os impactos da modernização sobre as populações negras e pobres, deslocadas de seus espaços de moradia pela reforma urbana e violentadas pelas políticas sanitárias.

Figura 3: Luta durante a Revolta da Vacina em Lado a Lado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Fonte: Gshow, 2025.

Figura 4: Vacinação compulsória durante a Revolta da Vacina em Lado a Lado.

Fonte: Gshow, 2025.

A representação televisiva da Revolta não busca uma fidelidade documental, mas uma verossimilhança histórica construída por meio de cenários, figurinos e uma estética de época. Como afirma Ricoeur (2007, p. 142), “toda narrativa histórica, mesmo quando documentada, é uma refiguração do tempo passado”, e essa refiguração é regida por escolhas narrativas e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

morais. A telenovela, portanto, atua como mediadora entre o fato e a memória, oferecendo ao público uma leitura afetiva e simbólica dos acontecimentos.

As cenas que representam a Revolta da Vacina são marcadas por contrastes visuais e sonoros que intensificam o conflito entre Estado e povo. De um lado, a mise-en-scène da autoridade: uniformes, bandeiras, prédios institucionais, discursos e a racionalidade científica de Oswaldo Cruz. De outro, a desordem da rua: multidões em fúria, gritos, pedras, barricadas improvisadas, corpos negros e mestiços reagindo à coerção estatal. Essa oposição reforça o caráter dual do projeto republicano, que se pretendia moderno, mas reproduzia práticas de exclusão e autoritarismo.

De acordo com Stuart Hall (1997), as representações são processos de significação que constroem realidades e identidades. Ao representar a Revolta da Vacina, Lado a Lado não apenas "mostra" o passado, mas o reinsere no imaginário contemporâneo, produzindo sentidos sobre a relação entre poder, ciência e povo. A dramatização da resistência popular pode ser vista como uma tentativa de resgatar sujeitos historicamente silenciados (sobretudo negros e pobres), que na narrativa televisiva ganham voz, emoção e protagonismo.

Essa valorização dos subalternos aproxima-se do que Certeau (1994, p. 92) denomina de "invenções do cotidiano": práticas e narrativas que revelam a astúcia dos dominados em sobreviver e resistir às imposições do poder. Nas cenas da telenovela, a resistência à vacinação obrigatória não é retratada como ignorância, mas como resposta racional à violência de um Estado que não dialoga com seus cidadãos. Tal escolha narrativa desloca a interpretação tradicional que estigmatizava os revoltosos como bárbaros ou irracionais, propondo uma leitura mais complexa e humanizada.

Além disso, Lado a Lado insere a Revolta da Vacina em uma rede de significações que vai além do evento de 1904. As discussões sobre corpo, saúde pública e controle social ecoam em questões contemporâneas, especialmente nas relações entre políticas estatais, desigualdade e cidadania. A telenovela, portanto, não se limita a reconstituir o passado: ela o atualiza, transformando-o em ferramenta para pensar o presente.

5. Imagem, memória e narrativa televisiva

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A televisão ocupa um papel central na construção da memória social contemporânea. Como observa Pierre Nora (1993), as sociedades modernas substituíram a memória viva, transmitida pela tradição, por "lugares de memória" — arquivos, monumentos, museus e, pode-se acrescentar, produtos audiovisuais. Esses espaços de rememoração não apenas preservam o passado, mas o reiventam continuamente, de acordo com as demandas simbólicas do presente.

Nesse sentido, a telenovela, enquanto forma de narrativa em capítulos e popular, constitui-se como um desses "lugares de memória". Segundo Silverstone (2002), a mídia não é apenas um meio de comunicação, mas um ambiente moral no qual se negociam valores, afetos e identidades. Quando Lado a Lado dramatiza a Revolta da Vacina, ela reinterpreta o episódio à luz de sensibilidades contemporâneas, em especial as discussões sobre inclusão social, racismo e cidadania.

A visualidade desempenha papel essencial nesse processo. Joly (2005) destaca que a imagem carrega uma dimensão polissêmica: ela pode informar, emocionar, persuadir e questionar simultaneamente. O poder da telenovela reside exatamente nessa capacidade de misturar emoção e conhecimento, tornando o passado acessível e sensível ao público. Entretanto, é necessário reconhecer que a narrativa audiovisual é também produto de um ponto de vista ideológico.

Le Goff (1996, p. 41) lembra que "a memória é um instrumento e um objeto de poder". A forma como o passado é representado implica escolhas políticas: o que se mostra e o que se oculta, quem fala e quem é silenciado. Lado a Lado busca tensionar essas fronteiras ao dar visibilidade às populações negras e pobres, mas continua sendo uma produção que faz parte do sistema televisivo hegemônico, com suas limitações e estratégias de entretenimento.

A narrativa televisiva, conforme Ricoeur (2007), realiza um trabalho de "refiguração temporal", no qual o tempo histórico é transformado em tempo narrativo. A sucessão de episódios e tramas paralelas cria um mosaico de sentidos em que o público aprende a reconhecer o passado por meio de emoções e identificações. É nesse ponto que se manifesta o potencial educativo da imagem: ela permite que o espectador vivencie, ainda que de forma simbólica, os dilemas do outro.

Para o ensino de História, essa dimensão é valiosa, desde que mediada criticamente. O professor precisa orientar os estudantes a perceberem que a telenovela não é documento

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

histórico, mas fonte de representações. Chartier (1990) observa que o papel da leitura é "reapropriar-se do texto", o que, aplicado à televisão, significa interpretar suas imagens e discursos, questionando as intenções e significados que sustentam a narrativa.

Dessa forma, o uso pedagógico de Lado a Lado não se limita à ilustração de conteúdo. Ao contrário, ele propõe uma abordagem hermenêutica e crítica, em que o aluno é convidado a analisar como o passado é construído na mídia e quais sentidos são produzidos a partir dessa construção. Essa prática desenvolve competências interpretativas, favorecendo uma educação histórica voltada à autonomia do pensamento.

6. Usos pedagógicos da telenovela no ensino de História

A utilização de produções audiovisuais no ensino de História encontra respaldo nas diretrizes curriculares e em diversos estudos sobre educação histórica. Para Bittencourt (2004), o ensino de História deve ir além da transmissão de fatos e datas, incorporando múltiplas linguagens que permitam ao aluno compreender o passado como experiência humana e interpretativa. As imagens, quando problematizadas, favorecem a construção de uma consciência histórica crítica.

Nesse sentido, Lado a Lado oferece um rico material para o trabalho pedagógico, pois articula temas como modernização, desigualdade, racismo, gênero e cidadania. O episódio da Revolta da Vacina pode ser explorado como eixo temático para discutir as relações entre Estado e sociedade, corpo e poder, ciência e política. Guimarães (2015) enfatiza que o uso de fontes não convencionais (como filmes, séries e novelas) permite que os estudantes percebam a História como campo de disputa de significados.

Figura 5: Vacinação compulsória durante a Revolta da Vacina em Lado a Lado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

Fonte: Gshow, 2025.

A proposta didática pode envolver a análise de cenas específicas da telenovela, comparando-as com documentos históricos da época, como decretos, notícias e caricaturas. Essa estratégia estimula o desenvolvimento das habilidades previstas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), especialmente aquelas relacionadas à leitura de diferentes fontes, à interpretação crítica e à empatia histórica.

O papel do professor, conforme Freire (1996), é o de mediador e problematizador. Cabe a ele orientar o aluno a compreender que a narrativa televisiva é uma versão do passado, construída a partir de determinados interesses e valores. Ao analisar Lado a Lado, o educando pode refletir sobre as continuidades e rupturas entre o passado e o presente, questionando como as políticas públicas e as relações sociais de hoje ainda carregam vestígios das práticas higienistas e excludentes do início do século XX.

Além disso, a telenovela pode servir como ponto de partida para projetos interdisciplinares que envolvam História, Sociologia e Artes, permitindo a criação de produtos autorais, como curtas-metragens, podcasts ou exposições virtuais sobre o tema. Tais práticas promovem o protagonismo juvenil e a aprendizagem significativa, conforme defendem Ausubel (2003) e Zabala (1998).

Ao utilizar Lado a Lado como recurso didático, o professor não apenas aproxima o aluno da História, mas o convida a repensar criticamente o papel da mídia na formação de identidades

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

e memórias. A educação, nesse contexto, assume uma função transformadora, alinhada à pedagogia crítica e à valorização das vozes historicamente marginalizadas.

7. Considerações finais

A análise da representação da Revolta da Vacina em Lado a Lado permite compreender como a ficção televisiva pode contribuir para a construção de uma memória social mais plural e crítica. A telenovela, ao reconstituir o início do século XX, articula o discurso histórico e o artístico, revelando as tensões entre modernização e exclusão, ciência e autoritarismo, Estado e povo.

Do ponto de vista educativo, a obra oferece um campo fértil para o ensino de História, desde que seja mediada por práticas reflexivas. A leitura crítica das imagens, aliada ao confronto com fontes históricas, possibilita ao estudante perceber o caráter construído do conhecimento histórico e desenvolver uma postura investigativa diante da mídia.

Como afirmam Hall (1997) e Certeau (1994), toda representação é também um ato político: ao narrar o passado, escolhe-se o que lembrar e o que esquecer. Assim, trabalhar com Lado a Lado em sala de aula é também um exercício de cidadania, pois implica refletir sobre quem somos como sociedade e como lidamos com nossa própria memória.

Portanto, mais do que ilustrar o passado, a telenovela pode ser um instrumento de problematização e conscientização histórica, contribuindo para uma educação que reconheça o poder das imagens e promova a formação de sujeitos críticos, capazes de compreender e transformar a realidade.

REFERÊNCIAS

AUSUBEL, David. **Aquisição e retenção de conhecimentos: uma perspectiva cognitiva**. Lisboa: Plátano, 2003.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História**: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, Selva. Didática e prática de ensino de História. Campinas: Papirus, 2015.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **A revolta da vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Scipione, 1998.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

ZABALA, Antoni. A prática edu

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

A formação polivalente em Artes Visuais: atravessamentos do audiovisual entre docência, pesquisa e criação

Milena Saravy TIBILETTI (UEL)[14]

Orientador: Valter Do Carmo Moreira (UEL/COGNA)[15]

E-mail: milena.saravy.tibiletti@uel.br

Resumo: A graduação em artes visuais, sobretudo na licenciatura, exige que sejamos artistas, professores e pesquisadores. Essa vivência polivalente, ao mesmo tempo que enriquece a formação, produz angústias e desafios. A reflexão apresentada parte de uma experiência em oficinas de audiovisual realizadas no projeto de extensão universitária "Form.Arte: Oficinas de Formação para/com Arte" com estudantes do ensino médio da escola Sesc Arapongas, nas quais foram produzidos curtas-metragens sobre temas como cidade natal, história e sociedade. O processo evidenciou a potência da imagem como recurso pedagógico e político e, ao mesmo tempo, tencionou o lugar formativo: conduzir a atividade como educadora, analisar metodologicamente como pesquisadora e experimentar poéticas audiovisuais como artista. Tomada como disparadora, essa vivência mostra o audiovisual não apenas como campo de intersecção entre ensino, criação e pesquisa, mas como espaço de (re)invenção e de questionamento das fronteiras da própria formação, abrindo caminhos para pensar outros modos de aprender, ensinar e criar em artes.

Palavras-chaves: Formação em artes visuais, projeto de extensão, audiovisual, arte educação.

[14] Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.

[15] Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2014), Especialista em Literatura Brasileira (2015), Mestre em Literatura Comparada (2018) pela mesma instituição. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2022). Atualmente é professor EAD no grupo Cogna e docente temporário na Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

Esta pesquisa nasceu do desejo de compreender o audiovisual, para além de uma linguagem estética e política, como um campo de atravessamentos entre o fazer artístico, o ensino e a pesquisa em Artes Visuais. Mais do que um recorte temático, trata-se de uma tentativa de olhar para o próprio percurso formativo. Entre a produção de um curta-metragem, Fragmentos de eternidade (2025), durante a graduação e a vivência como professora em oficinas de audiovisual com estudantes do ensino médio, o processo revelou-se um espaço onde o gesto de criar e o gesto de ensinar se misturam e se transformam dialeticamente.

A formação em Artes Visuais, especialmente na licenciatura, exige a coexistência de múltiplos papéis: criação, docência e pesquisa. Essa vivência múltipla, ainda que enriquecedora, também provoca tensões e incertezas sobre o próprio lugar da arte e da docência. Nesse sentido, a pesquisa busca refletir sobre como essas dimensões se entrelaçam e se retroalimentam, tomando o audiovisual como campo de experimentação estética e pedagógica. O artigo se organiza, então, a partir de uma escrita que combina relato e reflexão teórica.

Na primeira parte, apresento uma discussão sobre a prática artística como ponto disparador da docência a partir da experiência poética com o curta-metragem. Parto, posteriormente, para os desdobramentos que levaram à proposição das oficinas de audiovisual no contexto do projeto de extensão com estudantes do ensino médio. Em seguida, discuto brevemente sobre as potências do audiovisual como linguagem crítica e formativa no contexto do ensino básico. Por fim, as considerações finais retomam o percurso para pensar a formação polivalente, onde criação, ensino e pesquisa se fundem num mesmo gesto de experimentação e formação profissional.

2. O poético como ponto disparador da docência

Antes de uma discussão teórica, este texto nasce do desejo de narrar uma experiência através do relato dialógico entre o fazer artístico, o ensinar e a pesquisa. Compartilhar este percurso, que, à primeira vista, pareça individualizado, é também uma tentativa de compreender a formação docente em Artes Visuais como um território de atravessamentos. Trata-se, portanto, de um relato que emerge das práticas, dos desafios, dos deslocamentos e das tensões que me

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

constituíram enquanto artista-professora-pesquisadora em busca de esclarecer o próprio percurso durante sua formação acadêmica.

Inicio essa retrospectiva, então, a partir da experiência poética em audiovisual na disciplina Expressão em mídias audiovisuais, na qual, como material final, tivemos que produzir um curta-metragem. Desenvolvi o documentário Fragmentos de eternidade como um gesto de escavação íntima que dialogasse com a passagem do tempo. A partir de fitas VHS gravadas por meu pai, as imagens se transformam em testemunho da memória pessoal, sendo narrado com a voz de minha mãe a partir de trechos retirados do livro Um sopro de vida (1978), de Clarice Lispector.

Durante o processo, enfrentei uma série de desafios que se tornaram momentos formativos enquanto artista, mas também professora e pesquisadora. A começar pela curadoria das fitas VHS, que me exigiu tempo e discernimento para compreender e selecionar o que, dentro daquele arquivo afetivo, reforçava a narrativa que buscava desenvolver. A decisão de seguir uma ordem cronológica, abrindo o filme com minha mãe anunciando a gravidez da minha irmã mais velha, foi também uma forma de devolver linearidade a um tempo já disperso.

Em paralelo, foi necessário realizar a seleção dos trechos do livro escolhido, buscando por aqueles que ecoassem nas imagens e que me ajudassem a tecer uma ligação poética entre palavra e lembrança. Além disso, aprender a operar o programa de edição *Shotcut* foi outro exercício de autonomia, conhecimento técnico e criação: entre tentativas e erros, fui compreendendo como traduzir sensações para a prática. Busquei subverter as técnicas do audiovisual e as imperfeições da imagem como parte da poética, na qual o gesto estético foi proposto como camadas de sentido do curta-metragem, sem uma mensagem explícita.

Por fim, o trabalho de montagem e tratamento de imagem e som exigiu escolhas sutis, mas desafiadoras: a seleção e tratamento de efeitos sonoros e o cuidado em preservar a textura original do material foram decisões que reforçaram o caráter íntimo da obra. Esses atravessamentos entre o prático e poético expandiram minha compreensão do fazer artístico como campo de aprendizagem. Ao mesmo tempo em que idealizava criativamente, planejava como traduzir meus pensamentos para o plano concreto. Aprender sobre produção, montagem e edição implicou também em planejar, experimentar e decidir, habilidades que se revelariam essenciais na docência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A prática artística é uma forma de conhecimento que articula o sensível, o intelectual e o técnico; um saber que se constrói na experiência e se transforma no próprio ato de fazer (Rey, 2002, p.27). Assim, o curta não apenas contribuiu para que me tornasse uma artista mais consciente de minhas escolhas, mas também uma professora (em formação) mais sensível aos processos e às singularidades de cada experiência criativa. A prática poética revelou-se como uma forma de pesquisa e aprendizado, favorecendo um repertório e proficiência poética que, mais tarde, se tornaram alicerces da minha atuação docente.

Figura 1

Cartaz de divulgação do curta-metragem Fragmentos de Eternidade (2025) na 3ª Mostra de cinema e vídeo independente do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 2

Participação na 3ª Mostra de cinema e vídeo independente do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2025.

3. Da criação à partilha: o audiovisual como possibilidade formativa

Foi a partir desse repertório poético e técnico que tornou-se possível a efetivação de oficinas de audiovisual, nas quais o gesto artístico se expandiu em prática educativa. Os encontros formativos foram realizados com alunos do ensino médio do Colégio Sesc sede Arapongas (PR), no período entre primeiro de Maio até dois de Junho de 2025. A proposta foi desenvolvida por meio do Projeto/Programa de Extensão cadastrado sob o nº 2953, intitulado: "FORM.ARTE: OFICINAS DE FORMAÇÃO PARA/COM ARTE", sob orientação do Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

O Colégio Sesc Arapongas, por meio da professora Érica Neri Camargo, entrou em contato com o curso de Artes Visuais da UEL para que fossem propostas oficinas voltadas aos estudantes do Ensino Médio, no contexto da Semana Cultural da escola, que, no ano de 2025, teve como tema central Luz, Câmera e Educação. A ideia era oferecer experiências que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ampliassem o repertório dos alunos na produção audiovisual, com discussões sobre cinema e a produção de curtas-metragens pelos alunos.

Embora realizadas em um espaço escolar tradicional, tive liberdade para formular os encontros. Assim, busquei planejá-los como momentos de formação, diálogo e experimentação, a fim de ampliar conhecimentos e desenvolver habilidades específicas no campo do audiovisual. Além disso, a partir da minha breve experiência poética relatada anteriormente, meu objetivo era promover, além dos conhecimentos técnicos, a construção coletiva do conhecimento e instigá-los a pensar criativamente e com autonomia.

É essencial reconhecê-los enquanto sujeitos de linguagem e de mundo, abrindo espaço para que suas vozes, visões e experiências ganhassem forma por meio das imagens em movimento. Como afirma Paulo Freire, “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (Freire, 1996, p. 69).

De acordo com Moletta (2013), mais do que uma atividade técnica, o fazer cinematográfico dentro da escola deve ser compreendido como uma experiência estética e formativa, que permite ao estudante se colocar no lugar de autor, escolher o que, como e por quê mostrar algo. O audiovisual, nesse sentido, torna-se uma ferramenta pedagógica potente, capaz de promover a articulação entre pensamento, sensibilidade e produção de maneira multidisciplinar. É uma linguagem que exige escolhas e essas escolhas refletem em narrativas. Por isso, trabalhar com cinema na escola é também trabalhar, além da estética, com ética e política.

Desde o primeiro encontro, a intenção era introduzir o audiovisual como experiência sensível e crítica, ampliando a compreensão para além do entretenimento. Na aula coletiva com os 71 estudantes, discutimos o fazer cinematográfico enquanto arte e linguagem, refletindo sobre suas dimensões técnicas, mas também enquanto ferramenta política. Foi durante o planejamento dessa aula que percebi como minha trajetória enquanto artista dialogava com a docência: as escolhas estéticas que antes eram da ordem do fazer artístico se transformaram em ferramentas pedagógicas.

A aula foi estruturada em quatro eixos principais: o cinema enquanto arte, linguagem e comunicação; uma discussão sócio-política sobre o cinema; um panorama histórico sobre essa linguagem; e, por fim, a apresentação de conceitos práticos fundamentais para a produção

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

audiovisual. Pensando no cinema enquanto linguagem, foram discutidas também as escolhas formais, como corte, ritmo, enquadramento e som, que compõem a narrativa audiovisual, comunicam sentidos específicos ao espectador. Ou seja, como técnica e narrativa estão intimamente ligadas nessa forma artística e/de comunicação.

Conforme Hernández (2007), as imagens não são apenas representações do mundo, mas modos de experiência que nos possibilitam ver, sentir e pensar, configurando nossa maneira de compreender o que somos e o que vivemos. Nesse sentido, trabalhar com imagens na escola significa ir além da análise ou da técnica: é aprender a construir sentidos a partir delas, questionando os discursos que as produzem e reconhecendo o papel que desempenham na cultura.

Debatemos, assim, como o cinema pode reproduzir ou questionar ideologias, reforçar estereótipos ou desestabilizá-los, e de que maneira ele pode ser utilizado como ferramenta de denúncia, resistência e construção de memória coletiva. Essa discussão foi essencial para a produção dos curtas. Assim como enfatiza Ana Mae Barbosa (1991), a leitura da imagem é um processo de descoberta, de si mesmo e do mundo, que leva o aluno a pensar e a posicionar-se diante da realidade.

Uma breve história do cinema foi apresentada não a partir de uma sequência de datas, mas como um percurso entrelaçado às transformações sociais, culturais e políticas de cada época. A intenção era revelar o cinema como reflexo de seu tempo e, concomitantemente, como agente de mudança e provocação. Uma arte situada, que nasce de contextos e também os transforma. Assim, o trajeto passou pelos primeiros experimentos de Eadweard Muybridge até chegar à diversidade e à democratização das produções audiovisuais na contemporaneidade.

Em seguida, conversamos sobre conceitos teórico-práticos, pensando na produção dos curtas-metragens, como tipos de planos e ângulos, cortes, composição de cena, iluminação e captação de som. Esses conteúdos foram abordados de maneira acessível e sempre em diálogo com exemplos visuais. A experiência que vivi durante a produção do meu próprio curta serviu como fio condutor para aproximar teoria e prática, evidenciando o processo criativo e as etapas de pré e pós-produção. Utilizei, então, minha vivência como ponte entre narrativa e técnica, mas também, entre artista, professora e pesquisadora em formação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 3

Aula expositiva sobre audiovisual durante a Semana Cultural do Colégio Sesc. Arapongas, 2025.

Figura 4

Aula expositiva sobre audiovisual durante a Semana Cultural do Colégio Sesc. Arapongas, 2025.

Na sequência, os encontros no laboratório de informática, realizados no contraturno, se constituíram como espaços de experimentação coletiva. Esses momentos marcaram uma etapa

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

essencial da oficina: a introdução às ferramentas de edição de vídeo, com foco no software gratuito Shotcut. Eles foram separados entre cada turma de primeiro, segundo e terceiro ano do ensino médio e os alunos se dividiram, na sala, conforme os grupos referentes aos curtas a serem produzidos. As temáticas foram escolhidas e distribuídas pelos professores supervisores do projeto da Semana Cultural, seguindo eixos históricos, locais da cidade de Arapongas e literários.

Os temas históricos tocavam em pautas como nazismo, Guerra Fria, bombas atômicas e banalidade do mal. Já os locais discutiriam sobre o comércio, áreas de convivência social e locais religiosos tradicionais de Arapongas. O eixo literário baseou-se em Charles Chaplin, Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe. Além disso, um grupo maior de alunos desenvolveu dois curtas sobre a história de mulheres na ciência: um deles apresentando as cientistas escolhidas e outro mostrando o backstage de um podcast gravado durante a Semana Cultural, também nessa temática.

A familiaridade dos estudantes com a tecnologia, muitos cursando o técnico em informática integrado ao ensino médio, trouxe novos desafios e descobertas. O ambiente, pensado inicialmente como espaço técnico, se converteu em ateliê de criação, onde o aprender se dava na experimentação, no erro e no gesto colaborativo. A edição dos vídeos tornou-se, assim, um exercício de montagem de ideias e visões de mundo, e o papel docente, um constante equilíbrio entre escuta e orientação.

O principal objetivo dessas aulas foi apresentar aos estudantes os fundamentos da montagem audiovisual, oferecendo uma introdução prática aos processos de edição de imagem e som. Além do manuseio básico do programa (como importação de arquivos, cortes, transições, manipulação de áudios, efeitos visuais, inserção de legendas e créditos, etc…), também foram discutidos os impactos de determinadas escolhas de edição, reforçando a ideia de que a montagem não é apenas técnica, mas também linguagem e expressão.

Conforme Sergei Eisenstein (2002):

> O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e com sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas (Eisenstein, 2002, p. 11).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

Nesse sentido, Moletta (2009, p.65) reforça que cada corte, cada transição, cada escolha de ritmo comunica algo. A edição é o momento em que o realizador organiza seu pensamento, decide o que mostrar, o que omitir e como conduzir o olhar do espectador.

Um dos principais desafios foi manter a atenção dos estudantes nas instruções básicas do programa, já que o ambiente, mais livre, criativo e distante da rotina escolar tradicional, despertava entusiasmo. Ainda assim, chamou-me a atenção a facilidade com que manuseavam o software: muitos possuíam formação técnica em informática e familiaridade com tecnologias digitais, o que tornou o uso do programa bastante intuitivo. Essa combinação de curiosidade e autonomia evidenciou tanto a potência do envolvimento dos alunos quanto a necessidade de adotar metodologias mais flexíveis e mediadoras, capazes de acolher o ritmo dinâmico do grupo e do audiovisual.

As oficinas culminaram na noite da mostra de cinema no Cine Teatro Mauá, um momento de celebração coletiva dos processos vividos ao longo da Semana Cultural. O evento reuniu estudantes, familiares, amigos, representantes da comunidade e da UEL, além de instituições culturais locais. A abertura ficou por conta da Big Band Maestro Canindé, que executou clássicos do cinema e criou uma atmosfera de imersão. Em seguida, as falas iniciais da diretora da escola, dos gerentes do SESC e do SENAC Arapongas e dos representantes da universidade reforçaram a importância da parceria entre as instituições.

Durante o evento, o professor Valter do Carmo Moreira, representando a UEL, destacou o papel do tripé ensino, pesquisa e extensão na formação dos licenciandos e na articulação com a comunidade. Em minha fala, compartilhei o percurso de transformar os aprendizados da disciplina de Mídias Digitais em uma proposta concreta de intervenção pedagógica, reafirmando o desejo de tornar o audiovisual uma ferramenta acessível nas escolas. Na sequência, foi exibido o curta Fragmentos de eternidade, produzido por mim, seguido pelos 12 curtas realizados durante a oficina, apresentados por representantes de cada grupo.

Ao final, em um gesto simbólico de reconhecimento, foram entregues mini estatuetas temáticas, produzidas em impressora 3D, a cada grupo, celebrando a singularidade de suas narrativas. A mostra consolidou-se como um espaço de partilha e pertencimento, revelando o quanto o audiovisual pode atuar como ferramenta formativa e como elo para o fortalecimento do vínculo entre escola, universidade e comunidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

Figura 5

Mostra de curtas-metragens durante a Semana Cultural do Colégio Sesc. Arapongas, 2025.

Figura 6

Mostra de curtas-metragens durante a Semana Cultural do Colégio Sesc. Arapongas, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

4. Docência, pesquisa e fazer artístico: trânsitos formativos através do audiovisual

A partir desse relato, pensar a utilização da imagem no contexto escolar é reconhecê-la não como mero recurso ilustrativo, mas como um campo de pensamento crítico, no qual ética, estética e política se entrelaçam. Ao trabalhar com o audiovisual em sala de aula, o educador cria condições para que o estudante desenvolva um olhar sensível e crítico sobre o mundo, entendendo que toda escolha formal pode carregar intenções e produzir sentidos.

Essa perspectiva convida o ensino de arte a pensar o audiovisual como prática formativa. Através do pensar e do fazer cinema, o estudante exercita um pensamento visual que é também ético. A imagem, consequentemente, deixa de ser ferramenta passiva para se tornar instrumento de emancipação e crítica, capaz de formar sujeitos que veem e narram o mundo a partir de suas próprias experiências. Pensar com imagens é pensar no entre, nesse espaço onde o olhar se torna gesto e o gesto se torna pensamento.

Essas reflexões atravessam meu percurso formativo, no qual o gesto artístico se torna caminho de aprendizagem e o exercício da docência, uma extensão natural da criação. Ao realizar o curta-metragem, fui levada a tomar decisões que, embora técnicas, revelaram-se também decisões estéticas e poéticas. Foi nesse processo que compreendi que a montagem, no audiovisual, é reordenar uma narrativa a partir de fragmentos, escolhendo qual rumo ela deve seguir.

Levar esse aprendizado para o contexto escolar, por meio das oficinas de audiovisual, significou colocar em prática uma pedagogia que reconhece o fazer artístico como experiência de conhecimento. Ao propor que os estudantes criassem seus próprios curtas, vi emergirem narrativas nascidas de seus cotidianos, conhecimentos e de seus desejos. Cada plano, cada montagem, era também um modo de dizer o mundo e de se dizer no mundo.

A criação audiovisual é, antes de tudo, um processo de construção de sentido. Cada escolha, do enquadramento à montagem, carrega a intenção de quem filma e revela uma forma particular de compreender o mundo (Moletta, 2009). Ao produzir imagens, o sujeito não apenas registra uma realidade, mas organiza suas ideias, suas percepções e seus afetos em linguagem. É nesse movimento entre ver, sentir e expressar que o audiovisual se torna também um modo de pensar, de narrar e de existir (Moletta, 2009).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Nesse sentido, a prática com o audiovisual mostrou-se como um espaço de mediação entre o saber artístico, teórico e o saber pedagógico. Ao acolher essas imagens e promover leituras críticas e criativas, a escola torna-se também um ateliê de pensamento e pertencimento através do audiovisual. No diálogo entre arte e educação, compreendo que ensinar e criar são gestos que se relacionam mutuamente.

O curta-metragem, que nasceu como uma investigação poética pessoal, reverberou na prática docente como repertório sensível; as oficinas, por sua vez, devolveram à arte um sentido coletivo, compartilhado e transformador. Nessas três dimensões, artista, docente e pesquisadora, confirmo o que Paulo Freire (1996, p. 69) enuncia: "Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo." É nesse vai e vem que se fazem os gestos polivalentes que se misturam entre o criar, ensinar e pesquisar.

5. Considerações finais

As reflexões apresentadas ao longo deste artigo partiram de um olhar sobre o audiovisual e suas reverberações na minha formação enquanto artista, professora e pesquisadora. A experiência com o curta-metragem e, posteriormente, com as oficinas de audiovisual, revelou-se como um território de atravessamentos, onde criação, ensino e pesquisa se misturam e se fortalecem mutuamente. Foi na prática, entre o gesto de criar e o gesto de ensinar, que compreendi essa relação.

A vivência nas oficinas mostrou que o audiovisual, quando incorporado ao contexto educativo, vai além de um recurso técnico: torna-se uma linguagem capaz de despertar olhares críticos e produzir pertencimentos. A imagem, nesse sentido, atua como campo político e pedagógico, ao mesmo tempo em que nos desafia a repensar os modos de ensinar e aprender arte.

Assim, pensar a formação polivalente em Artes Visuais é reconhecer a potência, e também a angústia, de habitar simultaneamente esses papéis. O desafio não está apenas em conciliar práticas distintas, mas em perceber que o conhecimento se produz justamente no encontro entre elas, de forma dialética. O artista que ensina, o professor que cria e o pesquisador

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que se permite experimentar compartilham de um mesmo gesto: o de aprender com a experiência e validar conhecimentos provenientes da prática artística.

Desse percurso, emergem também desdobramentos: compreender o audiovisual como metodologia possível para o ensino das artes; fortalecer o diálogo entre universidade e escola; e, sobretudo, reconhecer a criação como via legítima de produção de conhecimento. A formação em licenciatura em Artes Visuais, nesse sentido, se afirma como um espaço de trânsito e de invenção, onde teoria, ensino e criação são ações interligadas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 3. ed. Campinas: Papirus, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BELLOUR, Raymond. **O entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MOLETTA, Alex. **Documentário:** teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009. MOLETTA, Alex. Fazendo cinema na escola. São Paulo: Summus, 2013.

REY, Sandra**. O artista e a pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

EIXO 7 – IMAGEM E EXPRESSÃO RELIGIOSA

O eixo abrange o amplo entendimento da percepção sobre a imagem – *imago*. Entendemos que as imagens possuem, todas, uma forte conexão com o sentido de assimilação e perda, realização e referência. As imagens religiosas são entendidas, aqui, não somente como aquelas associadas ao culto, mas as que se apresentam ou se adaptam a usos ou identificação com o universo religioso.

Coordenação: Profª. Drª. Angelita Marques Visalli (UEL)

Imagem: Mestre Ataíde (1762-1830). **Anjos**. 1801-1812. Igreja de São Francisco. Ouro Preto, Minas Gerais. (Detalhe)

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPGHS

SUMÁRIO: IMAGEM E EXPRESSÃO RELIGIOSA

Stefanie Rodrigues CARDOSO.....

Daniel Henrique Alves de CASTRO.....

Milena Piscinato Piedade ROSA.....

Giovana Becari dos SANTOS.....

Matheus Araújo dos SANTOS.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

A presença da cultura popular na obra “Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas” de Hieronymus Bosch

Stefanie Rodrigues CARDOSO (UEL)

Orientador: Angelita Marques Visalli (UEL)

E-mail: stefanie.rodrigues@uel.br

Resumo: Entre os séculos XIV e XV, a preocupação com o pecado e a salvação, reforçada pelo temor da danação, moldou tanto a experiência clerical quanto leiga. Jean-Claude Schmitt (2022), denomina esse movimento como um processo de individuação, em que a devoção passa por uma interiorização, porém paralelamente, é coletiva e partilhada. Partindo dessas considerações, este trabalho tem por objetivo analisar a *obra Os Sete Pecados Capitais* e as *Quatro Últimas Coisas* (1485-1500), de *Hieronymus Bosch* (1460-1516), parte da atual coleção do museu do Prado, em Madrid. A fim de compreender a presença da cultura popular na construção imagética do período, será usado como mediador teórico o conceito do grotesco a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin (1987). Para a análise da materialidade da obra, serão utilizados como aporte teórico-metodológico o conceito de imago de Schmitt (2007) e a perspectiva de imagem-objeto de Jérôme Baschet (1996). Espera-se alcançar as possibilidades de mediar a obra a partir da materialidade, a moralidade ritualística do período e a presença da cultura popular na elaboração da obra.

Palavras-chave: Hieronymus Bosch, Sete Pecados Capitais, Individuação, Grotesco.

Introdução

A noção de pecado encontra sua narrativa fundadora no livro bíblico do Gênesis, onde se fundamenta o relato do pecado original e por consequência a disseminação do Mal para os descendentes do primeiro casal humano dentro do mito cristão. Inicia-se portanto uma ideia de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

falta, perda e afastamento entre o homem e o divino, pensamento esse que posteriormente se fundamenta profundamente o imaginário ocidental principalmente durante o período medieval. Nesse momento, o pecado se constitui como elemento doutrinário sistemático e como um dos pilares fundamentais para a construção do pensamento teológico e moral do Ocidente.

É com os escritos de Gregório Magno e Tomás de Aquino, que se fundamenta e se estabelece a concepção de pecado capital foram sistematizados como vícios que corrompem a alma e afastam os indivíduos da salvação, organizando-se como uma categoria mental na qual se pretendia orientar condutas. Gregório Magno estabeleceu os fundamentos da doutrina em sua obra *Moralia in Job*, organizando os pecados em uma hierarquia que refletia sua compreensão acerca do pecado. Para Gregório, estes sete vícios soberba, inveja, ira, acedia, avareza, gula e luxúria funcionavam como "raízes" ou "cabeças" (*capitales*) de todos os outros pecados, criando uma classificação moral que orientaria a prática penitencial da Igreja nos séculos seguintes. Nesse sentido, ele entendia que catalogar os *capitales* era, simultaneamente, evidenciar sua presença constante na sociedade e atender a uma necessidade moral (CASAGRANDE, VECCHIO, 2003, p. 69).

É nesse contexto histórico-cultural que se insere a obra "Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas" (figura 1) (c. 1485–1500), atribuída a Hieronymus Bosch, atualmente parte do acervo do Museu do Prado, em Madrid. A característica particular da obra está vinculada ao seu suporte: pintada sobre o tampo de uma mesa, medindo aproximadamente 120 cm × 150 cm, apresenta cenas que ilustram os sete pecados capitais em contextos cotidianos (gula, avareza, luxúria, ira, soberba, inveja e preguiça), representados em círculo ao redor da figura de Cristo. Nas extremidades, quatro círculos menores representam a morte, o juízo final, o Inferno e o Paraíso, completando a dimensão escatológica da obra.

Embora não se conheça o nome do comitente original, a obra integrou a coleção pessoal do rei Felipe II, o que já indica sua inserção em um ambiente privado e aristocrático, e não em um espaço eclesiástico[1]. Nesse sentido, busca-se afastar a interpretação da obra como objeto sacro no sentido estrito, voltado a práticas rituais e litúrgicas organizadas.

[1] A obra foi inventariada na coleção do rei Felipe II da Espanha no Mosteiro de El Escorial em 1574, indicando sua função como objeto de contemplação privada em ambiente aristocrático. KREMB, Jens. Tampos de mesa pintados do final da Idade Média e Jheronimus Bosch (oficina): Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas. Centro de Arte Jheronimus Bosch, 2016.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1 - Obra do tampo de mesa pintado a óleo sobre madeira "*Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas"*, Hieronymus Bosch, c. 1485-1500

Em vez disso, a análise do objeto pode indicar um objeto de contemplação ao ambiente privado, próximo à ideia de fruição visual e reflexão por parte do observador, embora não se descarte a possibilidade de outros usos. O objeto enquanto mesa sugere que originalmente sua disposição foi realizada de modo que a imagem seja vista de cima, uma experiência de observação vertical em relação ao objeto, na qual o observador assume uma posição espacial

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

diante da obra. Esta configuração cria o que Baschet denomina como um dispositivo espacial e ritual associado ao funcionamento da imagem-objeto:

> "...não se poderia estudá-la sem levar em conta o lugar específico (ou lugares) onde ela se inscreve, de mesmo que o dispositivo espacial, temporal e ritual associado a seu funcionamento...a imagem-objeto é um corpo vivo... a imagem-objeto faz necessário discernir os fenômenos de crença e participação ritual através dos quais ela autoriza uma forma de presença às forças invisíveis. Somos, assim, levados a ligar estreitamente a análise das duas relações que a representação

Para essa análise busca-se concentrar-se para além dos usos e materialidade da obra, considerar o contexto em que está inserida e como mediante sua análise conseguimos estabelecer conexões da influência da cultura popular na obra, ou seja, como a interiorização da ideia de pecado foi incorporada pelo laicado e representado na obra de Bosch.

Contexto e Obra

Busca-se afastar nessa pesquisa a ideia de separação rígida entre laico e religioso, entendendo que essa diferenciação pode ser considerada anacrônica já que está relacionada muito a uma visão moderna de distinção entre sujeito e religião[2]. Para Jean-Claude Schmitt, a religião está vinculada diretamente ao conceito de cultura em um sentido antropológico, permeando em sua totalidade a vida das pessoas do período (SCHMITT, 2022, p. 25).

Entre os séculos XIV e XV, na qual compreende o recorte de produção da obra análise dessa pesquisa, foi marcado por uma lógica religiosa presente em todas as camadas da sociedade, na hierarquia e na cultura, portanto, não era exclusiva do clero. Isso permitiu uma participação maior dos leigos na produção e reprodução do imaginário religioso do período, contribuindo para a construção de um universo simbólico integrado a todas as camadas da sociedade.

[2] O conceito de sujeito explorado por Schmitt compreende que a noção de "eu" para o homem medieval tem um duplo significado, *subjectus* entende sua individualidade e responsabilidade sem desvincular enquanto sujeito ao *domini* e ao *dominus,* relacionada a toda a organização social e religiosa do período (p. 42. 2022)

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Para analisar a dimensão cultural, as contribuições de Mikhail Bakhtin (1987), e seu trabalho acerca da cultura popular, com conceito de grotesco[3] e realismo grotesco no permite compreender a relação da uma modalidade específica e não oficial que possibilitou participação do laicado na interiorização das crenças morais. O princípio da carnavalização, que Bakhtin define na introdução da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, como a transposição do espírito carnavalesco para a literatura e a arte, permite relacionar e compreender como Bosch articula uma visão de mundo carnavalesca que relativiza hierarquias, inverte valores temporariamente e dialoga com crenças (1987, p. 8-9). O trânsito entre o religioso e o risível-grotesco em Bosch é expresso através de cenas cotidianas; a hierarquia entre laicos, nobres e o clero é brevemente dissolvida, e todos compõem igualmente o cenário dos sete pecados e são observados pelo olho de Deus.

O grotesco nos ajuda a compreender como o processo de interiorização da crença do pecado expressa na obra de Bosch "traz para o chão", ou seja, representa a doutrina de uma forma que rompe com hierarquias e iguala todos em um lugar comum que todos compartilham, uma preocupação que todos devem ter independente de sua posição social.

> "O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria da festança. Esse aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do renascimento... O traço marcante do rebaixamento, isto é, a transferência do plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN 1987, p. 17).

Para a contextualização histórica da religiosidade medieval, recorremos a Jacques Le Goff (2008), especialmente sua noção de "cristianização em profundidade" e o conceito de "longa Idade Média", que permite compreender as permanências culturais e religiosas no período. Le Goff auxilia na compreensão de como a cultura era profundamente marcada por uma lógica religiosa que não era exclusiva do clero, mas permeava a totalidade da vida das pessoas. As representações dos sete pecados capitais incorporadas a cenas cotidianas

[3] O conceito de grotesco para Bakhtin: "São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica…" (BAKHTIN 1987, p. 22).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

aparentemente irreverentes, cômicas ou grotescas, permitem analisá-las não como profanação, mas como formas populares de apropriação e reelaboração dos conteúdos doutrinários.

A organização dos Sete Pecados Capitais ao redor da figura central do Cristo, acompanhada da inscrição *"cave cave deus videt"* (figura 2), implica o imaginario que pressupõe o conhecimento prévio dos elementos religiosos da composição e por parte do observador conectando a imagem das cenas retratadas na mesa, a imagem mental, isto é, o repertório cultural acerca dos pecados e por fim a imagem social relacionada às normas morais. Sendo assim, a obra não deve ser desvinculada de sua funcionalidade e do seu suporte, a forma como é observada e o lugar em que está inserida, engrandece as possibilidades de análise.

Figura 2 - A inscrição central em latim que acompanha a obra "CAVE CAVE DEUS VIDET", tradução direta "Cuidado, Deus vê". Obra *Os Sete Pecados Capitais*, Hieronymus Bosch, c. 1485-1500

Em concordância com isso, Jean-Claude Schmitt (2022) discute o fenômeno das individuações, conceito importante para analisar como a religiosidade medieval vinculada ao movimento de interiorização. O que elucida a questão relacionada a expressão de um imaginário

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

coletivo[4], que atravessa clérigos e leigos, elites e camadas populares, e que se manifesta tanto nos púlpitos quanto nas praças, tanto nos manuscritos quanto nas imagens domésticas. A religiosidade aqui não é um domínio separado, mas um elemento constitutivo da cultura medieval, vivida e construída por todos.

A obra *Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas*, traz consigo os elementos de uma cultura de introspecção e temor. Podemos relacionar a disposição circular dos pecados, rodeando a figura de Cristo no centro, acompanhada da inscrição em latim *Cave, cave, Deus videt* , com sua tradução literal relacionada ao cuidado e atenção do olhar de Deus sobre si, como uma representação desse período de internalização da fruição moral e vigilância espiritual. A obra a partir dessa contribuição funciona como extensão visual da súmula, uma demonstração de como o laicado se relacionava e reproduzia a cultura da culpabilização.

Consideremos três exemplos na qual podemos observar a presença da percepção acerca do pecado sendo representado em diferentes cenas, por diferentes camadas sociais e hierárquicas. Iniciamos por analisar o vício da acídia[5] (Figura 3), retratada por Bosch na obra, a cena ambientada em um espaço secular, nele existem dois personagens, uma pessoa que repousa sobre uma cadeira, ao fundo da cena, um livro abandonado, provavelmente sagrado em destaque sobre um banco próximo, essa pessoa está negligenciando seus deveres espirituais. Como contraponto, na mesma cena, uma mulher religiosa, que está em pé observando, no entanto ela cumpre adequadamente seu papel, segura um terço ou objeto de oração e o livro nas mãos. Essa cena cotidiana representa a negligência espiritual, de alguém que recusa a tarefa espiritual. A "... recusa ou negligência do bem espiritual que se deve praticar" para Aquino, na *Suma Teológica* (IIª-IIae, q. 35, a. 1) é uma forma de recusa da alma diante do que deveria elevar o espírito. Essa cena do pecado da Acídia é um pecado do corpo já que o ócio nesse caso se apresenta como forma de negligência da responsabilidade religiosa.

A segunda cena (Figura 4) a considerarmos é a da *superbia* (pecado do orgulho), na obra, a cena cotidiana é representada por uma mulher da aristocracia bem vestida, que contempla sua própria imagem em um espelho de seu ambiente privado. Na cena ao lado do

[4] O conceito imaginário nesse contexto se relaciona diretamente com o ideal de cultura religiosa, fruto de uma ontologia da cultura cristã medieval (SCHMITT 2022, p. 25).
[5] Acídia também traduzida como vício da preguiça

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

espelho Bosch insere uma criatura monstruosa e disforme. Diferente das outras seis cenas cotidianas da obra, essa cena não conta com um observador humano, ou seja, o pecado do orgulho não é observado por outro, a criatura demoníaca no caso, pode representar a presença do pecado, mas não como um observador externo mas como presença de algo já estabelecido. No chão, ao seu lado, repousa uma bolsa aberta com joias, próximo à janela, uma maçã podendo indicar uma referência direta a tradição iconográfica do período e a memória do pecado original. A mulher sendo representada sozinha na cena com sua imagem refletida sem nenhum observador humano para acusá-la, nenhuma testemunha externa denuncia o vício. Algo que se relaciona com a própria ideia do pecado da soberba, como o pecado interior.

Pecado esse, que segunda a tradição teológica medieval, desde Gregório Magno, de um vício que está alinhado ao interior da alma antes de se manifestar ao exterior, sendo uma forma de pecado que não precisa do corpo para existir, que prescinde de testemunhas e de ações concretas, e que se sustenta no movimento interior da vontade que se volta sobre si mesma.

> Isolar o orgulho do setenário dos vícios capitais permite a Gregório conservar o sentido forte que Agostinho havia atribuído a esse pecado [...]. Ele se aninha no interior da alma, mas acaba por inflá-la a tal ponto que ela não pode mais contê-lo e que ele transborda ao exterior em uma ostentação vã e inútil (CASAGRANDE; VECCHIO, 2009, p. 10).

Portando essa cena diáloga com a tradição cristão acerca do vícios capitais, precisamente essa lógica do pecado que se forma no interior e transborda para o exterior sob a forma de vaidade. A figura demoníaca e disforme pode ser relacionada ao realismo grotesco de Bakhtin, na qual permite compreender a visão popular acerca do pecado e a personificação do mal.

> "...as imagens conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica... A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: O coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, etc, com toda a sua materialidade

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas." (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Por fim, a terceira e última cena dessa análise, é representada pelo pecado da Gula (Figura 5) e está ambientada em um ambiente privado, um interior doméstico caótico onde a disposição dos personagens está em torno de uma mesa redonda cheia de alimentos. Na cena, um homem gordo está sentado à mesa, colocando toda a comida na boca com uma das mãos enquanto segura um jarro de bebida com a outra. À sua direita, um segundo homem bebe avidamente direto de um grande jarro. À esquerda, uma mulher que carrega uma travessa chia de alimento. São apresentados três adultos como observadores e participantes da gula, como contraponto ao pé da mesa, um quarto observador, representado por uma criança, nesse caso ela parece faminta, implora por comida, sem ser atendida. Ela pode representar o observador que acusa o pesado, pois diante de tanta fartura, sua falta é ignorada. Essa representação, mais uma vez, dialoga com a tradição teológica medieval. Para Gregório Magno, a gula era um vício carnal, vinculado aos apetites do corpo, cujas filhas a alegria imbecil, a verbosidade, a indecência e o amolecimento dos sentidos expressam a degradação moral que se segue ao excesso alimentar.

> "A gula tem por seguidores a alegria imbecil, a indecência, a verbosidade e o amolecimento dos sentidos" (GREGÓRIO MAGNO apud CASAGRANDE; VECCHIO, 2009, p. 3).

Figura 3 - Cena da Acídia em *Os Sete Pecados Capitais*, Hieronymus Bosch, c. 1485-1500

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

Figura 4 - Cena da Soberba em *Os Sete Pecados Capitais*, Hieronymus Bosch, c. 1485-1500

Figura 5 - Cena da Gula em *Os Sete Pecados Capitais*, Hieronymus Bosch, c. 1485-1500

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Conclusões

A obra analisada abre possibilidades para muitas análises, mas concentramos-nos em buscar a presença da cultura popular na representação dos pecados.

Analisar a obra *Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas* permite compreender o contexto de profunda interiorização da fé a partir do processo de individuação presente no período. A "consciência de si" (SCHMITT, 2022, p. 25) torna-se notável tanto na iconografia quanto na liturgia do recorte temporal considerado. A obra analisada traz elementos de cenas cotidianas dos pecados capitais representados a partir de uma visão em que o autor "brinca" com as hierarquias, colocando todos em um panorama de sujeitos ao pecado. Seja clero, aristocracia ou laico, todos são observados pelo olhar divino.

A presença da ideia de pecado na obra permite compreender como a carnavalização, ou seja, a forma como a doutrina é integrada à visão popular e reformulada (BAKHTIN, 1987, p. 8-9) na qual opera na construção imagética de Bosch. O autor, como parte do laicado, apresenta-se também como parte da produção de um período profundamente marcado pela preocupação com a danação, onde esses elementos fazem parte tanto do ambiente religioso quanto do laico. A mesa encomendada, como elemento de fruição para um ambiente privado, indica que a

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

interiorização da fé abrangia de forma ampla a vivência do período de sua produção, confirmando o que Baschet (1996, p. 4-5) denomina dispositivo espacial e ritual associado ao funcionamento da imagem-objeto.

As cenas analisadas como recorte dessa análise materializam como o laicado absorveu e reproduziu o pensamento cultural religioso. As hierarquias são dissolvidas temporariamente e todos estão sujeitos ao olhar divino.

Referências

Livros

AQUINO, Tomás de. Suma Teológica. Tradução de Fathers of the English Dominican Province. New York: Benziger Brothers, 1947.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013.

BASCHET, Jérôme. L'iconographie médiévale. Paris: Gallimard, 1996.

BÜTTNER, Nils. Hieronymus Bosch: Visions and Nightmares. London: Reaktion Books, 2016.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge. Paris: Aubier, 2009.

DELUMEAU, Jean. O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Bauru: EDUSC, 2003. v. 1.

FISCHER, Stefan. Hieronymus Bosch: The Complete Works. Cologne: Taschen, 2013.

GREGORY THE GREAT. Morals on the Book of Job. Tradução de Members of the English Church. Oxford: John Henry Parker, 1979.

LE GOFF, Jacques. Para uma longa Idade Média. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LE GOFF, Jacques. O nascimento do Purgatório. Petrópolis: Vozes, 2017.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. Práticas espirituais na Idade Média: os limites de uma "religião popular". In: SCHMITT, Jean-Claude; TEODORO, Leandro Alves; PRIETO, Pablo Martín (org.). Cativar as almas: diretrizes para a instrução espiritual (séc. XII–XV). São Leopoldo: Editora Unisinos, 2022.

Capítulos de Livro

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

DELUMEAU, Jean. A súmula do exame de consciência. In: DELUMEAU, Jean. O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Bauru: EDUSC, 2003. v. 1, cap. 6.

LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. In: Dicionário Analítico do Ocidente medieval. Volume 2. Tradução de Luiz Felipe Pondé. 3. Ed. Bauru, SP: EDUSC, 2017.

Artigos

KREMB, Jens. Tampos de mesa pintados do final da Idade Média e Jheronimus Bosch (oficina): Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas. Centro de Arte Jheronimus Bosch, 2016.

STRUTHERS, Sally A. Os Sete Pecados Capitais de Hieronymus Bosch. Faculdade de Plymouth, Plymouth, NH, 20 abr. 1996.

Fontes

Os Sete Pecados Capitais e as Quatro Últimas Coisas (c. 1485–1500). Hieronymus Bosch. Museu do Prado, Madrid. Disponível em: https://www.museodelprado.es/

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Entre o terreno e o celestial: a dicotomia nos painéis *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco* de Mestre Ataíde

Daniel Henrique Alves de CASTRO (UEL)[6]

E-mail: daniel.castro2712@gmail.com

Resumo: Os painéis São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco, atribuídos a Manoel da Costa Ataíde, localizam-se no forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, Minas Gerais. A análise considera as imagens a partir do espaço em que estão inseridas e de sua funcionalidade no contexto para o qual foram produzidas, tendo em vista a religiosidade dos membros da Ordem Terceira de São Francisco. As representações apresentam elementos da prática penitencial franciscana e articulam a relação entre o plano terreno e o celestial. Essa dualidade encontra seu ponto de conexão na figura de São Francisco, apresentada como uma ponte que une essas dimensões. Essa configuração expressa a função devocional e a mediação espiritual atribuídas ao santo, vinculadas às práticas e à espiritualidade dos terceiros no final do século XVIII e início do XIX.

Palavras-chaves: Franciscanismo, Manoel da Costa Ataíde, Sacristia Colonial, Reforma Católica, História das Imagens

1. Introdução

Na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, encontramos, no forro da sacristia, duas obras atribuídas a Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), são elas: *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco.* Os dois painéis foram

[6] Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Graduado em Artes Visuais pela mesma instituição.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

produzidos em têmpera sobre madeira, emoldurados com fingimento marmóreo e possuem um foco na representação de caráter sacrificial e penitencial.

Nesta pesquisa, adotaremos o termo "imagem" conforme definido por Schmitt (2007) para as imagens medievais, que remete ao termo latino *imago*. Optamos por este termo devido à sua amplitude semântica mais alargada.

Nesse contexto, Paulo Knauss (2006) enfatiza a importância das imagens, destacando que elas possuem um potencial de comunicação universal, mesmo que sua criação e produção possam ser consideradas atividades especializadas. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. Ela é mais democrática, de forma que não necessita de ferramenta específica para sua compreensão. No entanto, como destaca Visalli (2021), devemos estar atentos às infinitas possibilidades de interpretação e de analogia que as imagens proporcionam no período de sua realização, para diferentes temporalidades e até mesmo em outros lugares, com suas apropriações e ressignificações.

Além disso, é importante levar em consideração o olhar dos observadores, cada um com seus próprios repertórios culturais e meios sociais presentes, bem como suas sensibilidades individuais. Michael Baxandall (2006) complementa essa visão ao introduzir o conceito do "olhar de uma época," que nos ajuda a entender como as pessoas de diferentes períodos percebiam e interpretavam as imagens de acordo com suas próprias perspectivas culturais e sociais.

Aprofundando nossa análise sobre o papel das imagens, Gombrich (1995) argumenta que as obras de arte devem ser entendidas à luz de seu contexto histórico, destacando sua amplitude e complexidade. O autor introduz o conceito de "função" no âmbito das obras de arte, enfatizando que, em cada cultura, as artes desempenham um papel que as define. Segundo ele, " A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso." (GOMBRICH, 1995, p.96).

Ampliando ainda mais esse horizonte, recorremos ao conceito de imagem-objeto proposto por Jérôme Baschet (2006). O autor observa que, na Idade Média, a maioria das imagens não é meramente uma representação, mas, na maioria dos casos, constitui um objeto com uma finalidade litúrgica, devocional e religiosa. Portanto, Baschet introduz o conceito de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

imagem-objeto para aprofundar a compreensão dessas imagens. Conforme ele esclarece: “Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico” (BASCHET, 1996, p. 3).

Portanto, este estudo se dedica à análise das funcionalidades das imagens dentro do contexto espacial no qual estão inseridas, identificando não apenas a função das representações visuais na sacristia, mas também ampliando a compreensão das múltiplas finalidades desse espaço.

Ambas as pinturas se concentram em representações de caráter sacrificial e contemplativo, indo além do mero aspecto narrativo do santo. Nossa intenção é interpretá-las como alegorias, ou seja, desvendar os signos contidos na imagem e buscar significados que transcendem o sentido literal. Para este texto, pretendendo dissertar sobre a dicotomia entre céu e terra, e como eles se unem por meio da figura do santo.

2. A sacristia e a Reforma de Trento

O Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, desempenhou um papel crucial na reafirmação e redefinição dos princípios fundamentais da doutrina católica, além de estabelecer um programa amplo de reforma interna da Igreja, com foco nas estruturas clericais. As orientações emanadas desse concílio moldaram o curso da religiosidade em Roma até a segunda metade do século XIX, quando foi organizado o Concílio Vaticano I, em 1869, quase 300 anos depois, destacando a durabilidade de Trento, conforme ressaltado por José Pedro Paiva (2014).

A reforma litúrgica teve como objetivo estabelecer a consistência no culto divino, fornecendo às igrejas orientações sobre a forma adequada das celebrações religiosas. Isso foi alcançado por meio da emissão contínua de bulas papais e documentos episcopais, que direcionaram as igrejas nas dioceses. Em 1588, o Papa Sisto V instituiu a *Congregatio Sacrorum Rituum*, encarregada de interpretar oficialmente as diretrizes dos novos livros litúrgicos e supervisionar a execução dos ritos e celebrações[7]. (MARTIN, 2006)

[7] Outros documentos litúrgicos: *Pontificale Romanum*, 1596, com a Bula de Clemente VIII *Ex quo in Ecclesia Dei*; *Martyrologium Romanum*, 1584, com a Constituição Apostólica de Gregório XIII *Emendato iam Kalendario*; *Caeremoniale Episcoporum*, 1600, com a Bula de Clemente VIII *Cum novissime*; Rituale Romanum, 1614, com a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Os documentos conciliares estabeleceram diretrizes específicas para a arquitetura, enfocando a presença de batistérios em igrejas paroquiais, detalhes importantes relacionados ao altar-mor e à dignidade na exposição da Sagrada Eucaristia[8]. Ainda que a teorização arquitetural fosse limitada, Marques (2013) destaca que o período pós-conciliar se caracterizou por uma profunda reflexão, promovida pelo meio eclesiástico, que reorientou o significado essencial da arquitetura, ressaltando sua dimensão religiosa. Nesse contexto, a construção de edifícios religiosos passou a ser concebida em função da liturgia.

Diante disso, após Trento, as sacristias adquiriram um aspecto suntuoso e elegante, alinhado às novas tendências e às prescrições litúrgicas e arquitetônicas. Elas passaram a ter uma disposição mais funcional associada a outros ambientes. O aspecto decorativo passou a ser mais importante, combinando pintura, escultura, relevo e mármore. Essa tendência luxuosa incentivou o enriquecimento dos objetos necessários às atividades litúrgicas, como armários, fontes, altares e outros, que passaram a ser elaborados com mais suntuosidade. Cybele Fernandes (2009) exemplifica isso, discutindo como os tetos das sacristias foram inicialmente cobertos com pinturas em caixotões com elementos geométricos e figurativos, e depois passaram a representar cenas mais complexas, geralmente relacionadas à vida dos santos.

O zelo pelos rituais levou a Igreja a um maior esplendor, considerando o complexo cerimonial litúrgico, no qual cada gesto tem uma fórmula e um significado. Os espaços arquitetônicos foram moldados para melhor acomodar esses ritos, como é o caso da sacristia, que seguia instruções precisas para os sacerdotes antes e depois da celebração litúrgica, alinhadas ao rito religioso e com normas específicas para sua construção e organização.

Com um profundo senso de reverência pelo espaço da sacristia, orientava os religiosos sobre como comportarem-se nesse local, fornecendo diretrizes para a celebração eucarística.

Constituição Apostólica de Paulo V *Apostolicae Sedis*; Instituição da Congregação *Sacrorum Rituum*, 1588, com a Bula de Sisto V Immensi Aeterni Dei.

[8] 1º Período, Sessão VII; 3º Período, Sessão XXI, Cap. VIII; 2º Período, Sessão XIII; respectivamente (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 2022).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Dessa forma, estabelecia-se esse lugar como um ambiente destinado à vivência do sagrado, "convertendo-o numa espécie de bastidor da 'encenação litúrgica" (MARQUES, 2013, p.100).

3. A imagética da Reforma Católica: O Santo penitente e contemplativo

Na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, localizada na Praça de Minas Gerais, podemos encontrar duas obras atribuídas a Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) no forro da sacristia. Essas obras, intituladas *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*, foram produzidas no início do século XIX. A capela faz parte de um conjunto arquitetônico exclusivo da arquitetura colonial mineira, juntamente com a Capela da Ordem Terceira do Carmo, a Casa de Câmara e Cadeia e o Pelourinho. É a segunda igreja mais visitada de Mariana[9], perdendo apenas perdendo apenas para a Catedral da Sé, e a praça em que está situada é um símbolo da cidade. A imagem de São Francisco presente na sacristia tornou-se um dos ícones do município, sendo utilizada em materiais que promovem os pontos turísticos de Mariana.

[9] WERNECK, Gustavo. Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, é interditada mais uma vez. Estado de Minas, 2012. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/30/interna_gerais,297187/igreja-de-sao-francisco-de-assis-em-mariana-e-interditada-mais-uma-vez.shtml. Acesso em: 7 jun. 2023.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1

Figura SEQ Figura * ARABIC 1: Manoel da Costa Ataíde. *São Francisco em Oração*. 1794 a 1804. 548x280cm. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira.
Fonte: Wikimedia

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 2

Figura SEQ Figura * ARABIC 2: Manoel da Costa Ataíde. *Agonia de São Francisco*. 1794 a 1804. 548x280cm. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Wikimedia

Interessa-nos voltar o nosso olhar para a época em que foram produzidos os painéis, compreender o uso dentro da sacristia, utilizando-os como documentos históricos. Consequentemente, ao analisar as pinturas de Mestre Ataíde, é fundamental considerar o ambiente, o contexto histórico e os comitentes da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana. Esses elementos desempenham um papel fundamental na compreensão aprofundada tanto do aspecto histórico quanto do significado visual dos painéis. Reconhecendo a intrínseca conexão entre a forma e o propósito das representações visuais com a sociedade e o contexto de sua criação, podemos desvelar camadas adicionais de significado nas obras do artista marianense.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

As imagens encontram-se na sacristia, espaço cujo impulso pelo Concílio de Trento o transformou em elemento funcional essencial nas práticas litúrgicas e na preservação de objetos sagrados, como mencionado anteriormente. Nesse ambiente, a expressão artística ganhou destaque, assumindo o papel de uma linguagem visual que transmitia os valores e ensinamentos da fé aos devotos. Dentro do contexto da Ordem Terceira franciscana, três narrativas principais se destacaram: a ênfase no êxtase ou em uma espiritualidade transcendental, a exaltação de São Francisco de Assis e a prática de penitência.

São Francisco de Assis é um dos santos mais populares da Igreja Católica, sendo um personagem amplamente documentado na Idade Média. A rápida popularização de Francisco pode ser observada pelo fato de que ele foi canonizado apenas dois anos após sua morte, em 1228. A Ordem dos Frades Menores, fundada pelo santo, se espalhou por toda a Europa e, posteriormente, por outras partes do mundo. A história de São Francisco tem sido objeto de numerosas narrativas e estudos realizados por hagiógrafos, biógrafos e historiadores.

O Concílio de Trento teve um papel importante na transformação da representação iconográfica do santo mendicante, conforme apontado por César (2009). A partir do século XVI, ocorreram mudanças significativas nos elementos iconográficos que tradicionalmente compunham as cenas de São Francisco. Os longos ciclos narrativos da vida do santo tornaram-se menos frequentes, e alguns temas tradicionais, como o da estigmatização, passaram a ser retratados de forma diferente, com enfoques narrativos modificados.

Embora o Concílio de Trento não tenha estabelecido uma legislação exaustiva sobre o assunto, ele teve um impacto significativo na forma de representação nos espaços sagrados.

Giulio Carlo Argan (2004) observa que a orientação tridentina nas artes é apresentada pelas autoridades eclesiásticas como um elemento fundamental da doutrina religiosa. O autor destaca que a imagem não influencia a ação nem a decisão, mas exerce influência sobre as intenções. Ela não fornece esquemas ou modelos, mas sim faz solicitações.

Além disso, Argan enfatiza que quanto mais as representações artísticas correspondem às atitudes, interesses e costumes dos diferentes estratos sociais, mais eficazes elas se tornam.

Dessa forma, a arte se torna um instrumento essencial para um estilo de vida religiosa da época, como expresso no pensamento de São Francisco de Sales sobre a devoção. Argan identifica que essa abordagem é um meio de alcançar a salvação através das obras, ou seja,

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

cumprindo os deveres sociais que se aplicam a todas as classes sociais, adaptando as práticas devocionais às forças, deveres e compromissos individuais de cada um. Essas devoções individuais intensificam a busca pela salvação dos indivíduos, preparando-os para a vida após a morte.

> A devoção é a redução da vida religiosa à práxis: o devoto não pede a demonstração das verdades supremas, mas apenas elege um certo modo de comportamento.
>
> A demonstração de uma verdade é igual para todos, os modos de comportamento são muitos, e é necessário fazê-lo convergir para um só fim. (ARGAN, 2004, p.59)

Esse direcionamento para uma finalidade comum reflete um conceito do historiador que é compartilhado por vários estudiosos das produções artísticas desse período. Trata-se da ideia de arte como propaganda, na qual a propaganda não apenas demonstra, mas também persuade, e essa persuasão está ligada à devoção.

Emile Mâle (2001) analisa que essa disseminação do entendimento sobre o uso das produções artísticas em prol da religiosidade católica foi bem-sucedida devido à presença de artistas que eram receptivos aos ensinamentos da doutrina romana e imersos na espiritualidade de sua época.

Esse sentimento religioso, frequentemente expresso nos devocionais da época, encontra seu reflexo no uso frequente de representações angelicais nas manifestações artísticas do período. “A última das hierarquias celestes, dos anjos, foi a que adquiriu maior relevância na arte e no pensamento cristão”[10] (p. 282, tradução nossa).

Walsham (2011) aborda o papel dos anjos no contexto pós-Trento, destacando que, embora não tenham sido os protagonistas nos temas centrais do Concílio, desempenharam um papel coadjuvante na disseminação da Reforma Católica por meio das expressões artísticas da época. A devoção aos seres angelicais torna-se mais frequente a partir do período medieval, especialmente a partir do século XIII. Nesse período, Santo Tomás de Aquino e São Boaventura dedicaram-se à resolução de questões doutrinais relacionadas à natureza e existência dos anjos como seres espirituais. Eles também exploraram a extensão e os limites das atribuições dos anjos como instrumentos da vontade divina, auxiliando a consolidação dessa devoção.

[10] La última de las jerarquías celestes, la de los ángeles, fue la que adquirió más relevancia en el arte y en el pensamiento cristianos.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A devoção angélica desempenhava um papel importante na configuração da piedade religiosa, como enfatizado por Walsham (2011). Tornaram-se frequentes os relatos de intervenções angelicais nas vidas de santos, monges e leigos, encontrando expressão não apenas em livros devocionais, mas também em textos litúrgicos. Este último destaca-se, especialmente, pela presença dos seres angelicais no ciclo litúrgico anual e na prática devocional sacramental. Acreditava-se que estavam presentes tanto na celebração eucarística quanto no leito de morte, lutando contra os demônios para assegurar a salvação dos fiéis, como o exemplo visual dos *Ars Moriendi*[11].

A crença na presença desses seres é acentuada pelo crescimento da devoção ao anjo da guarda, uma crença de que Deus designou um anjo para proteger cada indivíduo desde o seu nascimento. Conforme destacado por Walsham (2011), a partir do século XV, essa religiosidade já se consolidara nas práticas devocionais, evidenciando-se em orações específicas por sua proteção presentes em cartilhas encomendadas para leigos nesse período.

A presença dos anjos auxiliou no fortalecimento do espírito da época, contribuindo para influenciar as transformações religiosas que ocorriam no Período Moderno. Ao apoiar e reforçar a espiritualidade da Reforma Católica, eles marcaram presença não apenas nos textos devocionais e litúrgicos, mas sobretudo nas expressões artísticas visuais. Destacaram-se ao ressaltar a presença desses seres divinos no cenário terreno, contribuindo como coadjuvante para a consolidação da mentalidade da época. Essa característica é presente nas manifestações artísticas de Minas Gerais, com diversas representações da iconografia angelical nas edificações religiosas.

Ao analisar o acervo de obras de Mestre Ataíde, Campos (2007) destaca o interesse do artista pelos coros angélicos, em especial os anjos músicos. Essa característica pode ser observada nos painéis presentes na sacristia da Capela de São Francisco de Assis. Na obra, os anjos estão presentes em ambas as imagens, com predomínio na segunda cena.

[11] Temática comum em livros de devoção destinados ao preparo de cristãos para uma boa morte. Geralmente retratam um moribundo em sua cama nos últimos momentos de sua vida, cercado por seres sobrenaturais celestiais e demoníacos. Para mais detalhes: CASTRO, D. H. A. de. (2021). A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança Macabra. *Ícone:* Revista Brasileira De História Da Arte, 5(6), 62–85. https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/107550

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Na pintura *São Francisco em Oração*, é possível observar dois anjos no canto superior direito, retratados de forma voluptuosa, com curvas sinuosas em seus braços e pernas. O anjo à esquerda está vestido com um tecido laranja escuro, enquanto o anjo à direita usa uma veste vermelha que cobre parte de seu corpo. Ambos estão apoiados em uma nuvem densa localizada na parte superior do painel. Seus olhos estão semifechados, direcionados para baixo em direção ao santo penitente. Eles observam a cena em que São Francisco está sentado, fixando seu olhar na cruz.

O anjo com a veste laranja escuro parece realizar algum tipo de diálogo com o outro ser celestial, estendendo a mão esquerda para fora e mantendo a mão direita aberta para dentro. Por sua vez, o outro anjo segura-se na nuvem, com o olhar fixo para baixo.

Na obra *Agonia de São Francisco*, de Mestre Ataíde, a presença dos coros angélicos é mais proeminente. Nessa cena, há um total de nove anjos que compõem a representação.

Quatro desses seres angelicais são retratados de forma semelhante ao quadro anterior, com corpos pequenos que remetem a uma figura infantil. Outros dois anjos são representados apenas com suas cabeças visíveis, enquanto os três últimos possuem corpos maiores, semelhantes a adolescentes ou adultos.

No canto superior esquerdo, podemos observar dois anjos que parecem estar abraçados. Um deles está envolto em um tecido vermelho, enquanto o outro utiliza um tecido azul que cobre parte de seus corpos. O anjo à direita estende seus braços para cima, com os olhos voltados para o filactério presente do outro lado da imagem, que é segurado por outro ser celestial. Sua boca está aberta e, pela posição de suas mãos, lábios e olhos fixos no salmo, parece estar recitando uma oração. O anjo à esquerda direciona seu olhar para Pobre de Assis.
No centro da parte superior, um anjo estende seu corpo apoiado em uma nuvem. Ele está vestido com um tecido vermelho claro que envolve seu corpo. Seu olhar está fixo para baixo, em direção a São Francisco, e em suas mãos segura um triângulo com um olho no centro. Um feixe de luz atravessa a cena, alcançando o rosto do santo. Esse símbolo é conhecido como Olho da Providência e, de acordo com Matthew Wilson (2020), é utilizado na iconografia cristã para representar Deus.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Wilson explica que esse atributo é uma personificação da "Divina Providência", que demonstra a benevolência de Deus em todas as situações humanas. Ele sugere que o Olho da Providência pode ser interpretado como um sinal da vigilância compassiva de Deus sobre a humanidade. O triângulo presente no símbolo representa a Santíssima Trindade, composta pelo Pai, Filho e Espírito Santo. Os raios de luz que se refletem no centro do triângulo podem simbolizar a presença divina e a graça de Deus alcançando São Francisco de Assis.

No canto superior esquerdo, encontra-se um anjo deitado de bruços. Ele está envolto de um panejamento laranja escuro que cobre seu corpo, e que se estende sobre si formando um semicírculo. Sua cabeça está levemente inclinada para baixo, enquanto seu olhar se fixa no santo mendicante. Em sua mão, segura um filactério com a inscrição do Salmo 116,15: "PRETIOZA IN/ CONSPECTU DEIMORS SANCTO/ RUM EJUS" (Preciosa é aos olhos do Senhor a morte dos seus santos). Esse versículo é utilizado em exéquias e aplicado na liturgia da morte de mártires, expressando o sacrifício desses homens justos, que são considerados preciosos aos olhos de Deus. Essa passagem pode ser interpretada tanto como a morte física, que é bem vista por Deus, pois os receberá no céu, quanto como uma exaltação de São Francisco como exemplo de santidade. Através da mortificação da carne, ele pode contemplar a presença divina.

Portanto, essa ideia sugere uma reflexão aos fiéis sobre a vida após a morte, reforçando a ideia inicial da alegoria penitencial presente nas imagens. Ela destaca aos observadores a importância de se prepararem espiritualmente para a eternidade, ilustrando o exemplo do santo que é considerado valioso aos olhos de Deus.

Na parte central da imagem, destacam-se duas cabeças de querubins, cada uma posicionada acima de pequenas asas nas cores vermelha e azul. O querubim da esquerda dirige seu olhar em direção ao santo, enquanto o outro direciona seu olhar para a direita.

À direita, encontra-se um anjo músico que está tocando violino. Suas vestes, em tons de branco e vermelho, possuem elaborados detalhes que envolvem seu corpo. Suas asas e o próprio instrumento musical são retratados com mais detalhes, evidenciando a atenção do artista na pintura. Essa representação sugere que o próprio Mestre Ataíde foi responsável pela obra, conferindo assim uma relevância especial a esse anjo dentro da cena. Conforme discutido por

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Campos (2007), o artista era conhecido por seus retratos de anjos músicos, os quais são frequentemente encontrados em suas outras composições.

A familiaridade do artista marianense com a música é evidenciada através da presença de instrumentos musicais listados em seu inventário[12] e da incorporação de elementos musicais em suas obras visuais. Como, por exemplo, a representação de anjos músicos no teto da Capela de São Francisco, em Ouro Preto, e a Capela-Mor da Matriz de Santa Bárbara.

No forro da Capela de São Francisco, Ataíde retratou uma variedade de instrumentos musicais, como violino, violoncelo, flauta, clarineta, fagote, trompete, trompa, bandolim, alaúde, triângulo e harpa. Em ambos os cenários, os anjos seguram partituras musicais, revelando uma representação visual das harmonias que ecoavam em suas canções celestiais. Além disso, um anjo segura um rolo de partitura, sugerindo que desempenhavam o papel de regentes no coro divino das composições visuais.

Conforme Lupi (2012) esclarece, a representação dos anjos músicos tem suas raízes na angelologia mística contemplativa, onde esses seres celestiais desempenhavam uma função essencial na transmissão de mensagens divinas aos seres humanos, orientando e protegendo-os. Essa concepção ganhou ainda mais força no final da Idade Média, especialmente com o desenvolvimento da espiritualidade dos anjos da guarda, essa função se fortaleceu, acrescida pela representação da contemplação por meio da música celestial.

Além disso, a representação dos seres celestiais com instrumentos musicais ganhou destaque à medida que os fiéis passaram a utilizar cada vez mais instrumentos em suas práticas religiosas. Lupi (2012) esclarece que as orquestras celestes frequentemente imitam as orquestras terrenas, fazendo uso de elementos que refletem a prática musical da época. Isso estabelece uma ponte simbólica entre o céu e a Terra, onde um é a alegoria do outro.

Nesse sentido, ao retratar os anjos músicos, os artistas desempenham um papel de tornar visível o mundo espiritual, contribuindo para enriquecer a experiência da divindade nas cenas representadas.

[12] Consta a presença de um pianoforte, um fagote, uma violeta, uma rebeca e uma folha de fagote. (MENEZES, 1965, p. 137-140)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Nas representações visuais da época, era uma prática comum a representação de anjos tocando um instrumento musical em diversas cenas, entoando hinos de louvor, oferecendo consolo aos santos e participando de outras composições espirituais.

Finalizando os seres angelicais na cena, há dois anjos posicionados no canto esquerdo da tela, em tamanho real e retratados com o corpo inteiro. O anjo da frente veste um tecido nas cores azul, vermelho e branco, complementado por sandálias e alguns botões decorativos. O segundo anjo, logo atrás, usa um tecido azul e laranja escuro. Embora ambos tenham corpos adultos, seus rostos têm uma aparência infantil. Eles estão concentrados na leitura de um livro, fixando os olhos no texto. Esses anjos também apresentam mais detalhes em comparação aos demais, com um cuidado maior na representação dos tecidos e das asas. Essa atenção aos detalhes sugere que Ataíde tenha atribuído uma maior importância à composição desses personagens, assim como fez com o anjo mencionado anteriormente.

Um detalhe é que, diferentemente dos outros anjos que estão posicionados nas nuvens, estes estão presentes no mesmo cenário de Santo de Assis. Eles estão localizados em cima de um toco de árvore, ao lado de São Francisco. Ambos os anjos estão com a boca aberta, sugerindo que possam estar lendo o livro que seguram. Sugere-se que, devido à proximidade e à presença no mesmo plano, eles possam estar lendo ou rezando com o Pobre de Assis, intensificando o contato divino com o mundo terreno. Essa interação permite que ele desfrute da alegria espiritual proporcionada por Deus.

É perceptível a dicotomia entre as esferas celestial e terrena. Uma das formas de distinção é o uso das cores, como apontado por outros estudiosos. O ambiente terrestre é retratado com cores terrosas, como marrom, amarelo ocre, cinza e verde escuro, enquanto os seres divinos são representados com cores mais vibrantes, como azul e vermelho. Outrossim, vale ressaltar uma característica singular da obra: os seres divinos se aproximam do Santo de Assis, ao invés de ser o contrário, como é comum nas cenas de glorificação presentes na iconografia dos santos. O céu desce em direção ao santo italiano, envolvendo-o em uma aura de santidade.

Essa representação reforça a ideia da proximidade entre o divino e o humano, destacando a figura de São Francisco como um referencial de conexão entre o céu e a terra. Além disso, as cores dicotômicas atribuídas aos seres divinos criam um contraste com as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

tonalidades terrenas no segundo quadro, *Agonia de São Francisco*, reforçando a união entre dois ambientes antagônicos. No entanto, as obras de Ataíde demonstram que essa união é possível de ser alcançada através da penitência e da oração.

Brunetto (1994) observa que, desde o século XVI, autores literários franciscanos passaram a enfatizar a imagem mística e triunfal de São Francisco, com diversos textos recorrendo a essa narrativa. O autor comenta que tanto os escritos como as manifestações artísticas se adaptaram à visão do santo com a nova espiritualidade. O autor constata que, no decorrer do século XVII, essa idealização do Pobre de Assis adquiriu um novo sentimento espiritual com a proliferação de imagens do santo contemplando o crucifixo.

Nas duas representações de Ataíde, São Francisco segura um crucifixo. Na primeira, o santo olha fixamente nos olhos de Jesus na cruz, e o artista retrata Cristo retribuindo o olhar para o santo. Enquanto o santo italiano inclina sua cabeça e olha para cima, apoiando-se na lateral do madeiro da cruz, o Filho de Deus mantém sua cabeça e olhar voltados para baixo. No painel *Agonia de São Francisco*, o santo abraça o crucifixo com um pouco menos de destaque, sendo consolado pelos anjos. Nessa cena, a conexão profunda entre São Francisco e o símbolo do sacrifício de Cristo é representada, ressaltando a experiência mística do santo. Nóbrega (2006) observa que a imagem de Cristo Crucificado era o ponto central de todas as práticas devotas e servia como um suporte visual na maioria das experiências místicas.

As representações visuais foram empregadas no contexto ultramarino para exaltar São Francisco como um reflexo de Cristo. O autor destaca que essa mesma ideia também permeava a literatura e a poesia. Como exemplo, Brunetto menciona um sermão do Padre Antônio Vieira que "utilizou todo tipo de sugestões em sua oratória para insistir no valor da verdadeira efígie de Cristo, a figura de Francisco"[13] (p.136, tradução nossa).

> Reuestese o mesmo Christo de Serafim; hum Serafim da suprema Hyerarquia se transforma em Christo: ambos impressos, & ambos impressores, & estes forao os nobilissimos artifices, que imprimirao, & tornaram a estampar as Chagas no corpo de Francisco: para que obrasse aqui o Amor, o que hauia ali executado o odio: & para que nós, que nam podemos ver as Chagas de Christo em Christo, sem horror da maldade humana, vissemos as Chagas de Christo em Francisco so ò com admiração da Bondade Diuina. (VIEIRA, 1663, p.8 apud BRUNETTO, 1996, p.136-137)

[13] [...] desplegó toda suerte de sugerencias en sua oratoria para insistir en el valor de vera efigie de Cristo la figura de Francisco. (p.136)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Carlos Brunetto observa que a concepção literária exposta pelo Padre Vieira coincide com a visão do São Francisco na era colonial. Para ele, essa visão é captada pelo significado crucial atribuído às impressões das chagas, que se destacam na grande maioria das representações artísticas do santo. O historiador aponta que nas feridas de Cristo presentes no corpo do santo reside a essência da mensagem artística franciscana, conectando-o com a imagem simbólica do "*alter Christus*", ou seja, um outro Cristo.

Os textos literários e as representações artísticas originárias de Portugal, que foram trazidos ao Brasil nas primeiras décadas, enfatizam as chagas como o elemento central do franciscanismo, mais do que a importância previamente atribuída às cenas hagiográficas nos séculos anteriores ao Concílio de Trento.

Esses elementos estão presentes nas representações de São Francisco de Ataíde, que procurou destacar as chagas de Cristo no corpo do santo.

A dualidade presente na cena, que transcende as fronteiras entre as esferas humanas e divinas, entre o espiritual e o mundano, entre o humano e o angelical, encontra seu ponto de conexão na figura de São Francisco. Dotado das próprias chagas do Crucificado, concedidas de maneira divina, ele é apresentado como uma ponte que une a dicotomia entre o plano terreno e o celestial.

4. Considerações finais

A Reforma Católica deixou um impacto significativo na valorização dos ritos litúrgicos e na otimização do uso dos espaços religiosos. Nesse contexto, as sacristias ganharam destaque especial, indo além da sua função tradicional de mero local de preparação e reflexão dos sacerdotes, bem como de guarda de objetos sacros e paramentos sacerdotais. Durante esse período, houve uma apreciação crescente da dimensão estética e simbólica desse ambiente, incorporando manifestações artísticas que enriqueceram sua atmosfera. As representações visuais desempenham funções que estabelecem um diálogo tanto com o ambiente em si quanto com os fiéis que frequentam o local.

Integrados ao espírito da época, os artistas locais eram membros de irmandades e associações leigas, a exemplo de Manoel da Costa Ataíde, que desempenhou um papel ativo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

nas organizações laicas presentes nas vilas mineiras. Uma dessas instituições foi a Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana, onde o próprio artista está sepultado. Neste local, Ataíde pintou os painéis presentes no forro da sacristia da capela franciscana marianense, intitulados como *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisc*o.

As duas pinturas se destacam por representarem temas de natureza sacrificial e contemplativa, explorando signos alegóricos que transcendem o sentido literal. Um aspecto a ser considerado é o impacto da Reforma Católica na iconografia de São Francisco, com uma ênfase crescente na espiritualidade e na união entre o divino e o humano em cenas de enlevamento. Na obra de Ataíde, a paleta de cores quentes e terrosas, assim como a presença de anjos, ressaltam uma clara dicotomia entre o céu e a terra.

Dessa forma, as imagens que ornamentam o espaço da sacristia ampliam a compreensão das funcionalidades associadas a esse ambiente. Elas não apenas representam, mas também interagem funcionalmente com o espaço e os fiéis que frequentam esse local.

5. Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *In*: SCHIMIT, Jean Claude; BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.** Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26. Disponível em: www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/jerome_baschet001.pdf.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. El pensamento franciscano y la imagen de San Francisco de Asís en el Mundo Moderno. *In*: RUIZ, Enrique Martínez; GRIMÓN, Vicente Suárez (org.). **Iglesia y sociedade em el Antiguo Régimen, volume I.** III Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

BRUNETTO, Carlo Javier Castro. **Franciscanismo e arte barroco em Brasil**. Santa Cruz de Tenerife: Producciones Gráficas S.L., 1996.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CASTRO, D. H. A. de. A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança Macabra. **Ícone: Revista Brasileira De História Da Arte**, v. 5, n. 6, p. 62–85, 2021. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/107550.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

CÉSAR, Aldilene Marinho. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: ANPUH, 2009. p. 4.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm. Acesso em: 26 abr. 2022.

FERNANDES, Cybele Vidal N. As sacristias nos conjuntos arquitetônicos do Brasil colonial. *In*: COLÓQUIO CBHA, 29., 2009, [S. l.]. **Anais [...]**. [S. l.]: CBHA, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fernandes_cybele_art.pdf. Acesso em: 6 abr. 2022.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LUPI, João. Porque os anjos são músicos. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 5, ed. 2, p. 7-26, 2012. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/32312/28681. Acesso em: 15 out. 2023.

MÂLE, Émile. **El arte religioso de la Contrarreforma**: estudios sobre la iconografía del finalndel siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MARQUES, Cátia Teles. **A sacristia e a encomenda episcopal portuguesa no período da Reforma Católica**: O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco. 2013. Tese (Doutoramento em História da Arte Moderna) - Faculdade de Ciências e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

MARTIN, Julian Lopez. **A Liturgia Da Igreja**. São Paulo: Paulinas, 2006.

MENEZES, Ivo Porto. **Manoel da Costa Athaide**. Biografias de artistas mineiros, 1. Edições Arquitetura, 1965.

NÓBREGA, Janeth Rodríguez-. La Mística y el Arte Barroco. **Critica.cl: REVISTA LATINOAMERICANA DE ENSAYO FUNDADA EM SANTIAGO DE CHILE**, Chile, 2006. Disponível em: https://critica.cl/artes-visuales/la-mistica-y-el-arte-barroco. Acesso em: 19 jul. 2023.

PAIVA, José Pedro. A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas. *In*: PAIVA, José Pedro (coord.). **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas, olhares novos.** Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR), 2014. p. 13-40.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

VISALLI, Angelita Marques et al. Apontamentos metodológicos para o exame de miniaturas medievais. *In*: PELEGRINELLI, André et al. (org.). **Imagens: saberes e usos.** Londrina: EDUEL, 2021.

WALSHAM, Alexandra. Catholic Reformation and the Cult of Angels in Early Modern England. *In*: RAYMOND, Joad (org.). **Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication 1100-1700.** London: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. cap. 12, p. 273–294.

WERNECK, Gustavo. Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, é interditada mais uma vez. **Estado de Minas**, 2012. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/30/interna_gerais,297187/igreja-de-sao-francisco-de-assis-em-mariana-e-interditada-mais-uma-vez.shtml. Acesso em: 7 jun. 2023.

WILSON, Matthew. The Eye of Providence: The symbol with a secret meaning? **BBC News**, 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/culture/article/20201112-the-eye-of-providence-the-symbol-with-a-secret-meaning. Acesso em: 18 jul. 2023.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Do corpo morto à salvação da alma nas iluminuras medievais: análise de caso da imagem "O ofício da morte" das Grandes Horas de Rohan (1417-1430)

Milena Piscinato Piedade ROSA (UEL)[14]

E-mail: milena.piscinato@uel.br

Resumo: Durante os séculos finais da Idade Média, a vida e o imaginário da população cristã – permeados pela intensificação dos sentimentos de iminência da morte – passam, cada vez mais, a trilhar um caminho direcionado ao projeto de salvação da alma. Nesse sentido, a investigação em questão tem por objetivo analisar a iluminura do Ofício da Morte, imagem que compõe parte do Livro de Horas intitulado "As Grandes Horas de Rohan". O trabalho ancora-se nos pressupostos teóricos para análise de imagens medievais de Schmitt (2007) e Baschet (1996), na discussão sobre as percepções medievais sobre a morte de Arriès (2003) e Kinch (2013) e no desenvolvimento – a partir do século XII – das concepções de pecado e da articulação de uma doutrina dos fins dos tempos, a partir de Le Goff (2017). Assim, compreendendo as imagens do Ofício dos Mortos como marcantes expressões do imaginário cristão medieval em relação à morte e à crescente noção do sujeito como responsável pelo seu próprio projeto de salvação, buscou-se elucidar questões tangentes à corporeidade do cadáver e a salvação da alma no momento pós-morte apresentado na iluminura.

Palavras-chaves: Morte; Ofício dos Mortos; Iluminura.

1. Introdução

[14] Graduanda do curso de licenciatura em História (UEL). Orientadora: Prof. Dra. Angelita Marques Visalli (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

É notório como durante os séculos finais da Idade Média, os sentimentos frente a morte se intensificaram, segundo vários registros textuais e imagéticos. Nesse sentido, as imagens do Ofício da Morte presentes no Livros de Horas constituíram-se como marcantes expressões dessa temática no imaginário cristão medieval. Entendendo que a imagem não deve ser encerrada em apenas uma dada função, este trabalho, propõe analisar a iluminura "O Ofício da Morte", contida no Livro de Horas *As Grandes Horas de Rohan* (1417-1430).

Embora os Livros de Horas fossem destinados a população laica, seu valor de produção de era alto custo em função das ornamentações que constituíam parte da obra. Neste sentido, grande parte dos Livros de Horas eram feitos sob encomendas para um público abastado, geralmente nobres membros das cortes. Desta forma, acompanhado de iluminuras que faziam alusão ao texto litúrgico referente a busca pela salvação da Alma durante o processo da morte até o juízo final, o Ofício dos Mortos constituía uma importante sessão característica dos Livros de Horas ao lado de tópicos como as Horas da Virgem e os Calendários Litúrgicos.

Posto a relevância das iluminuras no seio da sociedade medieval e, de modo a levantar uma investigação de como as figuras imagéticas presente no Ofício dos Mortos se constituíam não somente como uma passível ilustração litúrgica, mas também comtemplavam em sua realização aspectos constituintes do imaginário cristão do baixo medievo e sua relação com o corpo no pós morte, a pesquisa irá, por meio da análise imagética, levantar os aspectos simbólicos existentes na presentificação do corpo morto através da imagem.

2. A imagem medieval: questões teórico-metodológicas

É notório como o medievo construiu ao longo dos séculos uma cultura com características muito originais no que tange seu reportório iconográfico. Dessarte, um trabalho que se propõe a constituir uma análise do conteúdo simbólico e material da imagem perante a cultura e mentalidade medieval deve também discorrer sobre as especificidades e sentido terminológico nas quais o significado de imagem para o período se estipulavam.

Quando tratamos do significado da palavra imagem para períodos mais recuados como o medievo, devemos nos ater a sua própria – e complexa – gama de sentidos. Nessa perspectiva, assim como pontuado por Schimitt (2006), a noção de imagem, melhor emprega a concepção

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

da perspectiva medieval quando feita sob a utilização da perspectiva da palavra *imago*. A partir da utilização de *imago*, torna-se possível atribuir/referenciar a constituição da palavra não apenas a objetos figurados, mas também a expressão da linguagem, alegorias, metáforas e narrativas fruto da mentalidade social do período.

Portanto, fazendo-se presente a consciência das especificidades que percorrem a ampla significação da noção de imagem para o medievo, torna-se inevitável pensarmos então sobre a implicação desta característica para com as suas utilizações. Quando referido ao período medieval, concorda-se com os perigos inerentes a utilização do termo "função" para com as imagens apontados por Jérôme Baschet (1996), pois, longe de uma reputação herdeira do funcionalismo durkheiminiano – na qual um elemento cumpre um papel social preciso –, as imagens medievais ultrapassam uma abordagem de funcionamento único. Desta forma, a imago não pode ser reduzida a uma única função, seus usos são diversos e percorrem um panorama não só relacionado a utilidades concretas como também se firmam em funções culturais, litúrgicas e políticas

Os usos da *imago*, por sua vez, não são estabelecidos e analisados metodologicamente a partir de formas abstratas. Pelo contrário, os usos da imagem devem ser estabelecidos pelo historiador sob a perspectiva dos usos e das práticas concretas nas quais ela se relaciona durante o período analisado. Nesse sentido, sabendo que diferentes imagens estão aderidas a livros, objetos e lugares distintos, a análise iconográfica deve compreender os níveis dos usos da imagem trabalhada – como as normas, intenções e funcionalidades –, e o lugar na qual ela está aderida. Para isso, faz se esclarecedor o conceito de *imagem-objeto* utilizado por Jérôme Baschet (1996), que parte do princípio de que as imagens medievais, na grande maioria das vezes, eram também objetos que davam lugar a usos e manipulações.

Sob este ponto de vista, ao analisarmos a imagem – tendo como pressuposto que ela não se constitui como uma ilustração neutra da realidade em que se insere –, devemos também considerar o objeto no qual ela está aderida para estabelecermos seus usos e funções. Assim, pensar a imagem a partir de uma ênfase sob a materialidade da obra e o poder a ela aderira, possibilita uma análise que melhor reconheça as práticas políticas, religiosas e culturais em que sua função enquanto *imago* se constrói.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

3. Observando a imagem

A imagem que inaugura o Ofício dos Mortos das Grandes Horas de Rohan apresenta um corpo morto magro com a ossada bem demarcada em uma pele que se encontra em um processo inicial de putrefação. O corpo situa-se deitado sob um pano escuro com detalhes em dourado e vermelho. À sua volta, está presente ossos e caveiras, enquanto acima do corpo encontramos uma figura divina, a qual o morto direciona, em latim, a fala: "tuas, Domine, commendo spuitum meum". Em contrapartida, a figura divina responde o morto, agora em língua vernacular: "Pour tes pechiez pénitence feras. Au jour du jugement avec moi seras". Por fim, ainda neste plano de fundo superior, faz-se também presente a figura de um anjo e um diabo em disputa pela alma do morto.

Figura 1

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9471

O ofício da morte. f. 159r. As Grandes Horas de Rohan. c. 1401-1500. Ms latin 9471. Biblioteca Nacional da França, Paris.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Dessa forma, a imagem brevemente descrita acima revela uma inquietação acerca da salvação da alma do sujeito morto ilustrado. Seja pela prece do morto, direcionada à figura divina para que sua alma seja salva, ou pela disputa de sua alma entre duas figuras que simbolizam, respectivamente, a salvação — o anjo — e a danação — a figura demoníaca —, torna-se nítida na imagem a preocupação com a morte e o fim dos tempos. Ademais, se a disputa e a preocupação com o futuro dessa alma estão presentes na iluminura, isso aponta para uma outra interessante questão: a alma do morto encontra-se em processo de "luta" pela sua salvação, que não foi realizada instantaneamente após sua morte.

Podemos relacionar tal narrativa imagética com as mudanças do imaginário cristão medieval a partir do estabelecimento de um novo lugar, o purgatório. Assim como exposto por Le Goff (2023), após os séculos XII e XII, passa-se, cada vez mais, a estar presente no imaginário coletivo a compreensão que após a morte, todos passavam por um primeiro julgamento individual. Junto a isso, devemos também nos indagar sobre o corpo morto expresso na iluminura, tanto no que tange à sua materialidade em si – a expressão de sua putrefação inicial, o pano ao qual ele se encontra deitado e seu diálogo como a divindade – como em relação a relevância que a figura do morto e a imagem da morte possuía no imaginário social do período.

Assim, partindo dos aspectos analíticos da iluminura "O ofício da morte" e das premissas argumentativas expostas acima, podemos então refletir sobre como a produção imagética do período medieval se relacionava com ilustrações da morte e/ou dos mortos, bem como de uma discussão sobre as mudanças presentes no imaginário medieval a partir do estabelecimento da doutrina do purgatório e do processo de individuação do sujeito medieval.

4. A morte medieval: aspectos socioespaciais de uma cultura

É notório como nas expressões de diversos meios culturais, em diferentes periodicidades históricas, a mediação da morte por imagens fez-se presente. A morte, um fenômeno tão revelador da estruturação sociocultural da vida humana, não pode ser acessada enquanto uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

experiência direta. Nesse sentido, a imagem torna-se uma grande ferramenta mediadora desse evento, visto que, por meio dela, podemos vivenciar a morte dos outros e antecipar a nossa.

É também inegável que, assim como ressaltado por Kinch (2013), a cultura do baixo medievo, a partir de uma grande variedade iconográfica, reconheceu e valorizou, de modo muito singular, a figura do cadáver como capaz de despertar emoções. Desse modo, defendendo que a figuração imagética da morte, na cultura do baixo medievo, faz parte de um longínquo panorama cultural de vínculo com a morte e os mortos, será exposto, nesse momento, por meio de uma breve demonstração analítica, a concepção e importância da morte para o período. Ainda, de modo a ampliar o debate sobre as mudanças do meio social que incutiram novos sentidos à imagem da morte para o período, serão também analisadas as mudanças presentes no imaginário e nas relações sociais das quais tais modificações foram consequência – como o estabelecimento da doutrina do purgatório e o processo de individuação do sujeito medieval.

4.1 Enterrando os mortos: a coexistência de vivos e mortos no espaço medieval

Entre a Antiguidade e a Idade Média, a morte passou, cada vez mais, a afetar profundamente os vivos. Para o mundo romano pagão, a morte deveria ser honrada a partir de uma noção de apaziguamento e distância. Assim, configurando-se como uma cultura que não via no cadáver grande simbolismo, seus mortos deveriam ser enterrados fora dos domínios da cidade (Binski, 1996). O cristianismo medieval, por sua vez, se estabeleceu a partir de uma doutrina teológica que triunfou sob essa concepção privada da morte. Incorporando novos elementos aos resquícios herdados dos costumes da antiguidade, o Cristiano Medieval transporta a morte e o corpo morto ao centro de sua gênese.

Em seu trabalho intitulado “A morte na Idade média” Schmitt aponta que “a morte (...) reside no coração da ideologia da cristandade, entendida como um sistema de fé, mas também como um sistema social” (Schmitt, 2017, p. 156). De forma semelhante, Binsk (1996) recorda-nos a história de Lázaro – presente no evangelho de João – e a morte e ressurreição de Cristo como sintomas da mudança de uma mentalidade que abandonava a porta de Hades para se fundamentar na entrada do Paraíso. Nessa perspectiva, sabendo que mudanças da mentalidade coletiva acompanham, simultaneamente, transformações na vida social – e o mesmo vale para

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

o inverso –, verifica-se que os mortos passam a ocupar um local privilegiado nesta sociedade também em termos geográficos.

Nesse sentido, foi de grande contribuição, para as mudanças na relação de proximidade dos vivos para com seus mortos, uma inovação do cristianismo medieval: o culto aos santos. Substituindo a antiga repugnância à proximidade dos mortos existente na Antiguidade, o Cristianismo, a partir do estabelecimento da convicção da fé na ressureição dos corpos – associada ao culto dos antigos mártires e seus túmulos –, modifica a relação dos vivos com seus mortos. Assim como ressalta Schmitt (2017), o culto aos mártires ressaltara a morte – e o consequente cuidado com o corpo morto – como um caminho para a salvação e o fortalecimento da fé.

Nessa perspectiva, é coerente apontarmos como os mortos medievais se encontravam também presentes na paisagem e na vida cotidiana. Tal como caracteriza Jérôme Baschet (2006), o processo de *encelulamento*[15], realizado paralelamente a constituição da rede paroquial teve, como um dos seus principais elementos de estabilização no espaço, o cemitério paroquial. Para além de um local onde o medievo enterrava seus mortos, o cemitério paroquial era um espaço em que mortos e vivos coexistiam em suas atividades cotidianas – como reuniões, festas, defesas de atos jurídicos etc.

Ou seja, durante o período medieval, os mortos estavam presente no mundo dos vivos tanto fisicamente, seja devido ao espaço geográfico por eles ocupadas na fundação de aldeias e espaços urbanos, quanto simbolicamente, dentro do imaginário cristão.

4.2 Vida após a morte: a interiorização do processo de salvação da alma

Em vista da discussão acima, tornou-se possível constatar o vínculo existente entre Cristianismo e morte. Entretanto, para uma compreensão mais profundamente as mudanças presentes na iconografia da morte, especialmente no século XIV, devemos explorar outras questões características do imaginário coletivo no final do período medieval. Para tal análise, questões relacionadas a mudança da percepção coletiva da morte para um aumento das

[15]Definido pelo autor em sua obra *A civilização Feudal, do ano mil a colonização da América* como um processo multiforme que, a um só tempo, englobou os homens e sua disposição no espaço durante o processo de constituição das novas estruturas sociais e produtivas das relações de dominação senhorial no medievo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

preocupações individuais de salvação da alma e a crença no purgatório configuram-se como peças-chave.

Em sua obra "História da Morte no Ocidente", Ariès (2012) identifica uma mudança[16] significativa na concepção da morte no medievo a partir dos séculos XI e XII. Para o autor, diferentemente da *morte domada*[17] característica dos primeiros séculos da Idade Média, o imaginário medieval passa, a partir da estruturação da relação entre a morte e a ideia do juízo final – fruto dos crescentes contornos de um novo local da geografia do além, o purgatório –, a conceber a *morte de si mesmo*. Nesse sentido, o autor sugere o surgimento da "biografia individual" como uma consequência da "recusa inveterada em assimilar o fim da existência à dissolução física" (Arriès, 2012, p. 52). Sob esse viés argumentativo, Philippe Àries (2012) caracteriza o final do período medieval como aquele que aproximou três categorias de representações mentais: da morte, do apego de cada indivíduo à sua própria biografia e a afeição do sujeito medieval às coisas e os seres possuídos durante a vida.

Diante disso, cabe investigar quais processos imputaram, na sociedade medieval, a noção de biografia individual do sujeito, à qual Arriès (2012) se referiu ao citar as particularidades da conceituação da *morte de si mesmo*. Separando tais questões por parte, comecemos então delineando quais foram os processos socioculturais que possibilitaram tais mudanças.

Em um trabalho conceitual sobre as expressões da religião vernacular na Idade Média, Jean-Claude Schmitt (2022) aponta, em sua discussão, o processo de individuação do sujeito como uma importante característica do final do medievo. Segundo o autor, com o crescente renascimento urbano que se seguiu doravante aos séculos X e XII, ocorreu também a multiplicação de atividades comerciais e políticas em tais centros. Neste novo cenário social, parte dos antigos quadros políticos tradicionais, como os aldeões, passam a ter um novo peso

[16] É importante ressaltar que, assim como observado pelo autor, essa nova atitude perante a morte não significa uma substituição completa, ou direta, sobre as práticas anteriores. Longe disso, Ariès esclarece que tais modificações ocorreram de modo sutil, incorporando a vida social pouco a pouco.

[17]Segundo o autor, a morte domada configurava-se a partir da espera da morte, que era organizada e anunciada pelo próprio moribundo em seu leito. Nesse sentido, tal morte se inseria na percepção escatológica comum aos primeiros séculos do cristianismo, na qual não existia a preocupação individual com o julgamento ou condenação após o momento imediato da morte.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

social – fruto de seu novo papel socioeconômico – e a reivindicar por participação na vida religiosa – restrita até então ao meio clerical.

Desta forma, mesmo diante dos esforços da Instituição Eclesiástica para a limitação do papel religioso acessado pelas multidões, a população leiga ainda sim vivenciou, nesse momento, uma relevante participação na expressão religiosa. Essa participação, conceituada por Schmitt (2022) a partir da noção de religião vernacular[18], favoreceu uma nova percepção do indivíduo na vida social e no processo de salvação pessoal.

Não obstante, com as mudanças e trocas sociais no campo religioso ocorridas no cenário sociocultural do renascimento urbano e do surgimento de novos extratos sociais, a prerrogativa acerca do entendimento de pessoa para o cristianismo, exposta anteriormente, adquire contornos ainda mais acentuado com as transformações presentes nas noções escatológicas decorrentes do surgimento do purgatório.

Jacques Le Goff, em sua notória obra "O nascimento do Purgatório", disserta sobre o surgimento e a consolidação, ao longo do século XII, de um novo espaço na geografia do além – o purgatório. Esse novo lugar, resultante das mudanças na mentalidade social sobre as concepções de pecado e penitência – diante de uma maior articulação da doutrina cristã do fim dos tempos –, assume importância decisiva na relação entre vivos e mortos. Em decorrência de tais modificações, não somente os destinos dos vivos e dos mortos passam a ser concebidos como mutualmente influenciáveis, mas também a percepção individual do sujeito medieval passa, paulatinamente, a atribuir grande valor a subjetividade do indivíduo. Assim, "do "berço ao túmulo", toda a vida do cristão, em camadas cada vez mais amplas da população, especialmente nas cidades, ganha (...) a aparência de um caminho para a salvação em que cada um é contabilizado." (Schimitt, 2022, p. 45-46).

[18] Apontando uma possível ambiguidade na noção de "religião popular", visto que o termo explicita uma hierarquização da repercussão e acesso ao cristianismo – dentro da configuração eclesiástica da religião – dos cleros até receptores passivos – aldeões –, Schmitt (2022) propõe uma nova interpretação para os limites do "popular". Assim, partindo de uma análise que prioriza o alicerce espacial e as trocas existentes entre diferentes níveis sociais do corpo social – pois entende-se que a distância sociocultural entre um senhor da elite feudal e um aldeão não os impede de pensar e sentir de formas muito próximas –, o autor apresenta a noção de "religião vernacular" como conceito analítico que possibilita compreender as expressões do cristianismo não somente a partir da produção erudita da religião, mas também abarcando a produção e expressão vernacular da população medieval.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Dessa perspectiva, é possível concluir que a individuação do sujeito medieval relaciona-se com o processo de transição das atitudes medievais frente à morte – da *morte domada* à *morte de si* – conforme tratado por Ariès (2012). Junto da emergência das "biografias" individuais", também aludidas pelo autor, observa-se o aumento de diversas outras formas de manifestações coletivas dos sujeitos medievais, que, diante um processo cultural de interiorização e culpabilização do indivíduo, empenhavam-se em deixar, ainda em vida, registros que os acompanhassem – e ajudassem – na morte e no processo de salvação. Assim, principalmente nos séculos XIV e XV, ocorre uma significativa produção de biografias, confissões individuais, testamentos, Livros de Horas e imagens relacionadas à temática da morte.

4.3 Rezar em vida para receber na morte: O Ofício dos Mortos e a fragilidade da existência

O processo de individuação do sujeito medieval, supracitado acima, influenciou diretamente a produção de imagens da e sobre a morte. Em um contexto marcado pela preocupação com a salvação individual e pelo caminho a ser percorrido pela alma no purgatório até o dia do juízo final, as imagens relacionadas a perecibilidade do corpo frente a inevitabilidade da morte – presente no âmago da mentalidade medieval – tornam-se progressivamente mais recorrentes.

Nesse sentido, a produção de livros voltados à população laica, como os Livros de Horas, passa também a espelhar tais inquietações. No cenário de crescente individualização das práticas religiosas e da elevação da importância da leitura e liturgia, a produção dos Livros de Horas se expandiu. Tendo sido, nas palavras de Souza (2017) um "best-seller" medieval, os livros de Horas foram manuscritos produzidos e destinado à leigos, que, em sua grande maioria – e principalmente nos primeiros anos de produção –, pertenciam a classes aristocráticas[19]. Assim, diferentemente de séculos anteriores nos quais a produção de manuscritos restringia-se

[19] Faz-se importante ressaltar, que, como lembrado por Oexle (1996), ao final do período medieval, tais produções não mais se restringiam a uma parcela aristocrática da população. Destarte, embora neste trabalho este seja o caso, visto que as Grandes Horas de Rohan configurava-se enquanto um manuscrito de luxo para a aristocracia medieval da época, não se pretende aqui generalizar tal acesso e uso de tal gênero de manuscrito como o único

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

aos mosteiros, surgem e se multiplicam, a partir dessas novas demandas laicas, ateliês e iluminadores especializados na confecção de tais manuscritos.

Partindo do princípio de que a imagem "O Ofício da Morte" constitui-se como parte do *Livro de Horas As Grandes Horas de Rohan*, torna-se imperativo voltarmos atenção a alguns detalhes acerca das características do manuscrito e, principalmente, da sessão em que a imagem fonte de inspeção se aloca.

O conteúdo dos Livros de Horas[20], usualmente escritos em Latim, podiam apresentar algumas variações de escrita de acordo com os costumes de diferentes regiões e dioceses em que foi produzido (Souza, 2017, p. 9). Como ressaltado por Wieck (1999), o Ofício dos Mortos era o segundo maior texto do manuscrito – depois das Horas da Virgem – e fundamentava-se, sobretudo, na oração dos vivos pelos mortos. Partindo da noção, já antes aqui discutida que, com o estabelecimento da doutrina do purgatório, "os destinos dos vivos e dos mortos eram concebidos como mutualmente influenciáveis" (Porsumato, 2020, p. 186), torna-se evidente a relação desse ofício com a prática crescente de intercessão pelos mortos.

Era também comum, como no caso aqui analisado, que o início do Ofício dos Mortos "fosse marcado por uma única miniatura, no entanto, é a mais rica do Livro de Horas" (Wieck, 1999, p. 433, tradução nossa[21]). Nas Grandes Horas de Rohan, por sua vez, a iluminura, que ocupa a página que antecede o início do Ofício, expressa o momento do Juízo Final, apresentando o corpo putrefato suplicando a uma figura divina por misericórdia.

Destarte, podemos enfim partir para uma breve análise dos aspectos do imaginário social e religiosos que, a partir da relação material existente entre a morte e a estruturação espacial, política e cultural do Medievo, tornaram possíveis produções imagéticas do Ofício dos Mortos. Essas imagens ilustravam o corpo putrefato em conexão com a intercessão da fé cristã durante os momentos do processo de salvação da alma.

[20] Como apontado por Harthan (1977), os Livros de Horas eram, de modo geral, separados nos seguintes ofícios: 1) calendário; 2) Evangelhos; 3) as orações *Obsecro te* e *O intemerata*; 4) as Horas da Virgem; 5) as Horas da Cruz; 6) as Horas do Espírito Santo; 7) salmos penitenciais; 8) as litanias; 9) o Ofício dos Mortos e 10) os Sufrágios dos Santos.

[21] No original: was marked by a single miniature; its varied iconography, however, is the richest within Books of Hours. (Wieck, 1999, p. 433).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

5. Do corpo morto à putrefação corpórea

Em sua obra, Huizinga (2021, p. 247) afirma que o final do período medieval – em grande medida a partir das representações dos três mortos e dos três vivos –, constituiu um elo com a imagem repugnante da putrefação corpórea. Nesse sentido, tais ilustrações encontrariam seu auge nas representações da Dança Macabra, em que todos são iguais perante a morte.

Sob esse viés analítico, poderíamos, em um primeiro momento, atrelarmos a presentificação do corpo morto putrefato da imagem "O ofício da morte" a um sentido de igualdade no pós-morte. Assim, a ausência de vestes ou adereços – como brasões – que simbolizassem uma diferenciação social do corpo poderia ser interpretada como um elemento que demarcasse o desapego às questões materiais, que perderam seu significado com a chegada da morte e do apodrecimento da carne – que ocorre independentemente do status social ocupado pelo sujeito quando vivo.

Todavia, tal compreensão analítica tornar-se-ia problemática e insuficiente por dois principais motivos: 1) Por não considerar a materialidade do objeto e ao contexto total ao qual a presença do corpo morto se insere na imagem; 2) Por desconsiderar a construção de sentido da imagem para a memória medieval, que, ao intencionar a presença do morto, reflete também as diferenças sociais e suas consequências no pós-morte. Tratemos então de tais tópicos por parte.

5.1 Entre o ouro e a putrefação: o corpo e a hierarquia na imagem da morte

No que tange a primeira questão, conforme já pontuado anteriormente, é imprescindível, para a análise de imagens medievais, considerar o objeto ao qual ela se adere, bem como a sua totalidade[22]. A iluminura em questão, analisada aqui a partir da conceituação *imagem-objeto*, possuía, para além de seu uso enquanto objeto de devoção laica, funcionalidades e

[22] Schmitt (2007) aponta que a análise de imagens medievais, diferentemente da leitura textual – feita a partir de códigos pré-estabelecidos de leitura que seguem uma ordem diacrônica das letras e palavras para a construção de frases e textos –, deve ser interpretada a partir da totalidade do que ali é apresentado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

intencionalidades de perpetuação de um ideal de representação do poder aristocrático da família que o encomendou – a casa de Anjou[23].

Sob esse viés analítico, a imagem não foi produzida por si mesma, pelo contrário, ela fez parte de um conjunto de ilustrações que existiam em função do Livro de Horas ao qual estavam aderidas. Dessa forma, tendo sido um manuscrito encomendado pela duquesa de Anjou em um período que Gombrich (2012) destacou pela expressiva demanda aristocrática por objetos que exalassem a luxuosidade à qual aquela nobreza ansiava se adornar, é notório como a iluminura que retrata um corpo morto em busca da salvação da alma, nas Grandes Horas de Rohan, insere-se em um contexto estético e simbólico voltado à representação do luxo e da distinção social.

Como pontuado por Baschet (1996), a intencionalidade e função política expressa na riqueza da imagem não se limita apenas ao seu conteúdo temático em si, mas também se reporta à sua decoração e utilidades. Desta forma, pensar a iluminura a partir de sua funcionalidade enquanto *imagem-objeto* demonstra-nos, que, para além do uso estético das cores ao longo das iluminuras, os pigmentos eram também pensados para uma rica decoração do Livro de Horas. Em outras palavras, tais usos respondiam a uma intenção consciente de o transformar em um objeto que representasse a luxuosidade e o poder daquela aristocracia.

Ao tratar da importância das cores e pigmentos como um elemento a ser explorado, Schmitt (2007) entende que o sistema cromático presente na imagem é um componente fundamental para a compreensão da superfície de inscrição da *imago*. Para além da cor vermelha, dourada e preta presente no pano em que o cadáver se encontra deitado, a imagem se encontra repleta do uso do pigmento azul e dourado – principalmente nas figuras relacionadas ao divino.

Desse modo, é passível de averiguarmos como a utilização do pigmento azul e do dourado ilustrados ao longo da iluminura se constitui como consequência do novo prestígio estético e simbólico alcançado pela cor azul[24] dentro de uma nova hierarquia cromática que permeava as

[23] Embora existam diversos estudos sobre As Grandes Horas de Rohan, há consenso apenas quanto ao seu local de produção, conforme destaca Panayotova (2014). As divergências entre os pesquisadores concentram-se na datação do manuscrito e nas intenções da duquesa Yolanda de Aragão ao encomendá-lo, variando as hipóteses entre 1417 e 1435. Seja interpretado como presente de casamento por Meiss (1973) ou como encomenda destinada a um futuro rei (Louis III ou Carlos VII), como explicitado por Porcher (1945), o manuscrito revela uma luxuosidade marcante, indicativa de intenções políticas de afirmação do poder da família de Anjou, em contraste com o contexto de crise política e militar vivido pela nobreza francesa (Porcher, 1960).

[24] Pastoreau (2001, p. 42) ressalta como a utilização da cor azul, a partir do século XI e XII, faz parte de um processo de ampliação do valor estético que a cor passa a ter no simbolismo das cores medievais no meio

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

esferas, políticas e econômicas da época. Ademais, é importante recordar que o uso do azul e do dourado relacionava-se diretamente à expressão de poder e riqueza, visto que tais pigmentos, como apontam Visalli e Godoi (2016, p. 138), "(...) eram especialmente raras, já que tinham como matéria prima substâncias que podiam ser de difícil acesso e muito caras".

Paralelamente às questões referentes ao uso dos pigmentos e da totalidade imagética que cerceiam a imagem do corpo putrefato, o diálogo entre o morto e a figura divina revela-se como uma importante questão para debruçarmo-nos sobre. Enquanto o defunto clama por misericórdia divina em Latim – linguagem geralmente atribuída ao meio clerical –, a divindade o responde em língua vernácula – francês medieval.

Em seu estudo sobre a imagem meditativa da morte na cultura do final do medievo, Kinch (2013) argumenta que, na imagem do Ofício dos Mortos das Grandes Horas de Rohan, para além do exuberante pano em que o morto se deita, a resposta da figura religiosa ser feita no idioma do patrono do manuscrito simboliza uma tentativa de afirmação de poder político social. Nas Palavras do autor:

> A forma verbal afirma, assim, o status social do patrono, confirmando esteticamente essa esperança piedosa em uma forma que traduz a vontade de Deus em sua linguagem pessoal. Além disso, a inclinação do cadáver para cima no plano visual o coloca em íntima comunicação com Cristo, que é representado aqui como tendo um interesse especial por esse moribundo em particular. (Kinch, 2013, p. 22, tradução nossa[25]).

Por conseguinte, podemos ponderar que, por mais que o cadáver se apresente exposto sem nenhum adereço de distinção social enquanto clama por misericórdia divina no momento do pós-morte, não devemos incutir uma significação única e simplificadora para a figura ali exposta. Longe de ser uma figura que permeie única e exclusivamente a ideia de igualdade perante a morte, o corpo putrefato das Grandes Horas de Rohan se estabelece em um plano de fundo que clama por riqueza e divindade. Assim, seja pela escolha dos pigmentos que constituem a imagem ou pela relação do morto com a figura divina, a putrefação corpórea do

aristocrático. Assim, a antiga formulação cromática, a partir da utilização do azul em vitrais e nas figuras da Virgem – que passa a ser amplamente cultuada – a cor azul passa a ser cada vez mais evocada como aquela atrelada à luminosidade divina.

[25] No original: The verbal form thus affirms the patron's social status by aesthetically confirming this pious hope in a form that translates God's will into his personal idiom. Further, the tilt of the corpse up in the visual plane puts it in intimate communication with Christ, who is represented here as taking a special interest in this particular dying man. (Kinch, 2013, p. 22).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

defunto ali presente se rodeia mais de significados de diferenciação e afirmação de poder social do que da ideia de igualdade perante a morte.

5.2 A memória e a manutenção do sujeito medieval

Voltemos então, nesse momento, para o segundo ponto de problematização da premissa analítica de que a imagem do corpo em decomposição das Grandes Horas de Rohan não se limita a noção da representação de igualdade perante a morte.

A imagem da morte esteve presente no medievo desde seu início. Kinch (2013), ao discordar da premissa analítica de Huizinga – para quem a imagem da morte é uma interpretação viciada das multidões do baixo medievo –, aponta que a as representações imagética da morte vêm de uma tradição cultural mais antiga, fruto da meditação monástica. Como relata o autor, os monges, a partir da Quarta Regra de São Bento – que dita que os monges deveriam antecipar a morte diante de seus olhos todos os dias –, produziram uma meditação sobre a morte – conhecida como "Sinais da Morte, que muito influenciou a pregação vernácula a partir do século XIII.

Desse modo, "se a regra beneditina fornece um preceito, "pintar" uma imagem de uma pessoa morrendo fornece uma prática que pode ser sentida emocionalmente" (Kinch, 2013, p. 7, tradução nossa[26]). Tal tradição beneditina, ao longo de sua transmissão para os meios urbanos vernáculos, estimulou a função da imaginação como mediadora entre o mundo material e o contemplativo. Em outros termos, a imagem da morte, se fundamentou enquanto uma importante ferramenta devocional que esmaecia a fronteira entre imagem e experiência.

Entretanto, é inegável como as imagens da morte irão apresentar, durante o século XIV e XV, características específicas sobre o corpo morto. Para melhor compreender tais mudanças, devemos também estarmos atentos para com a relação que a tradição da imagem da morte medieval, quando em contato com mudanças socioculturais da memória perante o assolamento da peste negra dos últimos séculos do período, transportam suas preocupações para outras questões.

[26] No original: "If the Benedictine rule provides a precept, "painting" an image of a person dying provides a practice that can be felt emotionally" (Kinch, 2013, p. 7).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Oexle (1996), ao apresentar uma análise sobre os mortos no medievo, sustenta o caráter da *presença* no estabelecimento da noção de memória para o período. Ao longo de seu trabalho o autor indica que, nas concepções de tempos mais recuados como o medievo, "os mortos são pessoas no sentido jurídico, são sujeitos de direitos, bem como sujeitos de relação na sociedade humana. Em outras palavras: estão presentes entre os vivos" (Oexle, 1996, p. 30).

Para um melhor entendimento para com a forma com a qual a memória medieval se estabelecia, Oexle (1996) retrocede desde aspectos culturais característicos da Antiguidade – como o banquete fúnebre – como também ao estabelecimento dos cemitérios paroquiais e cultura de cultuação aos túmulos dos mortos especiais – os santos – durante o medievo. Todavia, faz-se interessante voltarmos atenção, de modo mais pormenorizado, à análise específica que o autor realiza sobre a memória dos mortos no final do período medieval.

O autor atribui uma mudança na concepção de presença do morto no final do período medieval, devido, sobretudo, às epidemias de peste no século XIV. Entretanto, ele não estabelece tal relação a partir da tradicional visão da peste negra como uma grande agravante da percepção da finitude da vida frente **à** iminência da morte. Seguindo uma linha argumentativa análoga à de Schmitt (2017), que aponta que, em períodos recuados, mesmo em momentos "normais", a alta taxa de mortalidade – em função de epidemias e grandes fomes – fazia parte do cenário social, Oexle (1996) demonstra a memória como um fator crucial das mudanças na percepção do sujeito medieval em relação aos seus mortos.

Com a separação dos doentes, moribundos e mortos da esfera dos vivos, por ocasião de medidas práticas e eficazes contra a peste, a mortandade e a mobilidade dos corpos deslocam-se para o centro das preocupações com a memória dos mortos após a morte. Sob esse contexto histórico-social, Oexle (1996, p. 69) argumenta que:

> (...) sob a influência da epidemia da peste, não só o número de testamentos se torna significativamente maior, como aumenta também a preocupação dos homens com um enterro apropriado; também a manutenção da memória tornase um importante objeto de regulamentação testamentária: nem o menor detalhe parece supérfluo.

A partir das exposições teóricas supramencionadas, podemos refletir que, embora não se deva negar que a transição entre o final do medievo e o início da modernidade tenha trazido um tom de igualdade perante a morte – fruto das mudanças de percepção comentadas acima –, a noção medieval em relação aos seus mortos continua a se estabelecer não pela

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

homogeneidade, mas pela demarcação social do lugar ocupado pelo sujeito mesmo após o fim de sua vida. Questões como a regulamentação testamentária e o crescente número de autorretratos e diários – já discutidos anteriormente neste trabalho – são importantes características que demarcam e podem ser apontadas como parte dessa relação com a presença e a lembrança do sujeito após a morte medieval.

Sob o princípio argumentativo de que o "homem do fim da Idade Média (...) tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional" (Arriès, ano, p. 61), e de que a visão escatológica, a partir da doutrina do purgatório, interpunha, no momento do julgamento final, uma discriminação sobrenatural instantânea a partir dos feitos e subjetividades do indivíduo, faz-se nítido como o processo de salvação da alma não se pautava na igualdade.

Portanto, a imagem do corpo morto apresentada pela iluminura O Ofício da Morte, mesmo que situada em um momento permeado por mudanças de sensibilidades perante a morte – devido às questões emergidas com as epidemias de peste bubônica que assolaram a Europa no século XIV –, ainda faz parte de um amplo cenário social do baixo medievo, no qual se somam as antigas tradições da imagem da morte e da lembrança dos mortos. Ou seja, a análise do corpo putrefato ressaltado na imagem não deve ser desvinculada de seu contexto sociocultural mais amplo, de notoriedade jurídica do sujeito mesmo após a morte.

Assim, mais uma vez ressaltamos que, longe de configurar-se como um corpo que se expressa apenas a partir da crise moral do final da Idade Média – caracterizada por Huizinga (2021) pelo horror ao corpo putrefato e à igualdade de todos perante a inevitabilidade da morte –, a imagem que inaugura o Ofício dos Mortos das Grandes Horas de Rohan permeia uma intencionalidade de memória que considera a diferenciação social do corpo putrefato em questão.

6. Conclusão

A partir da análise aqui desenvolvida, foi possível compreender a iluminura O Ofício da Morte não apenas como uma mera evidência representativa de um contexto histórico marcado pelo macabro e pela noção da finitude humana, mas sim como uma imagem que, a partir de sua

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

própria construção, apresentou transformações profundas da sensibilidade e da religiosidade do baixo medievo.

Nesse sentido, a análise iconográfica e material da iluminura revelou como as noções de morte e de corpo morto foram progressivamente associadas à experiência da individuação do sujeito e sua fé, ao mesmo tempo em que reafirmavam valores hierárquicos e de distinção social. O corpo em decomposição, deitado sobre tecidos luxuosos e inserido num diálogo direto com a divindade, expressa não apenas a fragilidade humana diante do juízo final, mas também o poder simbólico e político do comitente aristocrático, que buscava, através da imagem, eternizar sua presença e assegurar sua salvação no além.

Referencial Bibliográfico

:

Ariès, Philippe. História da morte no ocidente. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 51-65, 132-150.

Ariès, Philippe. **O homem diante da morte**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 130-163, 185-203.

Baschet, Jérôme. A civilização feudal: do ano mil à colonização da América. Bauru: Edusc, 2006, p. 112-132; 339-345.

Baschet, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Calude et Baschet, Jérôme. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

Binski, Paul. *Medieval Death: Ritual and Representation*. London: British Museum Press, 1996.

Gombrich, E. H. Os usos das imagens: estudo sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 80-107.
Harthan, John. Books of Hours and Their Owners. Thames and Hudson. Londres. 1977.
Huizinga, Johan. O outona da idade média. 1ª Edição. São Paulo: PenguinCompanhia das letras, 2021.
Kinch, Ashby. Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture. Boston: Brill, 2013.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

Oexle, Otto Gerhard. A presença dos mortos. In: Braet, Herman; Verbeke, Werner. A morte na Idade Média. São Paulo: Edusp, 1996, p. 72-78.

Panayotova, Stella. The Rohan Masters: Collaboration and Experimentation in the Hours of Isabella Stuart. *Manuscripta Illuminata. Approaches to Understanding Medieval and Renaissance Manuscripts*, Princeton, NJ, University Park, Princeton University Press, Penn State University Press, 2014 (Index of Christian art. Occasional papers, 16), p. 14- 46.

Pastoreau, Michel. *Blue: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
Porcher, Jean. Two models for the *Heures de Rohan*. *The Burlington Magazine*, v. 101, n. 678, p. 3-10, 1959.

Porsumato, Camila Belotti. **Corpo e santidade na hagiografia dominicana do século XIII: A Legenda Aurea de Jacopo de Varazze**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 184-189.

Schmitt, Jean-Claude. A morte na Idade Média Cristã. In: Godelier, Maurice (org).. Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 153-171.Schmitt, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007, p. 55-79.

Schmitt, Jean-Claude. Práticas Espirituais na Idade Média: Os limites de uma "religião Popular". In: Schmitt, Jean-Claude; Teodoro Leandro Alves; Prieto, Pablo Martín. Cativar as almas: Diretrizes para a instrução espiritual (séculos XII-XV). São Leopoldo, RS: Editora unisinos, 2022, p. 23-49.

Visalli, A. M.; Godoi, P. W. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. **Dialogos**, v. 20, n. 3, p. 129-144, 1 set. 2016.

Thomas, Marcel; Meiss, Millard. *The Rohan Master: a Book of Hours*. New York: George Braziller, [s.d.]. Bibliothèque nationale, Paris (M.S. Latin 9471), 1973, p. 9-18.

Wieck, Roger S. The Death Disered: Books of Hours and the Medieval Funeral. In: DuBruck, Edelgard E.; Gusick, Barbara I. Death and Dying in the Middle Ages. New York: Peter Lang Publishing, 1999, p. 431-476.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Iluminuras e Devoção Privada: estudo de caso sobre o manuscrito Fr. 147 (1460-1461)

Giovana Becari dos SANTOS (UEL)[27]

E-mail: giovana.becari@uel.br

Os últimos séculos da Idade Média foram marcados pela mudança na relação dos leigos com a religiosidade, onde a introspecção e o exame da própria consciência compõem o projeto de salvação individual (VAUCHEZ, 1995). Nessa conjuntura, temos a difusão, nos meios aristocráticos, de obras iluminadas destinadas à devoção privada (LÓBRICHON, 1994). Sob essa ótica, este trabalho tem por objetivo analisar duas iluminuras presentes no manuscrito Fr. 147 (1460-1461), localizadas junto ao texto *Le Mirouer du Pecheur*, investigando suas funcionalidades no processo de introspecção religiosa. Como pressupostos teórico-metodológicos, o trabalho fundamenta-se, para a análise imagética, na conceituação "Imagem-Objeto" de Jérôme Baschet (2008) e nas contribuições de Jean-Claude Schmitt (2007). Para a compreensão da religiosidade laica e dos usos das iluminuras na devoção privada, ampara-se nas contribuições de André Vauchez (1995), Guy Lóbrichon (1994), Jérôme Baschet (2023) e Jacques Le Goff (2017). Espera-se, assim, contribuir para a compreensão das funcionalidades e usos das iluminuras no âmbito da religiosidade laica.

Palavras-chaves: Iluminuras, Religiosidade Laica, Devoção Privada.

6. Introdução

Ao tratarmos da perspectiva cristã sobre a morte, observa-se que esta é tida como o desenlace com o terreno e a aproximação com o Sagrado para os salvos, possibilitando a vida

[27] Estudante do 4º ano do curso de História da Universidade Estadual de Londrina. Orientadora: Profa. Dra. Angelita Marques Visalli

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

eterna. Por outro lado, aos condenados, destina-se os tormentos infernais, de modo que o *post-mortem* é alvo de preocupação pela comunidade cristã.

Nesse sentido, destacamos a concepção de "boa morte" que para ser alcançada requer dos fiéis o seguimento de uma vida devota, comprometida com os Sacramentos, o que, especialmente após o Concílio de Latrão IV (1215) - onde temos o estabelecimento da obrigatoriedade da penitência auricular secreta e anual -, com as transformações na sociedade feudal – que geraram um gradativo desenraizamento nos sujeitos[28] -, e com o processo de individuação e interiorização da religiosidade pelos laicos - vinculados aos últimos dois processos -, houve a progressiva responsabilização dos fiéis no processo de salvação, por meio da introspecção e da autocontinência (SCHMITT, 2022, p. 38-49).

Há então, a difusão, sobretudo nos últimos séculos da Idade Média (XIV e XV), de obras iluminadas destinadas aos laicos, servindo como objetos de devoção privada e de orientação moral, preparando os sujeitos para a "boa morte", na perspectiva cristã.

Destaca-se em algumas dessas obras uma forte influência do ascetismo monástico, onde as abordagens expressam a necessidade de os laicos afastarem-se dos vícios mundanos e seguirem uma vida de inspiração Divina (BINSKI, 1996; HASENOHR, 2015) - como é o caso da fonte analisada no presente trabalho.

É nesta conjuntura marcada pela preocupação e responsabilização dos laicos pela própria salvação que se insere o manuscrito Fr. 147 (1460-1461)**.** O manuscrito em questão, agrupado em formato de livro[29] é uma coletânea composta por 11 textos poéticos iluminados de conteúdo moralizante, que abrangem as temáticas do pecado, da morte e da salvação da alma, além de peças em honra à Virgem.

Ancorando-nos nas contribuições teóricas de Andre Vauchez (1995), Guy Lóbrichon (1994), Jérôme Baschet (1996, 2008 e 2023), Jean Claude-Schmitt (2023) Paul Binski (1996) e Philippe Ariès (2014), este trabalho buscará analisar as funcionalidades devocionais de duas iluminuras que se localizam no manuscrito supracitado, no que tange ao projeto de salvação da

[28] Adotamos a compreensão de "sujeito", proposta por Jean-Claude Schmitt (2022) que distingue as noções de pessoa, de indivíduo e de sujeito, empregando a noção de "sujeito" para se referir à consciência individual e às formas de expressão da interioridade.

[29] Conforme as informações disponibilizadas pela Biblioteca Nacional da França, a encadernação data do século XVII e o manuscrito passou por diversas reorganizações de seus fólios.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

alma no meio laico e às perspectivas específicas relativas à morte e ao Além que o material iconográfico expressa.

7. Referencial teórico

A imagem no medievo é permeada por noções complexas, remetendo à concepção de homem – como observamos no Gênesis –, aos objetos figurados, mas também às imagens da linguagem e às da mente, como, por exemplo, as da memória e do sonho. A imagem expressa visualmente tanto o real e o visível como o simbólico e o imaginário. Entretanto, as imagens medievais tendiam a ir além da experiência concreta: ainda que elementos cotidianos fossem retratados, estes se entrelaçavam ao campo simbólico (SCHMITT, 2007, p. 593-598).

Jean-Claude Schmitt (2007) mobiliza o conceito "imago" para o tratamento das imagens medievais abrangendo seus aspectos materiais e imateriais, enquanto Jérôme Baschet (1996) de modo complementar, nos oferece a conceituação "imagem-objeto", que auxilia no estudo dessas fontes históricas.

Para Baschet (1996), não há imagem na Idade Média que seja pura representação; trata-se majoritariamente de um "objeto" utilizado, manipulado, com diferentes funcionalidades que lhe permitem adquirir múltiplas significações, sem que seja imóvel (BASCHET, 1996, p. 7-26). Nesse sentido, as imagens devem ser analisadas considerando os suportes em que estão inscritas e aos quais se vinculam, indispensável para que possamos compreender suas funcionalidades e sentidos.

No que tange às iluminuras em livros manuscritos, estes suportes se inserem em um campo elitizado. Os livros pressupõem a habilidade da leitura, o que era restrito a uma camada minoritária da população durante o período medieval. Ainda que, no século XV, mercadores, baixo clero e a pequena ou média nobreza fossem leitores, a maior quantidade de livros pertencia às casas reais, aos grandes senhores e aos espaços religiosos. Além disso, o custo envolvido na produção das imagens conferia ao livro um caráter luxuoso (VISALLI, 2019, p. 148).

Considerando as imagens que estão postas ao lado ou em conjunto com materiais textuais, as contribuições de Jean-Claude Schmitt mostram-se profícuas para compreendermos as funcionalidades das imagens, considerando suas particularidades. Conforme nos aponta

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Jean-Claude Schmitt (2007), as imagens não podem ser limitadas a funcionalidade de “ilustrar” os textos junto aos quais estão localizadas.

Sob essa ótica, devemos considerar as particularidades do texto e da imagem. Suas estruturas são completamente distintas, nas palavras de Jean-Claude Schmitt (2007, p. 33), a imagem “se impõe ao olhar em todas as suas partes, mesmo que requeira depois ser decifrada mais longamente e comparada a imagens similares, porém mais antigas. [...] ela constrói o sistema de figuras e lugares que a constitui”. A língua, por outro lado, se desdobra na duração da frase e do discurso, oferecendo a impressão de que o sentido se impõe simultaneamente ao pensamento. Devido às especificidades da imagem e da língua, a primeira jamais poderia ser definida como ilustração do segundo, mesmo que a iluminura tenha sido pintada com vistas um texto e mantendo relação direta com o seu conteúdo (SCHMITT, 2007, p. 34).

Ademais, as imagens são produtoras de sentido que se inserem em uma lógica associada principalmente ao conjunto das próprias imagens, possibilitando, para além da relação imagem-texto, a relação entre as imagens. Estas fazem parte de um processo de escolhas, previamente pensado por aqueles que as produzem (SCHMITT, 2007, p. 34).

Contudo, embora as imagens possuam autonomia, não devemos apartá-las da textualidade – e vice-versa -, mas articular essas duas formas de pensamento – figurativo e verbal -, pensando as relações que mantêm entre si, pois, como aponta Jérôme Baschet (2008, p. 161-162), tanto a linguagem figurativa quanto a linguagem verbal participam juntas de modos específicos de um mesmo universo social e cognitivo (BASCHET, 2008, p. 161-162).

Portanto, as imagens devem ser analisadas como construções inseridas em uma gama de referências culturais e como expressões culturais que adquirem significação em suas funcionalidades, implicando que nos debrucemos sobre as diversas percepções do período acerca do objeto, mas também sobre as intenções que envolvem sua produção.

Ancorando-se nas contribuições teórico-metodológicas de Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet, buscaremos analisar duas iluminuras presentes no manuscrito Fr. 147 (1460-1461), localizadas junto ao texto versificado *Le Mirouer du Pecheur* atribuído a Jean Castel.

8. Desenvolvimento

8.1. A religiosidade laica e a relação com a morte

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

A morte, na Idade Média, apresenta-se inextricavelmente associada à noção de pecado, sendo, do ponto de vista teológico, compreendida como fruto da queda de Adão e Eva por meio do Pecado Original, evento que inaugura a condição mortal da humanidade. A própria noção de tempo — pensada a partir das idades de um mundo que envelhece e caminha para o seu fim — organiza-se em direção à morte e ao Juízo Final, instância última de definição do destino das almas.

No entanto, embora o Juízo Final se constitua como um definidor das preocupações relativas à salvação da alma durante um longo período da Idade Média, observa-se, a partir do século XIV, um deslocamento progressivo de sua centralidade, em decorrência de um processo mais amplo de transformações no sistema penitencial e da crescente responsabilização de cada sujeito pelo próprio projeto de salvação, somados a espacialização e constituição da doutrina do Purgatório no século XII - o qual discorreremos adiante– opera-se a noção de um julgamento individual que procede a morte carnal do sujeito, suscitando novas práticas devocionais e penitenciais (LE GOFF, 2017). No âmbito sociocultural, notamos uma relação de proximidade entre os vivos e os mortos, que desempenha um fator conformador da sociedade feudal ao constituir-se enquanto um papel aglutinador da comunidade que se reúne em torno de seus mortos[30].

Contudo, nos interessa aqui refletirmos como a relação com a morte – dentre os diversos posicionamentos que coexistem nesse período e que, embora desejemos, não somos capazes de oferecer uma dimensão concreta – e sua expressão iconográfica é expressa no que tange ao projeto de salvação. Com vistas a isso, devemos compreender, primeiramente, como se operaram as mudanças na religiosidade e em suas expressões.

Com o crescimento das cidades a partir dos séculos XI e XII, temos o favorecimento do crescimento material, demográfico e monetário, mas, simultaneamente o estabelecimento de formas de sociabilidade que conferem aos laicos um importante papel religioso e político (LÓBRICHON, 1994; SCHMITT, 2023). Nessa conjuntura, temos uma progressiva tomada de

[30] Durante a Antiguidade, os mortos eram enterrados majoritariamente fora do espaço urbano, distantes do convívio cotidiano dos vivos. Na Idade Média, mais especificamente entre os séculos X e XI, observa-se uma transformação significativa desse padrão, associada ao processo de "encelulamento", conforme a conceituação proposta por Jérôme Baschet (2024). Nesse contexto, os mortos cristãos passam a ser progressivamente trazidos para perto dos vivos, sendo sepultados no solo da igreja.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

consciência pelos laicos de seu papel no âmbito religioso. Essa população laica participou ativamente das cruzadas e de movimentos reformadores que acabaram sendo condenados como heresia pela autoridade eclesiásticas diante da impossibilidade de controlá-los. Mas, como nos aponta Schmitt (2022, p. 37), negociações eram possíveis e como uma forma de atender aos intentos da população laica, mantendo-a sob sua supervisão, houve a promoção das ordens mendicantes. Essas ordens – como a de Francisco de Assis - que pregavam nas cidades e confessavam os laicos favoreceram as novas formas do que Jean-Claude Schmitt nomeia como "religião cívica", fomentando a criação de confrarias de laicos.

Contudo, juntamente à permissão da participação dos laicos no âmbito religioso, temos, em 1215, o Concílio de Latrão IV, reunido pelo papa Inocêncio III que impôs a todos os cristãos a confissão auricular, secreta e anual. Esta decisão implicou a cada cristão o exame de sua consciência, escrutando não somente as faltas cometidas mas as intenções pecaminosas que o habitavam (SCHMITT, 2022, p. 38). Nessa conjuntura, a confissão tornou-se um elemento essencial do novo dispositivo penitencial.

Desse modo, os últimos séculos do período compreendido como Idade Média foram marcados pelo processo de individuação e de interiorização da religiosidade pelos laicos, onde os sujeitos foram convidados a praticarem a introspecção e a examinarem suas próprias consciências em busca do pecado, tomando parte do projeto de salvação (SCHMITT, 2022; VAUCHEZ, 1995). Adicionamos à instituição da confissão anual obrigatória, a influência da espacialização do Purgatório no século XII que, ao implicar um primeiro julgamento do destino da alma sucedendo a morte física, reforçou a necessidade dos sujeitos se prepararem para a morte, levando vidas regradas e realizando todos os sacramentos, além de valorizar a contrição final como um último recurso para que os sujeitos pudessem se beneficiar do Purgatório (LE GOFF, 2017, p. 444).

Embora Le Goff (2017) aponte que com a espacialização do Purgatório houve um enfraquecimento do princípio de desprezo pelo mundo – *contemptus mundi* -, e uma tomada de consciência da morte de si, na expressão de Philippe Ariès (2014) vinculado a um apreço pelo mundo terreno decorrente das mudanças materiais, temos que considerar, em contrapartida, que este princípio, que prevalece em determinadas obras clericais destinadas aos laicos, adentrou e foi consolidando seu espaço desde o século XII através das pregações e das obras vernaculares

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

de cunho moralizante que instigavam e orientavam o exame de consciência. Portanto, esse princípio mostrou-se um propulsor da tomada da consciência de si em meio ao processo de individuação:

> Si, au XVe siècle, la prise de conscience d'un moi individuel est un phénomène accompli chez une élite, c'est que l'introspection, prônée sans relâche depuis la fin du XIIe siècle par la prédication et la littérature morale vernaculaires, en relation avec lamorale de la responsabilité individuelle, de l'intention et du *contemptus carnis*, est désormais entrée dans les moeurs, dans le sillage de l'examen de conscience pénitentiel (HASENOHR, 2015, p. 42)[31]

Nota-se, portanto, que temos diversas formas de se lidar com a morte e de expressá-la na cultura material. Se, por um lado temos o apego ao mundo terreno e às relações estabelecidas nesse plano - simultaneamente à busca por garantir a salvação da alma -, por outro lado, nota-se a difusão do discurso do *contemptus mundi* e *contemptus carnis*, de origem monástica, aderido por uma parcela dos laicos - embora em menor grau diante das possibilidades abertas pelo Purgatório que permitem a diminuição da pena no Além, seja através da intervenção dos vivos por meio dos sufrágios, ou dos próprios mortos por via testamentária. De todo modo, é necessário pontuarmos a coexistência das diversas formas de relação com a morte e que, embora tenha havido um processo de individuação, isso não significa um fim dos laços de solidariedade entre os laicos no Além.

8.2. A boa morte cristã e os últimos ritos do moribundo

Como pontuado anteriormente, temos desde o século XIV, uma progressiva perda da "popularidade" do Juízo Final. Conforme Philippe Ariès (2014, p. 139-141), há uma alteração no modo como se pensa o fim do homem, onde a concepção de julgamento se separa da noção de ressureição. Esta permanecia presente nas manifestações culturais medievais, mas deixa de ser parte elementar da crença no fim dos tempos, colocando-se no destino pessoal de cada sujeito.

[31] Tradução nossa: "Se, no século XV, a tomada de consciência de um eu individual é um fenômeno realizado em uma elite, é que a introspecção, ininterruptamente preconizada desde o final do século XII pela pregação e literatura moral vernaculares, em relação com a responsabilidade individual, da intenção e do *contemptus carnis,* já entrou nos costumes, na esteira do exame de consciência penitencial"

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nota-se nos séculos XIV e XV uma individualidade que se afirma de modo mais evidente do que a observada nos séculos XII e XIII. Entretanto, o temor do julgamento continua a se sobrepor à confiança na ressurreição. Com o progressivo esfacelamento da separação entre a morte física e o Julgamento, o intervalo temporal anteriormente concebido como um repouso — um estado liminar entre a vida e a morte — perde centralidade. Desse modo, o julgamento da alma, anteriormente relegado somente ao Fim dos Tempos, transporta-se para o leito do moribundo, em um juízo individual que se concretiza no momento que sucede a sua morte física, constituindo-se então, como um primeiro julgamento que antecede o Último Juízo e que instiga a necessidade de se preparar previamente para a morte.

Esses processos se articulam à espacialização do Purgatório e aos seus efeitos sobre a população laica, inserindo-se no processo mais amplo de individuação apontado por Schmitt (2023).

Considerando suas implicações nas formas de devoção laica, e na busca pela obtenção da salvação da alma, cabe compreendermos, primeiramente, o que seria uma "boa morte" e quais ritos a envolvem. Segundo Philippe Ariès (2014), a boa morte na perspectiva cristã, é aquela ocorrida no lar, na presença dos familiares e do clérigo responsável pelo último sacramento realizado pelo moribundo – implica-se, com frequência, a presença dos familiares junto ao moribundo. A "má morte" é entendida como aquela que ocorre em circunstâncias inesperadas e/ou violentas. Acerca destas, cabe destacarmos que, embora algumas mortes violentas pudessem ser glorificadas, de modo geral, apresentavam-se problemáticas por não permitir que o fiel realizasse os últimos ritos, necessários para perecer em estado de graça (BINSKI, 1996, p. 44).

Os ritos que acompanham a morte permitindo um auxílio para a alma do moribundo em sua passagem para o Além, constituem-se fundamentalmente na confissão, extrema-unção e, por fim, o viático, ocorridos com a intervenção de um clérigo.

Como abordado anteriormente, as autoridades eclesiásticas buscaram reforçar seu papel como intermediários no projeto de salvação, embora este dependesse simultaneamente do sujeito, o qual deveria através da introspecção, examinar sua consciência em busca do pecado e das más intenções que levavam à corrupção da alma, realizando, por conseguinte a confissão e as devidas penitências. Mas, como estimular e orientar essa atitude meditativa e o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

comportamento moralmente adequado aos devotos? Neste ponto, localizam-se as produções culturais, iconográficas e textuais.

8.3. O manuscrito Fr. 147 (1460-1461)

Como nos aponta Jérôme Baschet (1996) para compreendermos as funcionalidades da imagem e seus significados possíveis, devemos considerar o objeto ao qual se inscreve e seu meio de circulação. Nesse sentido, localizaremos a seguir a fonte em que este estudo se debruça para a compreensão das possíveis significações e funcionalidades de sua iconografia.

O manuscrito em questão, integra o acervo da Biblioteca Nacional da França, sendo codificado como Fr. 147. Trata-se de um livro que agrupa uma coletânea de 11 textos poéticos de ordem moralizante, constituindo ao todo, 48 fólios e 19 iluminuras atribuídas a Colin d´Amiens.

No decorrer das imagens que constituem o manuscrito, observamos a constante referência aos temas que compõem o universo cristão, com diversas figurações, como: o Sacramento Final ao moribundo envolto por seus familiares (Imagem 1), a igreja e o cemitério; o corpo morto com ausência de vestes deitado sobre um manto com sua alma sendo levada por demônios (Imagem 2); enterro e ritos fúnebres; a figuração do Juízo Final e a figuração da Trindade. A textualidade abrange temáticas equivalentes, articulando pecado, ideal ascético, preparo para a morte e o acesso à salvação da alma.

Conforme as informações fornecidas pela Biblioteca Nacional da França, este teria pertencido ao monarca Carlos VII - como podemos verificar nos últimos fólios do manuscrito, através das referências ao monarca e à sua linhagem ancestral -, tendo sido encomendado nos momentos finais de sua vida, datando de 1460 a 1461. O manuscrito inconcluso - como nos indica as lacunas entre os textos reservadas às iluminuras, bem como alguns fólios em branco- - foi herdado por seu filho, Luis XI, após a morte do monarca.

Se trata de uma documentação que circula no espaço da corte, tendo como meio de difusão a voz, seja através da recitação, da leitura em voz alta ou do canto – no caso das baladas que o compõe (ZUMTHOR, 1993). Como foi possível identificar, o monarca possuía um apreço por canções religiosas o que reforça sua devoção privada. Ademais, embora tenha aproveitado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

os prazeres mundanos no fim de sua vida, como muitos cristãos de sua época, o monarca encontrava consolo na religião sendo um fervoroso devoto (VALE, 1974, p, 186).

Cabe destacarmos alguns aspectos acerca do texto junto ao qual as imagens estão localizadas. O texto em questão, trata-se de *Le Mirouer du Pecheur* atribuído a Jean Castel.

Conforme Agnès-Passot-Mannooretonil (2008, p. 38), o gênero de textos intitulados "espelhos", enquadra-se como devocional, sendo destinado à população laica. Tais textos, remetem aos manuais de preparação para a morte, constituindo-se como uma enciclopédia de saberes ou então a um tratado místico. Essa multiplicidade de obras que carregam o título de "espelho" evidencia a complexidade que permeia as noções de imagem na filosofia Antiga e na teologia dos Pais da Igreja.

Contudo, o modelo dos espelhos penitenciais do final da Idade Média, que visavam relembrar os pecadores da necessidade do arrependimento diante da morte — no qual se insere o texto supracitado — tem como referência fundamental o *Speculum Augustini*, atribuído a Agostinho de Hipona. Essa obra apresenta um conteúdo de caráter pedagógico, no qual se enfatiza a importância da meditação sobre a Bíblia, concebida como espaço privilegiado da revelação divina, enquanto meio que permite ao pecador refletir tanto sobre a miséria de sua alma quanto sobre a possibilidade de redenção.

Cabe destacar que, na prática, muitos dos espelhos medievais se tratava de um conjunto de textos bíblicos ou de preceitos morais, que objetivavam, principalmente, edificar moralmente a população laica, enquanto o conteúdo articulado às crenças e prática escatológicas, é evidenciado somente na rememoração da necessidade de se preparar para morte, discurso que se torna característico da educação religiosa atribuída aos fiéis desde o Concílio de Latrão IV (PASSOT-MANNOORETONIL, p. 40)

A fonte investigada neste trabalho, portanto, se insere em um uma conjuntura de difusão dos ideais ascéticos e do sistema penitencial de origem monástica no meio laico. Contudo, para além dos textos poéticos que o compõe, as imagens são um meio de transmitir ensinamentos, incitar a confissão, bem como desempenhar função devocional, exercendo uma ligação do sujeito com o Divino, auxiliando no projeto de salvação.

Sob essa ótica, embora a consideração da relação imagem-texto, buscaremos analisar a seguir, especialmente, as duas imagens que compõem o manuscrito, localizadas junto ao texto

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Le Mirouer du Pecheur atribuído a Jean Castel, no que tange os motivos iconográficos e sua funcionalidade no projeto de salvação.

8.4. Análise iconográfica: entre a "boa morte" e a danação

Na primeira imagem, observamos figurado em segundo plano o moribundo ao lado de um clérigo, recebendo o sacramento final. Em primeiro plano, temos um grupo de pessoas ajoelhadas diante de um segundo clérigo, possivelmente os familiares que, em posição de oração, parecem orar pela alma do moribundo.

Os elementos da imagem em questão, são recorrentes em manuscritos destinados à devoção privada, que se difundem a partir dos séculos XIII e XIV, sobretudo no século XV, como os Livros de Horas. Algumas dessas, figuram o trespasse ou a disputa pela alma do moribundo em seu leito de morte, mas no caso da imagem analisada, notamos apenas a presença dos clérigos, responsáveis por ministrarem o último sacramento ao moribundo.

Figura 1

BNF Ms. Fr. 147, fólio 2r.
Fonte: Biblioteca Nacional da França

O motivo iconográfico, nos remete ao que Philippe Ariès (2014) e Paul Binski (1996) conceituam como uma "boa morte", entendida como a morte em que o sujeito possui tempo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

para a confissão, recebimento do viático e da extrema-unção, cruciais para a salvação da alma perante os sofrimentos infernais. Contudo, na segunda imagem, somos deslocados para um espaço aberto onde jaz o corpo do defunto nu, envolto apenas pela veste fúnebre.

Novamente, notamos a presença do clérigo ao lado do corpo, que aparece sem sinais aparentes de decomposição corpórea – ou seja, pouco tempo após a morte. O defunto tem sua alma figurada totalmente nua, sendo levada por uma legião de demônios através da corrente presa ao seu pescoço e ao seu pulso esquerdo.

Algo relevante a ser observado é a ausência de anjos que disputam pela alma do defunto, elemento comum em imagens que tratam da mesma temática. Essa disputa entre anjos e demônios, conforme nos aponta Le Goff (2017), é uma das formas de figurar o primeiro julgamento da alma logo após a morte, relacionando-se com a crença no Purgatório. Contudo, na imagem analisada, notamos unicamente a presença de demônios, o que pode apontar para a danação da alma. Essa escolha narrativa está diretamente relacionada à natureza moralizante do material textual e iconográfico, que busca exortar os fiéis à observância dos princípios cristãos, recorrendo com frequência ao medo como instrumento pedagógico.

A presença do clérigo ao lado do corpo durante o trespasse, nos indica a figura do narrador, demarcando a oralidade da qual o texto é fruto e sua expressão imagética (ZUMTHOR, 1993. Simultaneamente, por ser o clérigo o narrador e haja vista a natureza da documentação, a imagem pode ser compreendida como uma afirmação da autoridade clerical e da necessidade de sua intervenção no processo de salvação da alma, visto que, embora os laicos tenham assumido papéis amplos no seio da comunidade religiosa, bem como se tornado parte integrante do projeto de salvação, a mediação clerical se fazia necessária, sendo, inclusive, reforçada sua autoridade e funções específicas enquanto intermediária entre o visível e o invisível, entre o mundo terreno e o Além, entre os fiéis e Deus (BASCHET, 2023, p. 231).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 2

BNF Ms. Fr. 147, fólio 2r.
Fonte: Biblioteca Nacional da França

Por conseguinte, notamos contrastes significativos entre as sequências imagéticas: se, na primeira imagem, o moribundo recebe os últimos sacramentos, apresentando uma morte formalmente adequada à concepção cristã e sugerindo a possibilidade de salvação, na segunda imagem a narrativa visual aponta para a danação da alma.

Outro elemento relevante é a figuração do primeiro julgamento imediatamente após a morte, aspecto que se relaciona às transformações mais amplas da mentalidade religiosa. A narrativa imagética não busca reforçar a ideia de uma salvação postergável no Além, mas enfatiza a condenação imediata daqueles que persistem nos pecados considerados mortais. Tal escolha pode estar vinculada à dificuldade de transpor para a prática cotidiana os ensinamentos morais, sobretudo em um contexto cortesão no qual os fiéis dispunham de confessores e múltiplos recursos que auxiliavam no projeto de salvação. Ao sugerirem que a realização dos últimos ritos não assegura automaticamente a salvação, as imagens advertem o observador sobre a necessidade de não relegar ao momento da morte a busca pela redenção, mas de aderir cotidianamente aos princípios cristãos.

No que tange a relação imagem-texto, os excertos do texto ao qual se vinculam as imagens, discorrem sobre o momento final dos sujeitos, relembrando de modo lamentoso o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

tempo limitado que cada um possui no plano terreno e instigando-o através de sua narrativa, a pensar no momento derradeiro, relembrando que ao seu corpo só restará os vermes e a sua alma as dores infernais. Considerando o conjunto das imagens que compõem o manuscrito, observamos uma narrativa imagética que dialoga com o conteúdo dos textos em sua temática, mas que possui um caráter próprio, não se configurando apenas como ilustrações (BASCHET, 2008; SCHMITT, 2007) mas também como um reforço da narrativa moralizante textual ao se projetar ao espectador.

As iluminuras, bem como os textos, em sua relação, reforçam a mensagem moralizante de maneira recíproca, atuando como dispositivos que instigam no ouvinte e observador a meditação sobre suas ações ao longo de sua vida, mobilizando o imaginário infernal, com a finalidade de rememorar os pecadores de seu fim e da necessidade de afastarem-se dos vícios mundanos e a levarem vidas devotas.

As duas iluminuras analisadas, exercem, portanto, um papel moralizante e devocional, especialmente se considerarmos os contrastes das duas imagens e os possíveis impactos que poderiam gerar no observador: o moribundo em seu leito de morte e sua alma com fim incerto; a alma separando-se do corpo e sendo levada por uma legião de demônios, indicando a danação.

Contudo, embora o imaginário infernal e as punições aos pecadores sejam mobilizadas, a mensagem que se coloca é a da possibilidade de salvação que depende do comportamento e das práticas do próprio sujeito que, com a mediação dos clérigos instruem-se espiritualmente e realizam os devidos sacramentos. Mediação esta que nos aparenta ser reiterada através da figuração de um clérigo na lateral de cada cena das iluminuras e que aparece como que externo a narrativa central, relatando-a ao observador.

9. Considerações finais

O projeto de salvação e o julgamento da alma, portanto, foram a partir dos séculos XIII e XIV, cada vez mais deslocados para um âmbito “individual” e privado, sem que isso implicasse o fim dos laços de solidariedade entre a comunidade laica e a necessidade da mediação do clero. A incitação ao exame de consciência e à confissão, bem como ao autocontrole do comportamento aos laicos, implicaram no desenvolvimento de instrumentos de devoção a serem utilizados no âmbito privado.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

As imagens, que possuem a capacidade de sensibilizar, gerar reflexão e a aproximação do Sagrado, assumem tanto nas Igrejas e demais espaços públicos, como em manuscritos privados, altas funcionalidades religiosas. Considerando as poucas imagens que o cristão do período vislumbrava ao longo de sua vida – tendo como parâmetro a atualidade, onde somos frequentemente bombardeados com imagens -, os efeitos que tais imagens poderiam causar, não apenas por seus elementos, mas pela narrativa concreta que se apresenta a mente do observador, poderiam gerar um impacto distinto, se comparadas aos textos. Mas, se articulados, imagens e textos - estes vocalizados, constituindo-se em performance - poderiam envolver mais fortemente seus ouvintes e observadores, desempenhando funcionalidades ainda mais intensas no âmbito devocional.

Além disso, o conteúdo das imagens e textos ancoram-se em uma perspectiva ascética inspirada nos princípios do *contemptus carnis* e *contemptus mundi*, crucial desde os séculos XII-XIII para o desenvolvimento da consciência de si, no meio laico, ao orientarem os fiéis a praticarem o exame de consciência, meditando sobre suas ações e sobre seu destino individual no Além (HASENOHR, 2015). Segundo Le Goff (2017), essa perspectiva pastoral tende a se enfraquecer com a espacialização do Purgatório; entretanto, observa-se sua manutenção em alguns materiais devocionais, tanto textuais quanto iconográficos.

Nesse sentido, as imagens analisadas ao longo deste trabalho desempenham um papel relevante tanto devocional quanto moralizante, em uma conjuntura marcada pela individuação e interiorização da religiosidade (SCHMITT, 2023; VAUCHEZ, 1995). Ao figurarem os últimos momentos do moribundo e o primeiro julgamento de sua alma, essas imagens rememoram aos fiéis a necessidade da continência durante a vida terrena e da realização dos sacramentos para a obtenção da salvação.

Sobretudo, ao empregar sequências imagéticas com tom contrastante entre “boa morte” e danação, reforçam a ideia de que a condenação pode ocorrer facilmente, mesmo havendo a realização dos últimos ritos. Além disso, ao dialogarem com a textualidade, essas imagens sublinham a necessidade de os fiéis orientarem seu comportamento ao longo da vida, não relegando ao último momento a prática da penitência e dos sacramentos – práticas que requerem a atuação clerical, enquanto mediadores no projeto de salvação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** Tradução: Luiza Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image de l'objet. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.** Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P. 7-26.(tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

_____. **A civilização feudal:** Do ano mil à colonização da América. Editora Vozes, 2024.
BINSKI, P. **Medieval Death:** Ritual and Representation. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
HASENOHR, Geneviève. La littérature religieuse *In*: HASENOHR, Geneviève**. Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII-XVI siècle).** Turnhout: Brepols Publishers, 2015, p. 27-78.
LÓBRICHON, Guy. **La religion des laïcs en Occident**: XI-XV siècles. Hachette Livre: Paris, 1994.

PASSOT-MANNOORETONILI, AGNES. La spiritualité catholique à destination des mondains: mobilité des choix entre éducation morale et dévotion dans le genre des miroirs *In:* Continuities and Disruptions Between the Middle Ages and the Renaissance, FEDERATION INTEMATIONALE DES LNSTITUTS D' ETUDES MEDIEVALES, 48, 2007, Londres. Anais. Louvain-la-Neuve, 2008.

QUÉRUEL, Danielle. Miroir des dames ou miroir de mort ?. Une leçon de vie donnée par Jean Castel. **Cahiers de recherches médiévales et humanistes** – Journal of Medieval and Humanistic Studies, n° 42, 2021, p. 131-150. Disponível em: 10.48611/isbn.978-2-406-12707-9.
SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

_____. Práticas espirituais na Idade Média: os limites de uma "religião popular" *In*: Schmitt, Jean-Claude; Teodoro, Leandro Alves; Prieto, Pablo Martín. **Cativar as almas: Diretrizes para a instrução espiritual (séc. XII–XV).** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2022, p. 23-49.

VALE, M. G. A. **Charles VII.** Califórnia : University of California Press, 1974.

VAUCHEZ, Andre. **A Espiritualidade na Idade Média Ocidental**: séculos VIII a XIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar-Editor, 1995.

VISALLI, Angelita Marques. Apontamentos metodológicos para o exame de miniaturas medievais, p. 147-166. In: **Imagens: saberes e usos**. Londrina: Eduel, 2021

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de pós-graduação em História Social

Entre quadrinhos e palhas: Obaluayê em cartilhas educativas

Matheus Araújo dos SANTOS (UEFS)[32]

E-mail: matheusaraujo.uefs@gmail.com

Resumo: O trabalho se propõe analisar as representações do orixá Obaluayê em duas cartilhas educativas: *Odô-Yá* (1991) e *Atotô* (2001), que combinam narrativas da mitologia afro-brasileira com mensagens de prevenção à AIDS. Tendo como objetivo compreender de que forma a imagem religiosa, tradicionalmente vinculada ao culto, foi transposta para suportes gráficos, articulando religiosidade afro-brasileira, identidade e imagem. Utilizando como suporte teórico Chartier (1990), Joly (2007) e Vergueiro (2007), a análise destaca a imagem como linguagem que produz sentidos simbólicos relacionados à memória, à resistência e à religiosidade afro-brasileira. Adotando abordagem qualitativa, com análise documental e interpretativa das cartilhas. Com aderência ao eixo temático "Imagem e Expressão Religiosa", foram examinados tanto os elementos visuais quanto os narrativos, observando como a tradição oral é reelaborada pela linguagem gráfica dos quadrinhos e como os sentidos simbólicos da imagem religiosa são preservados e ressignificados.

Palavras-chaves: Obaluayê, imagem religiosa, quadrinhos, Candomblé.

1. Introdução

Senhor da terra, do Sol e das epidemias, o domínio de Obaluayê estende-se sobre o mistério de vida e de morte, da doença e da cura. Nas tradições afro-brasileiras, ele é aquele que conhece o corpo e que ensina que a enfermidade também é parte do ciclo da existência. Sua presença nas cartilhas *Odô-Yá* (1991) e *Atotô* (2001) não é acaso: ao tratar da prevenção à AIDS,

[32] Matheus Araújo dos Santos é licenciado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana e discente do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da referida instituição. Orientador: Prof. Dr.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

essas publicações invocam o orixá que governa as doenças contagiosas, transformando o discurso sobre saúde ao somar os saberes presentes nos terreiros aos conhecimentos científicos. Assim Obaluayê se ergue nessas materialidades como ponte simbólica entre o cuidado do corpo e o cuidado da alma.

A imagem, como linguagem visual, tem o poder de comunicar valores, crenças e memórias que atravessam o tempo. No contexto afro-brasileiro, ela pode atuar como gesto de resistência e veículo de continuidade cultural. Este artigo parte da observação e análise das cartilhas *Odô-Yá* e *Atotô*, materiais que associam os mitos dos orixás a campanhas educativas de prevenção à AIDS, para refletir sobre como o orixá Obaluayê é representado graficamente.

Entre quadrinhos e palhas surge Obaluayê, o orixá que cura, silencia e guarda o segredo e que ao ganhar forma nas cartilhas ilustradas, abre caminhos de visibilidade e possibilidade de reinterpretação da mitologia afro-brasileira.

Com base em Chartier (1990), entende-se que toda representação é uma mediação cultural; em Joly (2007), que a imagem é instrumento de conhecimento; e em Oliveira e Trinchão (2010), que o desenho é linguagem e registro simbólico. A análise propõe uma leitura que integra História, Desenho e Imagem, compreendendo a visualidade como forma de construção e transmissão de saberes, especialmente aqueles ligados à memória e religiosidade afro-brasileira.

3. Obaluayê: entre o mito e a imagem

Obaluayê, cujo nome significa “rei, senhor da terra”, tem suas raízes associadas ao antigo reino do Daomé, região correspondente ao atual Benim, de onde se difundiu seu culto para outras partes da África e da diáspora. Também conhecido por outros nomes como Omolu, Sapakta ou Jeholu, ele representa o poder da terra que acolhe e transforma, o princípio vital que gera vida e consome os corpos após a morte. (OXUM, 2009) O calor do Sol que é fonte indispensável de vida e o calor da febre decorrente das doenças.

Nas tradições afro-brasileiras, os itãs, narrativas sagradas transmitidas oralmente que explicam as origens do mundo e das divindades, narram sua dupla natureza: ora portador da varíola e das pestes, ora curador e senhor das renascenças. Segundo Prandi (2001) e Bastide (1971), as palhas que o cobrem, chamadas azê, a depender do itã podem esconder tanto as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

marcas deixadas pela varíola quanto o brilho intenso de seu corpo, comparado ao Sol. Essa imagem de luz está presente no samba-enredo da Império da Tijuca (2018): “Salve o esplendor brilhante da manhã, do filho iluminado de Oxalá e Nanã / Ele voltou, caçador, feiticeiro e bom de guerra / Batizado senhor do Sol e da terra”. Pai Cido de Oxum (2009) lembra que as palhas desse orixá são como um véu de poder, símbolo de um segredo que só pode ser revelado aos iniciados na religião (Candomblé) e, também, de proteção. Como aponta Elbein (1975), o axé[33] de Obaluayê reside na força do mistério através da tensão entre o que se mostra e o que se vela, entre o sofrimento humano e o esplendor divino.

Como pudemos observar, Obaluayê é um dos orixás mais emblemáticos do panteão iorubano. A pipoca, alimento que, segundo os itãs, tem o poder de aplacar a fúria do orixá e restituir a saúde aos corpos adoecidos é associada a Obaluayê que é cultuado tradicionalmente às segundas-feiras, dia reservado ao recolhimento e ao silêncio, quando se rogam bênçãos de cura e proteção. Suas cores, o preto, o vermelho e o branco, expressam a complexidade de sua natureza: a morte e as profundezas da terra, o sangue, a vida e a pureza do renascimento. Mais adiante, retomaremos o simbolismo dessas cores ao tratar da leitura cromática de *Atotô*.

O orixá empunha o xaxará, feixe de galhos de dendezeiro com o qual varre as doenças e purifica os caminhos, gesto que, segundo Prandi (2001), é ato de equilíbrio entre destruição e regeneração. Obaluayê é sincretizado no catolicismo com São Roque e São Lázaro, santos protetores dos enfermos, e normalmente é comemorado pelos adeptos das religiões afro-brasileiras no mês de agosto, durante o Olubajé, cerimônia festiva dedicada a este orixá.

A representação visual do orixá nas cartilhas assume um papel educativo e político, pois reinscreve no espaço público símbolos afro-brasileiros historicamente silenciados. Como afirma Oliveira e Trinchão (2010), o desenho é um registro de memória e um instrumento de comunicação cultural; assim, os traços que moldam o corpo do orixá tornam-se também registros de resistência.

3. As cores e o corpo do orixá: análise das cartilhas

[33] Axé, segundo Abdias do Nascimento, é a "[...] força vital inerente e imprescindível a todo ser". (NASCIMENTO, 1995, p. 53)

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

As cartilhas *Odô-Yá* (1991) e *Atotô* (2001) constituem produções gráficas que aliam elementos da mitologia afro-brasileira à educação em saúde, funcionando como instrumentos de conscientização e valorização cultural. A primeira, *Odô-Yá*, foi elaborada pelo Instituto de Estudos da Religião (ISER), no Rio de Janeiro, em parceria com o Ministério da Saúde, e foi lançada em Salvador. Possui 16 páginas, estruturadas em formato de história em quadrinhos, e centra-se em um único itã: o mito do nascimento de Obaluayê, que narra seu abandono à beira-mar e o acolhimento por Iemanjá, orixá relacionada ao maternar e as águas salgadas.

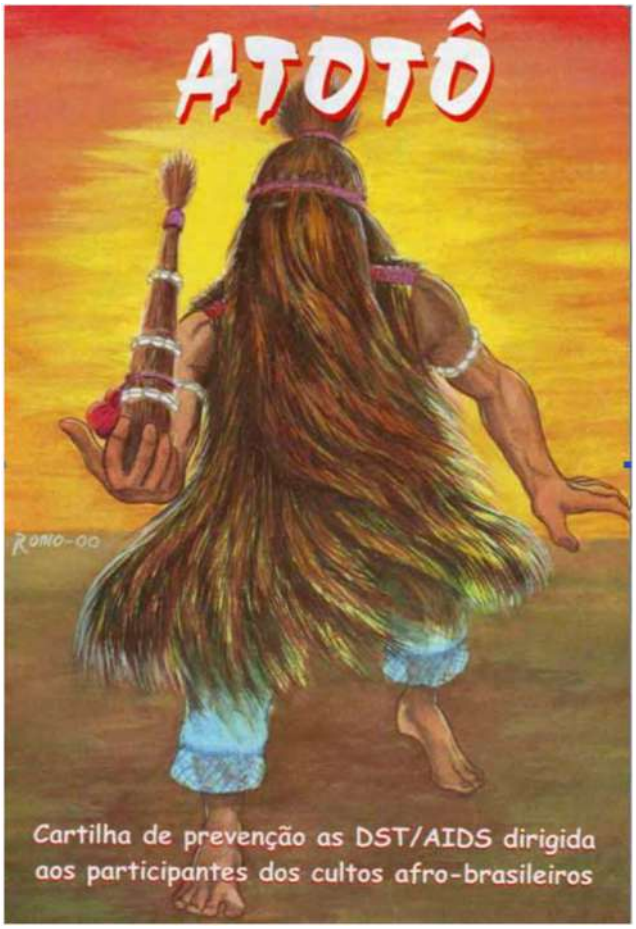
A cartilha *Atotô*, por sua vez, foi publicada em 2001 pelo Programa Nacional de DST/AIDS da Secretaria de Saúde do Recife, integrando uma campanha voltada à prevenção e ao enfrentamento do estigma da doença entre adeptos das religiões de matriz africana. Diferente de *Odô-Yá*, apresenta vários itãs, articulando diferentes momentos da trajetória de Obaluayê (desde sua infância até sua ascensão como orixá da cura), e desenvolve uma estrutura narrativa mais complexa.

Os títulos das cartilhas também carregam significados que dialogam diretamente com os orixás representados. Atotô é a saudação tradicional de Obaluayê e pode ser traduzida como "silêncio, o rei está em terra", expressão que evoca respeito e reverência diante da presença do orixá. O silêncio, nesse contexto, não é ausência de som, mas estado ritual de escuta e concentração. Já Odô-Yá é a saudação de Iemanjá e significa "Mãe das águas" ou "Senhora do rio", saudação que reconhece o poder gerador e acolhedor das águas, símbolo da maternidade e do renascimento. Ambas as expressões, mais que apenas títulos, são chaves de leitura das cartilhas. Esses materiais estão atualmente disponíveis na internet para download gratuito, permitindo que pesquisadores, educadores e comunidades religiosas tenham acesso a tal acervo.

O protagonismo de Obaluayê nesses materiais é reforçado por enquadramentos frontais e planos gerais, que destacam sua centralidade simbólica. Como observa Joly (2007), a imagem é "instrumento de conhecimento", e nas cartilhas, esse princípio se concretiza pela visualidade que educa e mobiliza afetos. Ambas as obras reafirmam, portanto, o papel da linguagem gráfica na tradução dos mitos afro-brasileiros, transformando o sagrado em espaço de diálogo sobre saúde, corpo e resistência (MENDONÇA, 2008; OLIVEIRA; TRINCHÃO, 2010).

Figura 1: Capa da cartilha Atotô

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS



Fonte: RECIFE, 2001.

A capa de *Atotô* destaca Obaluayê envolto por tons terrosos e dourados, associados à terra, ao sol e à ancestralidade. De acordo com Pastoureau (2011), as cores possuem significados construídos historicamente e carregam dimensões simbólicas que ultrapassam o aspecto estético. O dourado, por exemplo, remete à luz e à sacralidade; já o marrom e o ocre evocam o solo e a materialidade do corpo.

Em *Atotô*, essa paleta reforça a ligação do orixá com a terra e com o ciclo vital. As cores, combinadas ao traço denso e à centralidade da figura, comunicam o poder do corpo sagrado, que é ao mesmo tempo ferido e curador. Como observa Joly (2007), a imagem não é apenas reflexo, mas interpretação, e nessa leitura cromática revela-se o elo entre estética e espiritualidade.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4. Da criança enferma ao deus da cura: a trajetória do herói

A narrativa mítica de Obaluayê acompanha uma trajetória arquetípica semelhante à do herói descrita por Campbell (1997), em que o personagem passa por sofrimento, iniciação e transformação. Filho de Nanã e Oxalá, nasce doente e é abandonado pela mãe biológica, mas é acolhido por Iemanjá.

Na figura 2, podemos observar como a figura da criança enferma é construída de modo a destacar a fragilidade do corpo coberto de chagas. O preto e branco, somada à textura densa das linhas, acentua a dramaticidade da cena e traduz visualmente o sofrimento que atravessa o nascimento de Obaluayê. O corpo pequeno e vulnerável, evoca tanto a dor física como também o abandono social, elementos que dialogam com a condição dos sujeitos historicamente marginalizados.

Como observa Chartier (1990), as representações não são neutras: elas organizam o visível e o pensável. Nesse sentido, o olhar sobre a criança doente não é de simples repulsa, mas de possível reconhecimento pois há ali um corpo que sofre, mas também anuncia potência. A iluminação que incide sobre ele (figura 2, primeiro recorte) pode sugerir o destino de quem, ao mesmo tempo, encarna a enfermidade e domina a cura.

Figura 2: Recortes das cartilhas OdoYá e Atotô respectivamente

Fonte: ISER, 1991; RECIFE, 2001.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Ao resgatar o bebê, Iemanjá, orixá relacionada ao maternar e as águas salgadas, e que pode ser considerada o próprio oceano, cuida de suas mazelas e o cobre com palhas, simbolizando a proteção e o renascimento. A doença torna-se então fonte de poder e sabedoria.

Na figura 3, a narrativa visual se transforma: o corpo adoecido dá lugar à imagem do orixá plenamente formado: um homem negro, belo e imponente. O tratamento gráfico é ligeiramente diferente, principalmente no segundo recorte da figura 3, os traços tornam-se mais definidos, as sombras mais suaves e os contornos mais seguros, revelando uma estética que sugere força e serenidade. Essa passagem visual pode ser associada à "saga do herói" descrita por Campbell (1997): o personagem que desce ao sofrimento, enfrenta a morte simbólica e retorna transformado. Em *Atotô*, esse retorno não é apenas individual, mas coletivo, afinal o herói volta como curador, trazendo equilíbrio à comunidade.

Simas (2020) lembra que os orixás corporificam "mitos em movimento", cujas histórias são também narrativas de resistência. Assim, ao representar Obaluayê como homem negro e divino, as cartilhas não apenas recontam um itã, mas afirmam uma identidade: a do corpo afro-brasileiro que, apesar das marcas da dor, ressurge soberano, belo e sagrado. Essa transfiguração gráfica atua como dispositivo simbólico de autoestima e pertencimento para adeptos do Candomblé. Ou seja, o mito de Obaluayê presente nas cartilhas traduz a potência de cura e reconstrução do corpo negro, reconfigurando a dor como princípio de resistência e divindade.

Figura 3: Recortes das cartilhas OdoYá e Atotô respectivamente

Fonte: ISER, 1991; RECIFE, 2001.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

5. Considerações finais

Este artigo constitui um recorte de pesquisa em andamento, e apresenta análises e considerações ainda preliminares acerca das representações de Obaluayê nas cartilhas *Odô-Yá* e *Atotô*. Mesmo em caráter introdutório, já foi possível perceber como esse orixá, figura tão importante para os adeptos das religiões de matriz africana, tão amada quanto temida, foi representado de maneira respeitosa e simbólica, preservando, ao meu ver, suas características mais profundas: a dualidade entre vida e morte, o mistério que envolve o corpo e a força que emerge da cura. As imagens e narrativas analisadas evidenciam um cuidado estético, reafirmando o poder das linguagens visuais de traduzirem aquilo que, na tradição oral, é mantido como segredo e reverência.

As cartilhas *Odô-Yá* e *Atotô* revelam como a mitologia afro-brasileira pode ser traduzida em linguagem visual sem perder sua força simbólica. Ao representar Obaluayê entre o sofrimento e a cura, as imagens constroem um espaço de diálogo entre o sagrado e o educativo. A leitura interdisciplinar permite compreender essas representações como formas de reinscrição da memória afro-brasileira nos suportes contemporâneos.

Por meio das cores, traços e narrativas, os quadrinhos se tornam ferramentas de resistência e visibilidade. Obaluayê, em sua jornada heroica e simbólica, reafirma o poder das imagens de ensinar e transformar. A imagem dual desse orixá, marcada por morte e renascimento, é representada de forma concordante. Nos ângulos, traços e cores o mito é refeito como registro gráfico e, também, como possibilidade de valorização de crenças. Assim a representação de Obaluayê, torna-se um espaço de mediação simbólica, onde o sagrado se comunica, resiste e, certamente, cura.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil:** contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix, 1997.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

CHARTIER, R. **A história cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

IMPÉRIO DA TIJUCA. **Olubajé:** o banquete do rei. Samba-enredo do Carnaval 2018. Letra de Arlindo Neto, Gui Cruz, Derê, Léo do Tamborim e Gabriel Machado. Rio de Janeiro: Grêmio Recreativo Escola de Samba Império da Tijuca, 2018.

ISER (INSTITUTO DE ESTUDOS DA RELIGIÃO). **Odô-Yá:** os orixás na prevenção da AIDS. Rio de Janeiro: ISER, 1991.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** 11. ed. Campinas: Papirus, 2007.

MENDONÇA, A. L. **Histórias em quadrinhos e cultura visual.** São Paulo: FTD, 2008.

NASCIMENTO, A. Os afro-brasileiros e os orixás. In: _____. **Orixás:** os deuses vivos da África. 5. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1995. p. 55-76.

OLIVEIRA, L. R.; TRINCHÃO, G. M. C. Desenho, registro e memória visual. In: FERREIRA, E. D. (Org.). **Produção visual:** criatividade, expressão gráfica e cultura vernacular. Feira de Santana: EDUEFS, 2010.

OXUM, P. C. **Candomblé:** a panela do segredo. São Paulo: Mandarim, 2000.

PASTOUREAU, M. **Azul:** história de uma cor. São Paulo: Senac, 2011.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RECIFE. Secretaria de Saúde. **Atotô:** os orixás na prevenção da AIDS. Recife: Secretaria de Saúde, 2001.

SANTOS, J. E. **Os nagô e a morte:** pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1975.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

VERGUEIRO, W. **Histórias em quadrinhos e educação:** da rejeição à prática pedagógica. São Paulo: Global, 2007.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

EIXO 8 – IMAGINÁRIOS SOCIAIS

O Grupo de Trabalho de Imaginários Sociais reúne pesquisadores que abordam questões contemporâneas da cultura midiática, das novas tecnologias, da sociedade de consumo e da política a partir das perspectivas do imaginário e da imaginação social, das práticas e representações, da construção social da realidade, da criação de papéis e máscaras sociais, do poder simbólico, das mitologias contemporâneas e da produção de sentido nas mídias nas atuais configurações da sociedade do espetáculo.

Coordenação: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein; Prof. Dr. Andre Azevedo Da Fonseca e Prof. Dr. Hertz Wendell de Camargo

Imagem: Jim Merithew

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

SUMÁRIO: IMAGINÁRIOS SOCIAIS

Glauco ADORNO.....

Bruna Luquez AMARAL.....

João Otávio Oliveira BARBOSA; Claudio Luiz Garcia.....

Renata Cerqueira BARBOSA.....

Julia do Carmo BONILHA; Davi da SILVA; Thiciane Gonçalves SILVA; Ana Julia dos Reis ANDRADE; Júlia Beatriz Demenech MORI.....

Caetano Galindo BORGES.....

Gabriel Augusto de Jesus Daltro de BRITO; Raquel Cruz Freire RODRIGUES.....

Gil Vieira COSTA.....

Arthur Eiji DAMASCENO; Miguel Luiz CONTANI.....

Emerson dos Santos DIAS; Rakelly Calliari SCHACHT.....

Vitor Marroni FORTUNA.....

Vinicius Petronilo de Arruda GAMA.....

Lais Kellen Brito GUASSÚ.....

Alberto KLEIN; Yasmin SIQUEIRA.....

Larissa Maria MASSUTTI.....

Poliana Gabriela SANTIM.....

Émilly Santana SANTOS; Carla Borges de ANDRADE.....

Natália Regina da SILVA.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Fábio Alves SILVEIRA; Yumi Santos AOKI; Sabrina Mendes HECK; João Vitor Vieira da SILVA.....

Juliana STONOGA.....

Alexandre Junior Duarte TSUJIOKA.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Homem objeto – representações da masculinidade negra na obra de Mario Cravo Neto

Glauco ADORNO (UFRJ)

Orientador: Maria Teresa Bastos (UFRJ)

E-mail: glauco.adorno@gmail.com

Resumo: A presente comunicação propõe uma reflexão sobre como masculinidades negras são representadas no meio fotográfico artístico no Brasil, utilizando como ponto de partida a obra do fotógrafo baiano Mário Cravo Neto e considerando as complexas relações de privilégio, raça, status social e desejo presentes no seu trabalho. A comunicação se baseia nas ideias de autores como Stuart Hall, que analisa imagens tanto como expressões de relações raciais e sociais, quanto como agentes de reforço e manutenção dessas relações. O conceito de regime de representação é fundamental para essa pesquisa, quando o autor postula que ao representar um grupo ou sujeito repetidamente da mesma maneira, criam-se associações e expectativas, com frequência negativas, relativas ao grupo ou sujeito. O estudo demonstrará que apesar de figurar dentro de uma rede de complexas relações sociais por vezes pautadas por desigualdade e injustiça, a obra de Mario Cravo Neto se utiliza de uma série de estratégias únicas para abordar visualmente a questão da alteridade.

Palavras-chave: fotografia, masculinidades, negritude.

Introdução

A análise de imagens fotográficas, suas particularidades semânticas e seu espaço na cultura visual é parte integral da produção acadêmica do século XX. Autores como Roland Barthes e Vilém Flusser entre muitos outros se concentraram na tarefa de explorar modos de "ler" imagens, e entender seus mecanismos de comunicação. Nesse sentido, a contribuição do

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sociólogo britânico Stuart Hall é fundamental. Em muitas de suas obras, Hall explora como imagens comunicam no campo da representação racial, argumentando que elas configuram não somente evidência das relações raciais injustas de uma cultura, mas também um espaço onde essas relações são criadas e reforçadas.

O conjunto de estudos dedicados a esse tópico esclarece os mecanismos ativos na produção fotográfica comercial, publicitária e editorial. Nesses campos, esses autores argumentam, ideologias de raça e classe refletem e reforçam relações de poder. Parte do argumento do presente texto, porém, busca explorar quais são particularidades dessas representações quando acontecem no campo específico das artes visuais. Fotografias de arte, circulando em exposições de museus e galerias e no mercado de livros de arte, também constroem e perpetuam relações de poder.

Tais relações permeiam a obra de muitos fotógrafos conhecidos no cânone da história da arte fotográfica brasileira. Mário Cravo Neto, cujo trabalho caracteriza pela representação da Bahia com seus personagens e culturas, exemplifica a complexidade o dinamismo de tais relações. Usando o trabalho de Mario Cravo Neto como ponto de partida, esse trabalho busca entender como a polissemia imagética pauta a representação racial da masculinidade brasileira.

1. Regimes de representação

Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall (2016) explora os mecanismos através dos quais relações raciais se formam e se propagam através de uma cultura visual. No segundo capítulo do livro, o autor se dedica a explorar questões relacionadas a representação de grupos minoritários, utilizando como exemplo representações de atletas negros na mídia britânica. Num caso que ficou famoso em seu país, o autor analisa imagens de Lindford Christie, atleta britânico de origem jamaicana, que venceu a medalha de ouro para a equipe da Grã-Bretanha nos cem metros rasos nas Olimpíadas de 1992. Após a vitória, fotografias do atleta balançando a bandeira britânica em pose triunfal abundaram na mídia local. Mas esses mesmos registros fotográficos do evento levaram alguns meios de comunicação a ironizar a genitália do atleta. Hall comenta que a negritude do homem negro, em sua representação imagética, precede sua nacionalidade e até mesmo suas conquistas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Analisando uma série de exemplos, o sociólogo argumenta que esse tipo de representação não só expressa a cultura problemática das relações raciais problemáticas na Inglaterra nos anos 90, ela é também geradora dessas relações, criando e reforçando ideias sobre quem merece ser louvado ou ironizado, quais corpos são sexualizados e como.

Esse processo, porém, não aconteceria em episódios isolados. Com repetidos exemplos de representação de maneiras específicas, o circuito de fotografia comercial, tanto jornalística quanto publicitária, formaria um campo estável de representação onde cada imagem se relaciona com a outra. Se o a ênfase da representação de um homem negro sempre está na sua fisicalidade e sexualidade, cria-se uma intertextualidade entre essas imagens, que seriam lidas como um conjunto formador de ideias e opiniões sobre os representados. O autor chama esse modo persistente e frequente de representar a alteridade um *regime de representação*.

Regimes de representação, quando se estabelecem de maneira negativa, ajudam a formar estereótipos, que influenciam o modo como pessoas são representadas – muitas vezes inconscientemente – naquele meio. Por outro lado, a natureza polissêmica da imagem suscita múltiplas interpretações, por vezes contraditórias. De acordo com Peter Burke (2004) a natureza ambígua da fotografia a rebaixou como fonte de conhecimento secundário, historicamente, mas é justamente nessa ambiguidade que mora o potencial formador da imagem. Burke argumenta que desde que entendamos que imagens não são objetivas, e que não existe imagem inocente, devemos olhar para imagens como maneiras ricas de entender o passado e o presente. (Burke, 2004). Assim, não basta julgar as imagens de Christie e outros atletas como simples expressões do racismo. A imagem e a representação da pessoa negra carregam um potencial de representações em si, e é possível que uma imagem, por exemplo, exalte e desabone uma pessoa negra ao mesmo tempo.

As análises de Hall frequentemente se atêm aos circuitos comerciais da fotografia, mas não há nenhuma evidência que os circuitos artísticos – galerias, museus, fotolivros, catálogos, não sejam espaços onde esses mesmos regimes de representação se estabeleçam. Sob influência da cultura social da arte, ainda tendemos a considerar um artista como agente solitário, cujo trabalho é expressão máxima da sua visão de mundo e individualidade. Autores como Norbert Elias (1991) tensionam essa impressão, ressaltando a importância do contexto cultural e argumentando que essa ideia do artista como gênio é socialmente construída. Podemos também

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

pensar na intertextualidade de Hall através do prisma da sobrevivência da imagem warburguiana. Dessa maneira, modos de representar a negritude (fotografias de homens negros com as costas nuas, por exemplo) configurariam um elemento visual que, alojado num inconsciente coletivo, se repete através do tempo para muito além da intenção consciente do artista.

É possível entender o trabalho de fotógrafos de arte como campo fértil para o estabelecimento de regimes de representação. Nomes como Pierre Verger, Miguel Rio Branco e Luiz Braga ajudam a estabelecer, em sua coletividade, uma visualidade poética da pessoa negra no circuito de arte da fotografia brasileira.

Esses trabalhos parecem retratar o corpo do homem negro em sua alta fisicalidade, abrindo interpretações para a representação de uma suposta virilidade relacionada ao trabalho manual, e a uma implícita potência e liberdade sexual de seus sujeitos. Desse modo, esses corpos se prestam a compor um imaginário exótico do Brasil, um ideal romântico de simplicidade e autenticidade fora dos grandes centros urbanos do Sudeste.

2. *Laróyè*

Nascido em Salvador, Mario Cravo Neto (1947 – 2009) é um dos nomes mais reconhecidos no âmbito da fotografia de arte nacional. Filho do escultor Mario Cravo Jr., Cravo Neto lançou sua carreira em Nova York nos anos 1970, trabalhando com fotografia de rua. Ao voltar para o Brasil, tornou seu olhar para a sua cidade natal, produzindo imagens que tratam da multiculturalidade e das expressões de espiritualidade presentes na Bahia. Devido a seu alcance, o olhar de Cravo Neto acaba não só por "revelar", mas construir um imaginário visual do que é a Bahia, e o Brasil, exportado para fora de seu meio. Entre o poético e o etnográfico, sua obra acaba por abrir espaço para um olhar distante, estrangeiro. Visualmente estabelece-se um outro Brasil, como coloca Cezar Bartholomeu (2007), "marginalizado dentro dele mesmo".

Publicado no ano 2000, *Laróyè* é uma coletânea de imagens tiradas nas ruas de Salvador. As imagens coloridas parecem registrar momentos em lugares onde Cravo Neto explorava a cidade, em mercados, praças, terreiros e celebrações improvisadas. Um termo de saudação a Exú na cosmologia das religiões de matriz africana, *Laróyè* aparece como uma invocação da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

figura do mensageiro dos orixás. O texto de apresentação do livro justifica a escolha do título com a ideia de que o ensaio seria uma celebração da figura de Exú, representada nas imagens. Exú é aquele que festeja. O fotógrafo observa, registra e leva essas imagens para outros lugares. No geral, a série conta com uma ênfase no corpo negro, esse quase sempre masculino e à mostra, o brilho especular de sua pele como um vetor identitário na construção desse personagem.

Cravo Neto se coloca como um explorador de seu próprio mundo, produzindo imagens do que é longínquo, para então trazê-las para o espaço seguro da exposição e do fotolivro. Um dos textos na própria publicação afirma que as imagens são fruto da ousadia do fotógrafo, que permanece nas ruas "por mais tempo que os cautelosos, que vão cedo para casa" (Cravo Neto, 2000). Tal trecho explicita a alteridade e a diferença ao sugerir que as imagens de Cravo Neto seriam mais "autênticas" porque ele tem coragem de se aventurar até tarde na cidade. Os objetos do seu olhar, aqueles que ele quer registrar, são também aqueles que lhe oferecem perigo. Os "cautelosos" seriam, então, outros fotógrafos, talvez menos intrépidos que Cravo Neto. Essa cautela, essa casa para onde se "volta" depois do ato fotográfico parece deixar clara a divisão de classe (e, notadamente, raça) que passa quase como naturalizada nessa relação.

As imagens são arranjadas de modo a conversar umas com as outras e padrões emergem. É comum por exemplo, que os modelos estejam com suas faces escurecidas, olhos nas sombras ou borrados. Imagens de múltiplos homens são capturadas por trás. Figuras masculinas aparecem, com frequência com o corpo à mostra: homens negros em feiras e bares, cujas costas carregam a carga do trabalho manual. Há também apelo sexual nos músculos proeminentes. O olhar do fotógrafo objetifica esse corpo que, em tese, não percebe que está sendo observado.

É possível entender esses padrões de representação nos termos de intertextualidade de acordo com Hall. No regime de representação da negritude, o trabalho de Mario Cravo Neto contribui para a convenção da nudez e do anonimato como condições indissociáveis à imagem da pessoa negra. Fica claro que o fotógrafo não buscava eternizar cada indivíduo em um retrato, mas construir figuras que, devido a seu contexto, se aproximam mais de um arquétipo da baianidade, ou da negritude. Esse apagamento do indivíduo, antes de ser expressão de desigualdade intencional, demonstra uma preocupação maior com uma construção formal da imagem. Como postula Bartholomeu (2007),

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> Diferentemente da fotografia de Miguel Rio Branco onde a forma assume a sua particularidade, particularidade que se formaliza de modo sujo, difícil e às vezes cenográfico, em Mario Cravo Neto a forma busca ser universal, e nessa série de obras temos a ciência não tanto do acaso, e sim, de como o acaso possibilita estudar a luz, a cor, e de modo mais importante, a forma (Bartholomeu, 2007).

Esse movimento afasta a produção de um ideal documental, e aproxima a construção dessas imagens a construções escultóricas: a preocupação estética, a poética da forma, é a força motriz do trabalho. É possível, porém, pensar criticamente sobre tal ênfase na estética, tendo em vista das relações sociais que a tornam possível. A identidade do fotógrafo – um homem branco, de classe alta, e bem conectado socialmente no mundo das artes – é parte desse jogo social que possibilita a criação dessas imagens.

É importante entender, contudo, que as imagens de Mario Cravo Neto não configuram, somente, um exercício de privilégio e desigualdade social. O trabalho de Mario Cravo Neto ocupou, historicamente, um papel importante na inclusão da negritude nos processos de construção de uma identidade visual brasileira. Apesar de "romantizada" a exaltação da Bahia e da negritude como coisas belas, dignas de uma publicação de luxo nos espaços da fotografia de arte, tem uma importância nas disputas raciais em seu contexto histórico.

Há também um aspecto espiritual em suas imagens, por mais que se aponte como algo exotizante, construir visualmente a figura de Exú enquanto algo importante para se mostrar na sua festa, sexualidade e vitalidade, configura sim um ato político de resistência contra uma hegemonia que busca manter o campo visual dentro de padrões eurocêntricos e "civilizados". As escolhas de Mario Cravo Neto demonstram uma preocupação com essa questão, tentando buscar valor histórico e cultural nas manifestações de rua, beleza no corpo negro e pobre, poesia na liberação sexual. Mario Cravo Neto demonstra que noções judaico-cristãs do que é profano podem ser parte do que é sagrado, divino, transcendental fora dos contextos hegemônicos.

Alice Heeren (2015) descreve a estratégia de Mario Cravo Neto como uma série de escolhas que levam em consideração a história da representação da pessoa negra no Brasil. Segundo a autora, a ênfase na corporeidade e o apagamento da individualidade apontam, intencionalmente, para um arquétipo transcendental da negritude. Tal estratégia, mais evidente por exemplo no famoso ensaio *The Eternal Now*, busca, essencialmente, se desvencilhar do passado colonial que utiliza imagens de homens escravizados como exemplos pseudo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

científicos de superioridade branca. Heeren argumenta que a ênfase de Mario Cravo Neto no arquétipo liberta a figura do homem negro da vigilância colonial, elevando sua representação para um nível atemporal e universal.

3. Conclusão

A natureza polissêmica da imagem é exemplificada de maneira radical na obra de Mario Cravo Neto. Por um lado, seu trabalho é sim resultado de uma relação de poder desigual entre o fotógrafo e o modelo, pautado em diferenças culturais que tornam a distribuição da imagem possível. Munidos dessa informação, podemos ler as escolhas do autor como registrar seus modelos vistos de costas e a ênfase na corporeidade dos homens retratados como correspondentes a essa relação. No entanto, o esforço de compreender as complexidades que possibilitam a produção da imagem não deve ser encarado como algo que fecha a discussão sobre o valor da obra e a importância de entende-la dentro de seu contexto.

O historiador da arte britânico Kobena Mercer (1994), articula um dilema parecido em seu trabalho. O texto *Reading Racial Fetishism* reúne dois ensaios publicados anteriormente sobre o trabalho do fotógrafo nova iorquino Robert Mapplethorpe. Em 1986 Mercer escreveu um ensaio que criticava com duras palavras a série de nus de homens negros publicada no mesmo ano. Entendendo o ensaio como fetichizante, o autor denunciou Mapplethorpe como um artista que explora o corpo de homens negros através de seu privilégio. Mercer se utilizou do trabalho da crítica de cinema feminista Laura Mulvey (1986) para comparar a ideia do "Olhar Masculino", a sensação de que a normatividade do olhar do cinema assume que quem vê é um homem; adaptando o conceito para entender essa relação onde esses homens negros são vistos por olhos brancos, olhos que os desejam e os objetificam.

Em um segundo momento, porém, em 1989, Mercer publica outro ensaio, atualizando sua opinião sobre o trabalho de Mapplethorpe. Naquele mesmo ano o fotógrafo havia morrido e uma de suas exposições havia sido censurada pelo governo norte americano. Mercer comenta no segundo ensaio, que a objetificação é um movimento universal da fotografia, e não deve ser julgado, necessariamente, como ruim. Afinal, ele, como homem negro, também olha esses homens com desejo. Ademais, o autor fabula que ao colocar corpos pretos em lugares que tensionam a hegemonia da beleza branca, enchendo galerias e livros de corpos negros

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

celebrados como ideais de beleza física, Mapplethorpe o movimento do fotógrafo poderia ser visto como útil à causa.

De qualquer forma o autor entende que a estratégia de Mapplethorpe é fundamentalmente ambígua, e que, em parte pela natureza ambivalente de qualquer imagem, temos que nos haver com essa ambiguidade. De maneira análoga, o trabalho de Mario Cravo Neto se estabelece com possíveis vetores de interpretação que ajudam a construir vários sentidos para a imagem, mesmo que sejam contraditórios. A importância do trabalho de Mario Cravo Neto não se diminui pela problematização das relações raciais presentes nele, mas sim se engrandece em sua capacidade de abrir um número de avenidas de interpretação e análise em sua riqueza e complexidade.

4. Referências bibliográficas

BARTHOLOMEU Cezar, "Mário Cravo Neto: a máscara é um olho", in **Conexão Comunicação e Cultura,** UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 21-28, jul/dez, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem.** Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HEEREN, Alice. Specters of Brazilian history in the early photographic work of Mario Cravo Neto. **Artelogie.** v. 7, 2015. Disponível em: http:// artelogie.revues.org/1158. Acesso em: 06/08/2025.

MERCER, Kobena. Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe. In: **Welcome to the Jungle – New Positions in Black Cultural Studies**. Oxford: Routledge, 1994.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, Volume 16, Issue 3, p. 6–18, Outono, 1975.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Tópicos de semiótica greimasiana aplicados ao Universo Cinematográfico Marvel

Bruna Luquez AMARAL (UEL)

Orientador: Miguel Luiz Contani (UEL)

E-mail: luquezamaral@gmail.com

A semiótica greimasiana "dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido" (Fiorin, 2012, p. 166). Assim, Greimas entende a organização de uma manifestação (texto) como um plano de expressão e um plano de conteúdo. O teórico esquematiza o conhecido Percurso Gerativo do Sentido, que vai do nível mais profundo ao mais superficial na construção dos sentidos. Em complemento, Barros (1994, p. 1) compreende o texto "como objeto de significação [...] quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico". Nesse sentido, o Universo Cinematográfico Marvel vem se estabelecendo, nos últimos anos, como um importante elemento cultural da atualidade por meio de seus filmes e séries. Este trabalho busca avaliar as construções de sentido em algumas obras por meio dos níveis do Percurso Gerativo do Sentido.

Palavras-chave: Expressão. Conteúdo. Sentido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Caminhos: O Andarilho Entre o Eu, o Mundo

João Otávio Oliveira BARBOSA (UEL)

Claudio Luiz GARCIA (UEL)

E-mail: Joaootavio.barbosa@uel.br

O presente artigo visa a investigar o pensamento de um "caminhante" que anda pela cidade para elaborar uma construção identitária, articulando dimensões sociais, existenciais, espirituais e culturais. Parte da análise das figuras do andarilho segundo João do Rio, autor do livro 'A Alma Encantada das Ruas'; reflete sobre o arquétipo do "vadio" e do "boêmio". Explora também algumas experiências passadas, memória, práticas culturais e símbolos africanos, tais como: Adinkra; estrutura a percepção do Eu em sua relação com o mundo, sendo sua existência, hoje, símbolo de atuação contra o processo de apagamento de sua historicidade. A pesquisa integra revisão teórica interdisciplinar pela ótica da etnografia. Portanto, o caminhar pela cidade requer uma análise simbólica, de tal modo que a caminhada transcende o simples deslocamento físico, funcionando como gesto de resistência, reinvenção e pertencimento.

Palavras-chave: Andarilho, identidade, tradições culturais, memória, Adinkra, vadio, boêmio, resistência, cidade, corpo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

As Humanidades Digitais e os Estudos Clássicos

Renata Cerqueira BARBOSA (UEM/Unesp/SEED)

E-mail: renata7barbosa@hotmail.com

As humanidades digitais tem remodelado as formas de ler as fontes e a historiografia. O aprimoramento e retomada de técnicas computacionais de análise expandiram o leque metodológico da disciplina, trazendo novas visões sobre "autoria", a digitalização de livros e periódicos e seu impacto nas mídias impressas, as quais, modificaram sua relação com o mercado editorial. A democratização da produção de conteúdo e o surgimento de novas historiografias, como videogames históricos e simulações eletrônicas, forçam-nos a repensar as ferramentas de difusão e mesmo de construção do conhecimento histórico.

Partindo destas informações, apresentaremos o **Centro de Tecnologias e Humanidades - #Veredas_Digitais, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp/Campus Assis**, o qual foi criado por um grupo de docentes, alunos de pós-graduação e de graduação que desenvolvem pesquisas em Humanidades Digitais. Neste sentido, será apresentado o Cpep – Centro de Pesquisas e Estudos Plinianos.

Palavras-chaves: Humanidades Digitais, Estudos Clássicos, Estudos Plinianos.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

“Propagando”: consumo, algoritmos e a pragatização nas mídias sociais

Julia do Carmo BONILHA (Instituto Federal do Paraná – Londrina)[1]

E-mail: julia.bonilha.biotec2023@gmail.com

Davi da SILVA (Instituto Federal do Paraná – Londrina)[2]

E-mail: davi.silva.biotec2023@gmail.com

Thiciane Gonçalves SILVA (Instituto Federal do Paraná – Londrina)[3]

E-mail: thicianesilva.biotec2025@gmail.com

Ana Julia dos Reis ANDRADE (Instituto Federal do Paraná – Londrina)[4]

E-mail: 20241lon0010030@estudantes.ifpr.edu.br

Júlia Beatriz Demenech MORI (Instituto Federal do Paraná – Londrina)[5]

E-mail: julia.mori.biotec2023@gmail.com

Orientadora: Ruhama SABIÃO (Universidade Estadual de Londrina)[6]

E-mail: ruhama.sabiao@uel.br

Resumo: A videoarte “Propagando” foi idealizada e construída a partir das discussões em um projeto de ensino denominado Cine CEPECH, formado por estudantes do Ensino Médio, no Instituto Federal do Paraná (Campus Londrina). A videoarte aborda a presença marcante de anúncios nas plataformas digitais, destacando a pragatização e comercialização dessas redes, cujo tempo de conteúdo – assim como o foco do usuário – sofre cortes abruptos e numerosos. A produção adotou a metodologia da Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), com algumas

[1] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[2] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[3] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[4] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[5] Estudante do Curso Técnico em Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio.
[6] Docente no Departamento de Educação da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPG HS

etapas que precisam ser cumpridas, com o fim de gerar um resultado a partir das problemáticas suscitadas, que, no caso do “Propagando”, teve como inspirações o episódio “Pessoas Comuns”, da série Black Mirror; os vídeos do canal Porta dos Fundos: “Esquerda Túnica” e “Deus”; e propagandas usuais para adolescentes que são exibidas nas diversas mídias digitais. Por meio de um humor satírico, esta produção traz a percepção do espectador como público-alvo – alvo de bombardeio publicitário –, sem outra opção a não ser a de receber o excesso de informações que lhe são disparadas.

Palavras-chaves: Videoarte. Consumo. Pragatização.

1. Introdução

Em um período majoritariamente digital e que avança de modo assíduo, a presença de publicidade em diversas plataformas é cada vez mais evidente como, anúncios em telenovelas, sites de *streaming*, plataformas de áudio e redes sociais, os usuários das plataformas digitais são a todo instante bombardeados com anúncios.

Adotando de referenciais teóricos como, Baudrillard (1995), Bender (2014), Castells (1999), Deleuze (1990) e dentre outros referenciais, a videoarte “Propagando” produzida pelo Projeto de Ensino Cine CEPECH, tem por objetivo evidenciar e satirizar as inúmeras publicidades no meio digital, a impossibilidade de consumir um conteúdo na íntegra e, que podem influenciar o consumidor a comprar determinado produto ofertado.

Seguiu-se a metodologia ABP (Aprendizagem Baseada em Projetos) do autor norte americano William Bender, metodologia essa que é centrada em problemáticas reais, permitindo e incentivando o engajamento dos discentes no projeto, para realização do projeto algumas etapas precisam ser completadas.

A videoarte “Propagando” estreou oficialmente no evento do IFPR - Campus Londrina, contou ainda com exibição em outro evento do IFPR, gravado durante o primeiro semestre do ano letivo de 2025 e publicada no Youtube no início do segundo semestre no canal “CEPECH IFPR”, divulgado nas redes sociais dos participantes e no próprio perfil do CEPECH.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

2. Produções audiovisuais no Ensino Médio

A linguagem cinematográfica corresponde ao conjunto de produções que fazem uso de recursos visuais e sonoros. A combinação desses elementos pode atribuir múltiplos sentidos a uma mesma cena, provocando distintas sensações, análises e percepções no público, de acordo com a interpretação individual de cada telespectador. Para que isso seja possível, é fundamental existir um planejamento prévio do conteúdo a ser trabalhado, no qual cada aspecto da filmagem, desde a iluminação, sons, cortes, enquadramentos e movimentação de câmera seja pensado com precisão (Cerqueira, 2025).

Produzir conteúdos audiovisuais pode demandar grande empenho, e conforme o tema escolhido e o modo como é realizado, o grau de complexidade pode variar bastante. No entanto, quando essa prática é conduzida de maneira eficiente, pode se tornar um recurso capaz de potencializar o processo de ensino-aprendizagem, inclusive através da criação de materiais pedagógicos. Dessa forma, favorece propostas mais alinhadas à realidade do Ensino Médio, etapa em que os estudantes se encontram inseridos (Cerqueira, 2025).

Segundo Pires (2010), é nessa perspectiva que o audiovisual se destaca na vivência escolar. Ao romper com a visão tradicional de ensino, a educação midiática amplia o uso da linguagem, sem limitar as dimensões artística, sensível e crítica dos estudantes. Assim, ao integrar a educação às diferentes formas de linguagem e comunicação, descentraliza-se o conhecimento e rompe-se com a ideia de uma narrativa única, valorizando a diversidade, os diálogos socioculturais e a expressão pessoal dos participantes. Nesse sentido, as tecnologias deixam de ser apenas ferramentas funcionais e passam a assumir papel de criação, expressão e desenvolvimento (Pires, 2010).

Considerando que toda produção expressa em certo nível a visão subjetiva de quem a cria, este trabalho assumiu essa característica ao invés de tentar neutralizá-la. Dessa forma, o humor foi utilizado como combinação de crítica social com tom irônico e leveza cômica.

Essa abordagem pode trazer diversos benefícios, como incentivar reflexões culturais e sociais, estimular a criatividade, fortalecer o trabalho coletivo e contribuir para a formação de um pensamento mais crítico nos jovens. Além disso, pode se tornar uma estratégia importante dentro do ambiente escolar, como afirma Napolitano (2011), “o cinema pode ser um

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

instrumento privilegiado para a compreensão de contextos históricos, sociais e culturais, favorecendo uma aprendizagem mais significativa".

A inserção dessas produções no âmbito educacional não apenas gera impactos positivos na formação dos estudantes, como também promove uma reflexão sobre a sociedade atual. Vivemos em um contexto onde o consumo é constantemente estimulado, sobretudo nas redes sociais, ambientes onde a publicidade está cada vez mais presente.

Nesse cenário, crianças e adolescentes tornam-se ainda mais vulneráveis, pois muitos passam grande parte do tempo conectados em plataformas como WhatsApp, Instagram e TikTok, principalmente em sites onde possuem vídeos curtos, já que os mesmos apresentam sistemas para manter o usuário sempre conectado, criando uma forma vício, para que cada vez mais as pessoas possam passar o seu tempo dentro dessas redes (Giraldo-Luque; Fernández-Rovira, 2020).

Além disso, Monteiro (2020) destaca que, na era digital, a publicidade passou a trabalhar não apenas com argumentações diretas de venda, mas com vivências e representações de experiências, especialmente mediadas por influenciadores digitais que atuam como intermediadores do consumo. Esse tipo de comunicação se torna ainda mais importante quando o público alvo é composto por crianças e adolescentes, já que muitas vezes estes não possuem repertório crítico suficiente para diferenciar o entretenimento da tentativa de venda dos produtos.

Portanto, ao mesmo tempo em que o audiovisual pode ser utilizado dentro do campo pedagógico como recurso de ensino, ele também pode agir como porta de entrada para o consumo simbólico, afetivo e aspiracional disseminado por essas figuras midiáticas que se tornam referência para o jovem. Deixando o consumo de ser apenas resultado de um desejo espontâneo, para passar a ser induzido por uma cadeia de propagandas inseridas dentro dos vídeos (Monteiro, 2020).

Esse cenário reforça a importância de uma educação midiática crítica na escola, pois permite que os estudantes compreendam como essas estratégias operam e desenvolvam autonomia para se posicionarem frente aos estímulos de consumo que atravessam seu cotidiano, dentro e fora das telas (Monteiro, 2020).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

3. Projeto de Ensino Cine Cepech – Instituto Federal do Paraná

O Centro de Ensino, Pesquisa e Extensão em Ciências Humanas (CEPECH), do Instituto Federal do Paraná (IFPR) - Campus Londrina, tem como objetivo fortalecer as ações em torno dos três pilares que o sustentam e possibilitar aos estudantes o contato científico com as Ciências Humanas no Ensino Médio.

Dado ao interesse e engajamento constante dos estudantes com atividades que envolviam produções audiovisuais, emergiu a necessidade de se pensar um projeto que abrangesse as múltiplas dimensões que envolvem as produções audiovisuais, bem como a diversidade delas.

No contexto apresentado, em 2023, foram promovidas as primeiras ações para a construção do Projeto de Ensino Cine CEPECH, em que estudantes de diversas turmas se reuniram com os professores Alexandre Lisboa (Sociologia), Lawrence Malanski (Geografia) e Ruhama Sabião (História) para assistir e debater o documentário "Ilha das Flores". Tratou-se de um momento profícuo e de engajamento dos estudantes, por isso, a partir deste momento foram realizadas as primeiras reuniões para a definição do projeto.

O projeto do Cine CEPECH foi criado em 2024 e submetido como ao edital de bolsas internas, intitulado Programa de Apoio à Implementação de Projetos de Ensino (PAIPE), que "visa estimular o desenvolvimento de práticas pedagógicas inovadoras que contribuam com o êxito escolar dos/as estudantes matriculados nos diferentes níveis e modalidades de ensino do IFPR" (Instituto Federal do Paraná, 2025). Por isso, após aprovado, o projeto contou com uma bolsa, ofertada para uma das estudantes participantes.

O objetivo do Cine CEPECH é analisar produções audiovisuais a partir de seus contextos de produção, consumo e representação, articulando, para tanto, conceitos e estudos das Ciências Humanas. Por isso, todas as ações realizadas durante o projeto foram baseadas neste objetivo, mas o ultrapassaram ao também produzir a partir dessas análises.

O projeto foi ofertado aos cursos de Biotecnologia e Técnico em Informática, estruturado por meio da Aprendizagem Baseada em Projetos (Bender, 2014), que visava cumprir algumas etapas, como: a âncora, momento no qual se levantou uma problemática a ser discutida/resolvida; a questão motriz, que norteou as fases do planejamento dos estudantes a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

partir da questão mapeada na fase anterior; o brainstorming, em que todas as ideias foram colocadas em quadro para analisar as possibilidades; e ao final, a etapa de estabelecer as fases do projeto e o que os estudantes produziram ao longo do processo e como produto final.

Nesse sentido, o projeto proposto considerou as dimensões das produções audiovisuais para a Educação, em seus elementos estéticos, filosóficos e técnicos, contudo, entendeu que, para além disso, a escola é um dos espaços por excelência em que os estudantes têm acesso às experiências do universo cultural e artístico. Tendo isso em vista, buscou-se também um fortalecimento das relações do CEPECH com a comunidade, visto que as ações planejadas no Projeto também se relacionaram com a pesquisa e extensão, por ter como fim um produto final que possibilitou a divulgação dos resultados para a comunidade.

O projeto ocorreu, inicialmente, com os professores de História e Geografia e, posteriormente, somente com a professora de História. A produção debatida neste texto trata-se do início do projeto, no curso de Biotecnologia, no segundo semestre de 2024, e contou com a participação dos dois docentes e sete estudantes do Ensino Médio.

Além da produção apresentada neste texto, na continuidade do projeto, em 2024, foi produzido um mocumentário - gênero discutido no projeto - intitulado “The IFPR: o mocumentário” (apresentado em outro texto deste evento) e episódios de um podcast acerca de temáticas discutidas no projeto, intitulado “CEPECAST”. Há, ainda, uma produção em andamento, sob coordenação da professora Brenda Hanna e envolvendo os projetos de ambos os cursos.

Entende-se que o projeto possibilita adentrar no universo simbólico dos adolescentes (Dayrell, 2007), compreendendo não somente seus gostos no que tange à estética ou preferências, mas também seus medos, angústias, alegrias e tudo aquilo que envolve o processo ensino-aprendizagem e, muitas vezes, não consegue ser apreendido em sala de aula. Além disso, o projeto buscou exercer o protagonismo juvenil, discutido veementemente pela Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), de acordo com as necessidades de formação para a juventude no século XXI.

4. Propagando: consumo, algoritmos e pragatização

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Desde o surgimento da internet vem sendo estudado sobre como a criação das redes sociais digitais afetaria as relações humanas e a forma como o mundo é visto e pensado. Castells (1999), em seu livro “A sociedade em rede”, já previa como a sociedade se estruturaria antes mesmo da internet se tornar o principal meio de comunicação global: metalinguagem, hipertexto, acesso aberto e comunicação difusa. Segundo o autor, a fragmentação da sociedade em nichos de informações especializadas supera a massa unificada, fazendo com que cada indivíduo possa pertencer a comunidade digital que preferir, de acordo com seus ideais e valores, possibilitando o intercâmbio, distribuição, reprodução e repetição de informações em larga escala sob formas de arquivos digitais de texto, áudio, vídeo e imagem sem a necessidade de pagar para acessar ou adquirir.

Uma das formas mais revolucionárias de se estar nesse ambiente digital foi a criação dos algoritmos, que são sequências lógicas definidas que tomam decisões mais eficientes e rápidas em vista da capacidade cognitiva humana limitada perante a vasta gama de escolhas disponíveis na internet (Parchen; Freitas; Baggio, 2021). Tais algoritmos fazem com que as informações produzidas pelos usuário com base nas postagens curtidas, pesquisas, tempo de vídeo assistido e interesses sejam processadas instantaneamente (Parchen; Freitas; Baggio, 2021).

A partir dos dados pessoais dos usuários, obtidos pelo aceite de termos de uso e serviço ou da utilização de *cookies* que concedem ao fornecedor autorizações para poder utilizar de algoritmos para “melhorar a experiência”’, os sites podem formular propagandas de produtos e serviços específicos para cada pessoa. Segundo Cardoso, em seu livro “Propaganda Algorítmica: O uso de dados e algoritmos na publicidade digital” (2019), esses mesmos algoritmos são utilizados para coletar e analisar dados. O autor ainda destaca que a personalização acurada pode aumentar a eficácia da publicidade ao direcioná-la para seus públicos-alvo, com maior probabilidade de se engajarem no produto ou serviço ofertado. Da mesma maneira que Cardoso (2019), Fernanda Bruno autora do livro “Máquinas de ver: Vigilância, tecnologia e subjetividade" aborda (Bruno, 2013) o papel dos algoritmos na personalização de propagandas e como podem moldar a percepção do indivíduo, o influenciando no desejo e comportamentos de consumo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

As empresas operadoras das redes sociais sustentam seus lucros pela mineração de dados, ou seja, sabem como influenciar no processo de tomada de decisão de seus usuários pois invadem sua privacidade pelos algoritmos e dados cedidos a elas (Parchen; Freitas; Baggio, 2021).

A manipulação e persuasão são elementos utilizados pelas mídias sociais neste período da pós-verdade (Palma; Herculano, 2022), de modo que haja cada vez mais consumidores de produtos e serviços vendidos online, por ser mais rápido, simples e prático. Os vídeos curtos são a principal forma de comunicação atualmente, impactando em como as empresas interagem com o público-alvo (Rodrigues, 2022).

Com a popularidade das redes sociais, os consumidores passaram a ter um maior envolvimento nas comunidades sociais online a compartilhar ativamente as suas opiniões sobre produtos ou marcas com outros consumidores (Busalim; Hussin, 2016). Com essa popularidade, as preferências dos consumidores foram se alterando, e como tal, também a forma de conteúdo que os consumidores preferem se altera, levando à preferência por novos formatos como os vídeos curtos (Djafarova; Bowes, 2021).

Entretanto, a divulgação de vendas por empresas por meio de vídeos curtos faz com que os consumidores possam ter ideias que antes não tinham, já que utilizam dos algoritmos para manipular a sociedade com o bombeamento incessante de informações, muitas vezes distorcidas ou falsas, manipulando o pensamento crítico acerca do mundo real, e se torna difícil efetuar escolha com base na vasta diversidade de comentários e opiniões existentes para os diversos produtos e serviços (Esmaeili; Hashemi, 2019) e junto da incerteza devido a informações alteradas.

Tomando como base a problematização da sociedade de consumo do sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (1995), da aparição incessante de anúncios e como sempre existem limitações do uso gratuito dos sites e aplicativos da internet, o projeto “Cine CEPECH” da Biotecnologia Integrado ao Ensino Médio do Instituto Federal do Paraná Campus Londrina (IFPR Londrina) desenvolveu uma produção audiovisual que critica o consumo exagerado de vídeos e, consequentemente de anúncios publicitários, a pragatização dos indivíduos, que se tornam números diante do controle do algoritmo sob as grandes empresas que controlam a tecnologia global.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A pragatização é um conceito recente para denominar a transformação de pessoas em produtos ou objetos para que assim possam ser vendidas, manipuladas e vigiadas pelas empresas donas das plataformas digitais. A população que habita estes ciberespaços e consome da cibercultura, o "não lugar", são vistas e tratadas, portanto, como números, que podem render lucros exacerbados para as grandes empresas de tecnologia (Big Techs). Para isso, as Big Techs vendem as informações obtidas pelos algoritmos de cada indivíduo para as demais empresas do mesmo segmento, sendo que cada informação pessoal tem um preço imensurável pois servem para fazer anúncios publicitários personalizados para que tenham mais vendas e, assim, mais lucro.

À medida que os usuários interagem e contribuem com seus dados, tempo e atenção para as plataformas, suas informações são capturadas e utilizadas para gerar valor econômico (Zuboff, 2021). E ainda, com a ascensão da Inteligência Artificial no cotidiano dos consumidores, essas coletas e análise de dados se tornam mais fáceis para as Big Techs.

O usuário da internet torna-se consumidor e produtor concomitantemente: ao mesmo tempo que consome os anúncios e até os produtos ofertados pelos anunciantes, também produz informações que possibilitam às empresas fazerem mais produtos e serviços exclusivos para cada cliente (Castells, 1999).

Para iniciar a discussão sobre o tema, utilizou-se o primeiro episódio da 7ª temporada da série de ficção científica Black Mirror (2025), intitulado "Pessoas Comuns", que retrata sobre uma mulher com um tumor cerebral que aceita o plano de uma empresa detentora de uma tecnologia tão avançada que pode restaurar suas funções cerebrais remotamente por uma taxa mensal pelos serviços. O problema é que, mesmo pagando pelo plano, sempre existiam planos melhores e mais caros que prometiam entregar serviços sem anúncios e com experiências sensoriais aprimoradas, manipulando o usuário com a ideia de que ele precisasse assinar o plano premium para ser exclusivo de fato e ter acesso completo do serviço.

Apesar de ser ficção científica, o seriado nada mais faz do que criticar a sociedade atual: as pessoas vulneráveis são todos os usuários da internet, que estão suscetíveis a pagarem por planos que ofertam mais exclusividade e conforto. Manipulados pela ideia vendida por estas empresas, com o auxílio dos algoritmos, os usuários são bombeados com anúncios nas plataformas, cobranças de taxas mensais para que o consumidor usufrua do site sem ser

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

interrompido, ou seja, a lógica subjacente a essa abordagem é maximizar o engajamento dos usuários. Tal situação pode levar a um ciclo vicioso em que os usuários são constantemente expostos a anúncios e conteúdos patrocinados, muitas vezes sem perceberem que estão sendo influenciados (Crawford, 2016).

A discussão inicial depois de assistir ao episódio supracitado foi sobre como os anúncios são incluídos nas redes sociais, novelas de televisão e até mesmo pelos próprios produtores de conteúdo. A partir disso, os integrantes do projeto iniciaram a produção de uma videoarte que consiste na exibição de um episódio do CEPECAST, podcast do Cine CEPECH da Informática Integrado ao Ensino Médio do IFPR Londrina, que é interrompido a todo momento por propagandas publicitárias interpretadas pelos participantes do projeto.

A videoarte surge na década de 1960, como uma estética da contracultura criando novos conceitos e formas que provocaram deslocamentos e desconstruções nos modos de se relacionar com as imagens (Cohn, 2017). A arte do vídeo pode ser um "veículo" potente para acionar a formação da subjetivação que com o advento da tecnologia digital se permitiu o alcance da produção de uma imagem que não procura representações e que consegue estimular outros sentidos além da visão humana, e possibilita o surgimento de uma nova maneira de nos relacionar com a realidade, abrindo outras possibilidades de vida e de mundos marcada pela confluência de gêneros e linguagens.

O cinema, igualmente, expandiu-se para o território digital tornando-se parte do ciberespaço. A imagem do cinema trabalha, principalmente, o sentido visual. Já a arte do vídeo estimula outro sentido, o tátil essa funcionalidade da imagem do vídeo não deve ser interpretada de modo literal, devido a maleabilidade que ele proporciona, a porosidade de sua materialidade e a proposta de uma outra forma de agenciamento fruidor-obra. Para Deleuze (1990) que aprofunda o conceito de imagem-tempo a partir do conceito de imagem-cristal. A imagem-cristal possui duas faces: atual e virtual, isto é, imagem atual-virtual. Isso significa que "por oposição à imagem-movimento, a imagem-tempo é também virtual, ou, mais precisamente, é uma relação coalescente entre virtual e atual" (Machado, 2009, p. 276). O virtual está relacionado à criação, inovação, Deleuze afirma "no virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento [...]" (1988, p. 342).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Quando a videoarte se utiliza da estética de incompletude, sem pretensão de justificar ou contar algo, deixa lacunas em aberto e cria um outro agenciamento com o espectador, o que existe são múltiplas produções de sentidos e linguagens sem objetivo de estabelecer padrões de compreensão, quando se há diversas possibilidades de significação.

A partir destes conceitos, o grupo do projeto de ensino realizou um *brainstorming* sobre quais anúncios publicitários e propagandas em forma de vídeos mais apareciam para os estudantes. Casas de aposta *on-line*, produtos para ter o ideal de beleza perfeita, cursos sobre como ser um profissional de sucesso, cursos de idioma e jogos foram os principais anúncios vistos pelos estudantes, sendo quase um consenso entre o grupo, já que todos devem consumir os mesmos tipos de conteúdo e seus algoritmos são programados para aparecer anúncios semelhantes.

Estas temáticas de anúncios culminaram na ideia de produzir uma videoarte que satirizasse o bombeamento incessante de propagandas em diversas plataformas digitais, sendo tomado como base principalmente os que aparecem no YouTube. Princípio, Compree, GossIF Asylum, Yuchang Korean, Curso The Alpha, Divago, Lobando Bet, Wazard, Manuel e Cepecast Premium IFPR Londrina foram resultados das discussões entre o grupo, ironizando algumas marcas já conhecidas ao fazer trocadilhos com os nomes.

O nome da produção, “Propagando”, é um trocadilho com a palavra “propaganda” que foi a referência norteadora para a produção, mostrando o bombardeamento de anúncios nas mídias digitais, além de significar a propagação dos conteúdos consumidos pelos usuários dentro da teia da *internet*, onde todos podem ter acesso aos algoritmos de cada um. “Propagando” também é uma maneira de propagar a informação, crítica, sátira e produção feita pelos estudantes do IFPR Londrina.

Antes de iniciar as gravações, os estudantes e a orientadora escreveram um roteiro inicial que guiaria as gravações e pós produção das propagandas, determinando quais estudantes seriam responsáveis por cada anúncio. Depois do roteiro ser finalizado, as gravações se iniciaram, tendo uma cinegrafista principal que gravou as cenas com uma câmera profissional e um microfone externo quando fosse necessário gravar o áudio.

As filmagens ocorreram principalmente durante os horários do projeto, no período da tarde, para não sobrecarregar os estudantes. Como as cenas eram rápidas, os participantes

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

conseguiram gravar mais de uma cena por dia, sendo que enquanto parte dos estudantes faziam e auxiliavam na gravação, a outra parte desenhava as logos das marcas de cada anúncio. Os figurinos e caracterização das personagens dos anúncios foram pensados em conjunto, sendo que cada estudante ficou responsável por levar os itens necessários para a gravação da sua propaganda.

A etapa de caracterização desta videoarte foi a edição, uma vez que, para que os anúncios fossem verossímeis aos que aparecem para os consumidores, deveria haver músicas, filtros, legendas, imagens e outros elementos que não poderiam ser gravados e por isso deveriam estar presentes na edição. Os estudantes responsáveis pela edição tiveram que assistir os anúncios usados de referência para editar as cenas gravadas de modo que ficassem parecidas com as originais, para dar um aspecto humorístico e crítico à produção.

Outro elemento pensado pelos participantes do projeto foi mostrar como a interrupção incessante de anúncios durante um vídeo comum é estressante para o telespectador, sendo também uma forma de convencê-lo a assinar um plano *premium* para deixar de assistir anúncios nas plataformas *online.*

Um dos estudantes ficou responsável por pensar a apresentação e divulgação da videoarte, de maneira que mostrasse a crítica explicitamente e interessasse os estudantes. A capa resultante contém uma fotografia de todos os participantes do projeto Cine CEPECH enfileirados ao longo de três filas expostas em um *outdoor* como se fosse uma propaganda. Uma versão alternativa foi feita, com os mesmo elementos da primeira, mas com um filtro de vidro quebrado para criticar a exposição dos consumidores à chuva de anúncios recebidos o tempo todo.

A videoarte foi finalizada e apresentada a todas as turmas do Instituto Federal do Paraná Campus Londrina no evento do campus “X Cepequinho- Territórios para que(m)?” ocorrido em junho de 2025. Por ser uma produção realizada totalmente por estudantes e que mostrou lugares cotidianos do IFPR Londrina, foi muito bem recebida por todos, incluindo professores e servidores. A sádica com teor humorístico chamou a atenção dos espectadores, prendendo-os do começo ao fim da apresentação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Após a apresentação, os produtores da videoarte tiveram uma conversa com os demais estudantes sobre como foi a produção, quais foram os desafios enfrentados e qual foi a percepção geral sobre o vídeo.

No encontro seguinte do projeto, foram debatidos quais elementos poderiam ser melhorados na produção. Os editores fizeram as correções possíveis no vídeo e a versão final foi postada no canal da instituição "CEPECH IFPR" amplamente divulgada nas redes sociais pelos participantes do Cine CEPECH, orientadora e do próprio IFPR Londrina, alcançando estudantes e familiares da comunidade interna e externa do campus.

5. Considerações finais

O texto apresentou e analisou o processo de criação da videoarte "Propagando" dentro do projeto de ensino Cine CEPECH. Buscou-se compreender como uma produção audiovisual, construída de forma colaborativa por estudantes do Ensino Médio, tem potencial para ser utilizada como ferramenta educativa e reflexiva em meio ao consumo, aos algoritmos e a pragatização das plataformas digitais. O desenvolvimento da produção foi pautada na metodologia Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), que permitiu aos estudantes identificar problemas reais, presentes em seu cotidiano e transformá-los em objeto de reflexão e criação artística.

Dentre as potencialidades do Projeto Cine CEPECH, destaca-se a integração entre teoria e prática, permitindo que os estudantes tornem-se protagonistas de um projeto que uniu a reflexão crítica ao fazer artístico. Ao produzir-se uma videoarte em espaço escolar, rompe-se a lógica tradicional de ensino, promovendo engajamento dos estudantes e o desenvolvimento de habilidades socioemocionais, como a cooperação, a criatividade, a autonomia e o pensamento crítico. Além disso, o projeto mostra-se eficaz para abordar diversos temas, sejam eles modernos ou contemporâneos, de modo mais acessível e significativo para os jovens.

Já no que diz a respeito das potencialidades da videoarte "Propagando", destaca-se a linguagem crítica e satírica, que aproxima o espectador ao debate sobre a saturação de propagandas e o papel do usuário enquanto produto nas redes sociais. Seu formato

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

fragmentado, com interrupções constantes, além de mostrar o cotidiano digital, provoca um certo desconforto e reflexão no espectador, cumprindo sua função estética e política.

Como limitação, a produção da videoarte enfrentou desafios, principalmente em relação ao tempo, já que havia cerca de um mês e meio para produzir a videoarte. Outras dificuldades foram em relação à falta de infraestrutura no campus para produções mais complexas, a dificuldade em conciliar os horários dos participantes e a dificuldade técnica na edição. Ainda assim, esses desafios contribuíram para o amadurecimento do grupo, já que foi preciso encontrar soluções que exigiram a criatividade, para que só assim se concretizasse a proposta.

A produção da videoarte "Propagando", foi uma experiência divertida e ao mesmo tempo educativa e reflexiva, pois, promoveu aos participantes uma nova visão em relação ao cotidiano digital, agora, não mais como consumidores, mas como sujeitos críticos e produtores de conhecimento. A arte apresenta um papel fundamental de resistência e reflexão, reafirmando o papel da escola como espaço de criação, diálogo e mudança social. Assim, "Propagando", não apenas denunciou o bombardeamento publicitário e a pragatização social, mas também propagou consciência, criatividade e crítica, valores estes, essenciais para a educação.

Referências:

BAUDRILLARD**,** Jean. **A Sociedade de Consumo.** Rio de Janeiro: Elfos Ed, 1995. Tradução de: Artur Mourão.

BENDER, William N. **Aprendizagem Baseada em Projetos**: educação diferenciada para o século XXI. Porto Alegre: Penso, 2014. 156 p. Tradução de: Maria da Graça Souza Horn Fernando de Siqueira Rodrigues.

BLACK Mirror [Série de televisão]. Produção de Charlie Brooker. Reino Unido: House of Tomorrow e Broke & Bones, 2025. 7 temporadas (33 episódios).

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: Vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUSALIM, Abdelsalam H.; HUSSIN, Ab Razak Che. Understanding social commerce: a systematic literature review and directions for further research. **International Journal Of Information Management**, v. 36, n. 6, p. 1075-1088, dez. 2016. Elsevier BV. http://dx.doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2016.06.005. Disponível em:

https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2291218. Acesso em: 7 nov. 2025.

CARDOSO, Bruno. **Propaganda Algorítmica: O uso de dados e algoritmos na publicidade digital**. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERQUEIRA, L. da S.; VIEIRA, R. L. A.; FERREIRA, E. S.; MARESCALCHI, M. N. de S.; JESUS, T. S. R.; RIBEIRO, M. de J.; FREITAS, K. N. P. de; ALMEIDA, V. de O. **Arte cinematográfica na educação: curtas-metragens como ferramenta de ensino-aprendizagem para alunos do ensino médio em uma escola pública**. Revista Foco, [S. l.], v. 18, n. 8, p. e9345, 2025. Doi: 10.54751/revistafoco.v18n8-017. Disponível em: https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/9345. Acesso em: 11 nov. 2025.

CRAWFORD, Kate. Can an Algorithm be Agonistic? Ten Scenes from Life in Calculated Publics. **Science, Technology, & Human Values**. v. 41. n. 1. p. 77-92. jan. 2016. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43671283. Acesso em: 10 nov. 2025.

COHN, Greice. A videoarte e a pedagogia do deslocamento. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. 2017. p. 1701-1726.

DAYRELL, Juarez. A escola faz as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 28, n. 100, Especial, p. 1105-1128, out. 2007. Disponível em: http://www.cedes.unicamp.br. Acesso em: 10 nov. 2025.

DELEUZE, Gilles. **A Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DJAFAROVA, Elmira; BOWES, Tamar. 'Instagram made Me buy it': generation z impulse purchases in fashion industry. **Journal Of Retailing And Consumer Services**, v. 59, p. 102345, mar. 2021. Elsevier BV. Doi: http://dx.doi.org/10.1016/j.jretconser.2020.102345. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0969698920313539. Acesso em: 10 nov. 2025.

ESMAEILI, Leila; G.,HASHEMI, Seyed Alireza . A systematic review on social commerce. **Journal Of Strategic Marketing**, v. 27, n. 4, p. 317-355, 15 abr. 2019. Informa UK Limited. Doi: http://dx.doi.org/10.1080/0965254x.2017.1408672. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0965254X.2017.1408672. Acesso em: 5 nov. 2025.

GIRALDO-LUQUE, Santiago; FERNÁNDEZ-ROVIRA, Cristina. **Redes sociales y consumo digital en jóvenes universitarios: economía de la atención y oligopolios de la comunicación en el siglo XXI**. Profesional de la información, v. 29, n. 5, 2020. Doi: 10.3145/epi.2020.ep.s28.

Disponível em: https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/78439. Acesso em: 10 nov. 2025.

INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ. **Sobre o PAIPE**. Instituto Federal do Paraná, 2025. Disponível em: https://ifpr.edu.br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programas-de-ensino/programa-de-apoio-a-implementacao-de-projetos-de-ensino-paipe/programa-de-apoio-a-implementacao-de-projetos-de-ensino/. Acesso em: 31 out. 2025.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

MONTEIRO, Maria Clara Sidou. **Crianças e consumo digital: a publicidade de experiência na era dos Youtubers**. Curitiba: Appris, 2020. ISBN 978-65-5523-722-1.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 1. ed. São Paulo: Editora Pinsky Ltda., 2011. 258 p. ISBN 978-8572442152.

PALMA, Marcos André Melo Monte; HERCULANO, Villian Costa. A sociedade do cansaço de Byung-Chul-Han: e o existencialismo da digitalização nas redes sociais. **Complexitas – Revista de Filosofia Temática**, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 11-13, 2022. Universidade Federal do Pará. Doi: http://dx.doi.org/10.18542/complexitas.v6i1.10133. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/complexitas/article/view/10133. Acesso em: 10 out. 2025.

PARCHEN, Charles Emmanuel; FREITAS, Cinthia Obladen de Almendra; BAGGIO, Andreza Cristina. O poder de influência dos algoritmos no comportamento dos usuários em redes sociais e aplicativos. **Novos Estudos Jurí-dicos**, Itajaí- (SC), v. 26, n. 1, p. 312–329, 2021. Doi: 10.14210/nej.v26n1.p312-329. Disponível em: https://periodicos.univali.br/index.php/nej/article/view/17587. Acesso em: 10 out. 2025.

PIRES, Eloiza Gurge. **A experiência audiovisual nos espaços educativos: possíveis interseções entre educação e comunicação.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 36, n.1, p. 281-295, jan./abr. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ep/a/w7hTMM4d6gsYgDRtjscDNVp/?lang=pt. Acesso em: 10 out. 2025.

RODRIGUES, Ariana Isabel Gigante. **A influência dos vídeos curtos nas compras por impulso da geração Z**. 2022. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Economia, Gestão de Serviços, Universidade do Porto, Porto, 2022. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/5632db08376e1c37d6a65ad8fb0ff117/1?cbl=2026366&diss=y&pq-origsite=gscholar. Acesso em: 10 out. 2025.

ZUBOFF, Shoshana. **A Era do Capitalismo de Vigilância: A Luta por um Futuro Humano na Nova Fronteira do Poder**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O que as imagens transparentes têm a dizer? Apontamentos sobre a aceleração na produção e consumo de imagens no séc.XXI

Caetano Galindo BORGES (PPGArtes/UFMG)

Orientador: Amir Brito Cadôr (PPGArtes/UFMG);

E-mail: caetanogb@gmail.com

O que aqui está sendo designado como imagens transparentes são imagens que procuram comunicar sentido de forma direta e objetiva. Elas são estruturadas e projetadas para serem fruídas de forma fácil e sem resistência por fazerem parte de um feed de informação cujo objetivo é ser contínuo e ininterrupto. Esse estudo procura entender o contexto que gera esse tipo de imagens e o que resulta de experienciá-las, tendo como ponto de partida perspectivas propostas por Beatriz Sarlo (1997). Ao identificar a dinâmicas criadas por essas imagens e sua natureza fundada partir da repetição, identificam-se os problemas que decorrem da exposição contínua e exclusiva a esse tipo de imagens. Então, a partir de Byung-Chull Han (2017,2024) e Emmanuel Alloa (2022) propõe-se uma oposição entre o que seriam imagens transparentes e imagens opacas, onde o demorar-se e o estranhamento seriam alternativas a repetição e a celeridade.

Palavras-chaves: Imagem, narrativa, consumo, alteridade, filosofia.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

X-Men ’97: indústria cultural, ideologia e imaginário social na narrativa mutante

Gabriel Augusto de Jesus Daltro de BRITO (UEFS)[7]

E-mail: gabrielalgusto.ga709@gmail.com

Raquel Cruz Freire RODRIGUES (UEFS)[8]

E-mail: raquelrodrigues@uefs.br

Resumo: O artigo tem como proposta analisar a animação *X-Men ’97* (Disney+, 2024) como um produto cultural da indústria contemporânea e como espaço de disputa ideológica e simbólica. O estudo parte do pressuposto de que a narrativa dos mutantes, marcada pela tensão entre humanos e mutantes, podem ser vistas como metáfora de grupos sociais marginalizados, problematizando questões como preconceito, racismo e alteridade. O objetivo central é compreender como *X-Men ’97*, enquanto produto cultural e ideológico, contribui para a reprodução ou contestação de ideologias dominantes sobre a diferença. Para isso, o trabalho ancora-se no materialismo histórico-dialético, compreendendo a cultura como dimensão material e histórica das relações sociais. O referencial teórico articula autores clássicos e contemporâneos: Marx e Engels (2001), Althusser (1985), Leontiev (1978), Lamas (2012) e Sodré (1992) e Oliveira e Trinchão (2010). Os resultados apontam que a animação opera simultaneamente como mercadoria da indústria cultural e como linguagem ideológica capaz de gerar reflexão crítica.

Palavras-chave: Desenho animado, mutantes, ideologia.

[7] Mestrando CAPES do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana

[8] Professora orientadora do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

1. Introdução

A produção cultural contemporânea, mediada pela lógica da indústria cultural e pela expansão das plataformas digitais, constitui um espaço significativo para a reprodução e disputa de ideologias. No interior desse cenário, a animação *X-Men '97* (2024) disponível na Disney+, emerge como um produto cultural cinematográfico que sintetiza tensões sociais contemporâneas, especialmente aquelas relacionadas ao preconceito e racismo. A narrativa destes personagens da Marvel, marcada por conflitos entre humanos e mutante, funciona como metáfora de minorias marginalizadas, convertendo o entretenimento em um campo de reflexão sobre identidade e alteridade.

Partindo dessa perspectiva, o presente estudo busca compreender como a animação *X-Men '97,* entendida como um produto cultural, problematiza, por meio da metáfora mutante, as tensões ideológicas e sociais associadas à diferença e ao preconceito na sociedade contemporânea. Assim, a questão-problema que orienta esta pesquisa é: de que modo as narrativas simbólicas da metáfora mutante em X-Men '97, atuam como representações ideológicas que expressam tensões sociais contemporâneas?

Em consonância com essa questão, o objetivo central deste trabalho é analisar a animação X-Men '97 como um produto da cultura humana inserido na lógica da indústria cultural, identificando como suas representações visuais e narrativas contribuem para a reprodução, a naturalização ou a contestação de ideologias dominantes acerca da alteridade.

A fundamentação teórico-metodológica deste estudo ancora-se no materialismo histórico-dialético, compreendido também como um método de conhecimento da realidade que busca apreender o objeto em sua totalidade, isto é, em suas múltiplas determinações e mediações históricas, sociais e simbólicas (Martins e Lavoura, 2018). Neste sentido, para compreender um objeto estudo necessita ultrapassar a aparência imediata dos fatos e revelar o conjunto de elementos e questões que o constituem, relacionando as partes ao todo e o todo às partes em um movimento constante.

A pesquisa, portanto, não se limita a descrever o desenho animado *X-Men '97*, mas procura compreendê-lo como uma manifestação cultural inserida em um processo histórico mais amplo, que envolve o Desenho (Trinchão e Oliveira, 2010), a cultura (Leontiev, 1978), os

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

meios de comunicação (Lamas, 2012; Sodré, 1992) e a ideologia (Marx e Engels, 2001; Althusser, 1985). Nesse sentido, a estrutura do trabalho reflete o próprio movimento dialético de apreensão do objeto: parte-se das determinações mais gerais por meio da concepção de cultura, avança a compreensão do desenho enquanto linguagem e expressão cultural e, por fim, chegamos à particularidade concreta, que é a animação enquanto produto cultural e ideológico. Esse percurso teórico-metodológico permite compreender a obra não como um fenômeno isolado, mas como resultado e expressão de relações sociais, econômicas e simbólicas que a produzem e a significam.

O materialismo histórico-dialético parte da premissa de que a realidade social é histórica e processual, e que as produções culturais, como o desenho animado, são formas materiais dessa realidade. Assim, analisar *X-Men '97* significa compreender como as relações de produção e de poder, mediadas pela indústria cultural e pelos meios de comunicação, se objetivam em formas simbólicas. A representação a partir da animação, nesse sentido, não é a realidade em si, mas uma mediação ideologicamente materializada que expressa e, ao mesmo tempo, máscara as contradições do mundo social (Martins e Lavoura, 2018; Chauí, 2025).

Dessa forma, o procedimento metodológico deste trabalho consiste em articular teoria e análise, compreendendo o desenho animado em sua dupla condição: enquanto mercadoria da indústria cultural e enquanto linguagem ideológica que constrói visões de mundo. E o suporte e embasamento para essas análise e discussões, utiliza-se como referencial teórico de Marx e Engels (2001) e Althusser (1983) para compreender como a ideologia funciona e se materializa nas práticas e produções culturais e com isso entender como ela inscritas nas representações da animação. A leitura das imagens e dos diálogos foi orientada pela compreensão de que toda produção cultural é material e, portanto, portadora de ideologia, o que possibilita identificar como o discurso fílmico atua na formação de sujeitos e imaginários sociais.

Portanto, os resultados da análise nos permitem pensar como a animação *X-Men '97*, ao trazer em sua história conflitos entre humanos e mutantes, reflete simbolicamente as tensões de um mundo marcado pelo preconceito e outras formas de violência. Desse modo, a animação se consolida como uma produção cultural de ordem simbólica e ideológica, capaz de articular crítica social e entretenimento, e de produzir sentidos sobre as relações de poder e as formas de exclusão que atravessam a sociedade contemporânea.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

2. Ser humano e a cultura

Para introduzir a discussão, é importante retomar a noção de cultura em sua dimensão ampla, entendendo-a, à luz de Leontiev (1978), como produto histórico da atividade humana. A cultura é o que torna o homem verdadeiramente humano, pois ela resulta da apropriação das conquistas coletivas e simbólicas acumuladas ao longo da história. Para o autor, a cultura, é a base para a formação das funções psíquicas superiores dos indivíduos, ou seja, são as capacidades mentais mais complexas do ser humano, aquelas que não nascem com eles, mas se desenvolvem enquanto ser social e histórico, tendo a linguagem como sua principal mediação. Leontiev (1978) explica que essas funções superiores só se formam na vida em sociedade, por meio da apropriação da cultura criada e transmitida pelas gerações, e para a construção das faculdades humanas, sendo elas as habilidades que tornam possíveis o ser humano viver em sociedade: a linguagem, o trabalho, a moralidade, a capacidade de aprender e ensinar, dentre outras.

Essa apropriação, no entanto, não ocorre de maneira automática, ela exige mediação, comunicação, e condições materiais e subjetivas que viabilizem o acesso ao patrimônio cultural historicamente construído. O ser humano não nasce com essas capacidades totalmente prontas, ele aprender ao interagir com o mundo cultural em sociedade, “as suas relações com o mundo têm sempre por intermediário a relação do homem aos outros seres humanos; a sua atividade está sempre inserida na comunicação” (Leontiev, 1978, p. 267).

Segundo o autor, apenas em uma sociedade onde as relações sociais estejam alicerçadas na igualdade, cooperatividade e no acesso universal aos bens culturais e materiais, o sujeito poderá exercer plenamente suas capacidades, apropriar-se da herança cultural historicamente construída e formar-se como sujeito histórico em sua totalidade.

Nesta perspectiva, a cultura não é apenas o conjunto de produtos materiais e simbólicos acumulados pela humanidade. Ela é também o meio pelo qual o homem se constitui enquanto sujeito histórico e criador. Nesse processo, podemos pensar como o Desenho se apresenta como uma das primeiras formas de expressão cultural e comunicacional da humanidade, um registro visual que antecede a escrita e que permitiu ao homem representar, compreender e transformar o mundo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2.1 O desenho e seu papel na formação da cultura

Ao destacar o Desenho como uma das primeiras formas de expressão cultural e comunicacional da humanidade, apoiamos essa discussão nas contribuições de Oliveira e Trinchão (1998; 2010) e Lamas (2012), em que, as autoras, dissertam como o Desenho foi essencial para a constituição da consciência humana e das relações sociais, funcionando como uma linguagem universal que atravessa a história. Ele é, portanto, uma das linguagens fundantes da cultura, e compreender seu desenvolvimento é compreender também os modos pelos quais o ser humano constrói sentido, comunica ideias e forma sua própria identidade histórica.

É preciso levar em consideração o papel que o desenho exerceu na formação da sociedade, enquanto forma de linguagem e precursor da formação da cultura e das relações sociais, pois a primeira tentativa do homem em estabelecer a comunicação com seu semelhante foi por meio dos desenhos rupestres, que também foi a primeira linguagem para garantir a sobrevivência. (Lamas, 2012, p. 115)

O Desenho, em sua gênese enquanto linguagem visual e estruturante da comunicação, constitui-se como uma das formas mais primitivas e potentes de expressão humana. Desde os primórdios da civilização, as representações gráficas foram fundamentais para a transmissão de conhecimentos, sentidos e significados sobre o mundo, moldando as relações sociais e contribuindo para a formação das culturas (Trinchão; Oliveira, 1998). Nesse sentido, o Desenho, em seu papel inicial, registrava uma representação da realidade, e ao longo da história foi estabelecendo-se como um sistema de comunicação visual que transcende a linguagem verbal. Como afirma Lamas (2012), compreender o Desenho como um sistema que molda sociedades é reconhecer seu papel na constituição de uma sociedade cultural.

Para Peixoto (2013), o desenho é a forma mais imediata de expressar o pensamento e a base das demais linguagens visuais, pois une simplicidade e profundidade na construção de imagens. Assim, o Desenho conserva sua essência original como representação do real, ao mesmo tempo que se projeta como ferramenta de intervenção e transformação da realidade, assumindo papel ativo na constituição e reinvenção dos imaginários sociais.

O Desenho, ao surgir como meio primitivo de expressão, comunicação e registro, inscreve-se nesse processo de humanização e socialização, sendo não apenas uma representação do real, mas também uma mediação ativa na constituição das relações sociais. Na medida em

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

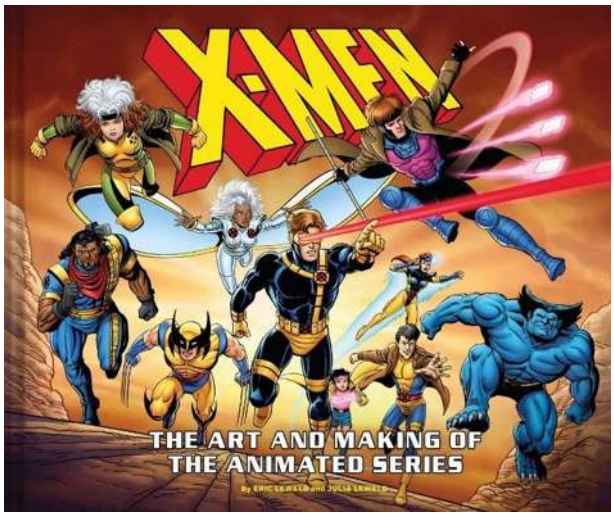
que os homens passaram comunicar-se e transformar o mundo, o Desenho emergiu como uma forma de registrar, transmitir e reinventar sentidos, contribuindo para a perpetuação de conhecimentos e a formação de sistemas simbólicos (Oliveira; Trinchão, 2010). Como destaca Leontiev, “as aquisições do desenvolvimento histórico [...] fixam-se sob uma forma absolutamente particular: a dos fenômenos externos da cultura material e intelectual” (p. 274), sendo o Desenho um desses fenômenos, um registro cultural que carrega em si operações cognitivas e sociais historicamente elaboradas. Isso reforça o papel do Desenho como prática partilhada e transformadora, que permite tanto representar a realidade quanto intervir nela, tornando-se uma forma viva e dinâmica de construir sentidos no mundo e sobre o mundo (Oliveira; Trinchão, 2010).

3. Desenho animado e a cultura de massa

Após compreendermos o entendimento do Desenho enquanto linguagem e registro e da sua presença transversal na formação da cultura, é essencial reconhecê-lo também como uma poderosa forma de comunicação e expressão visual e, para recorte deste texto, vê-lo a partir do desenho animado *X-Men’ 97* lançada pelos estúdios Marvel na plataforma de *streaming* Disney+ em março de 2024. Através da combinação de traços, formas e composições, o Desenho cria linguagens próprias que atravessam barreiras linguísticas e culturais, consolidando-se como um meio de expressão.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 01: X-Men a Série Animada de 1992 a esquerda, e a direita X-Men' 97 de 2024



Fonte: IGN Brasil, 2024

Fonte: Marvel Database, 2024

A escolha da animação *X-Men '97*, justifica-se tanto pela atualidade de sua produção quanto pela densidade simbólica presente em sua narrativa. Ao dar continuidade direta à série original dos anos 1992, *X-Men* a Série Animada (*X-Men: The Animated Series)*, a versão de 2024 recupera um legado histórico de discussões sociais envolvendo preconceito e supremacia racial, reatualizando essas pautas por meio de recursos narrativos e visuais mais sofisticados e ligados às novas gerações.

Os *X-Men* são um grupo de super-heróis oriundos das Histórias em Quadrinhos (HQ) da editora Marvel Comics. Criados em 1963 pelo roteirista Stan Lee o desenhista Jack Kirby, o grupo teve a primeira HQ lançada em setembro do mesmo ano nos Estados Unidos. Os *X-Men*, na sua ótica fictícia, são mutantes, resultado do processo evolutivo do homo-sapiens-sapiens, esta evolução genética lhes concede características genotípicas e fenótipos modificadas, concedendo-lhes assim habilidades sobre-humanas. Dentre eles destaca-se Charles Xavier, líder, mentor e fundador da equipe, motivado pelo sonho da coexistência pacífica entre humanos e mutantes, além dele temos o Ciclope, a Tempestade, Wolverine, Jean Grey (Fênix), Vampira, Noturno, Gambit dentre muitos outros. Além dos mocinhos, é importante citar o anti-herói Magneto, que em oposição aos ideais do Professor X, defende a supremacia mutante.

Com roteiro de Anniawaa Bauchie e Beau DeMayo, os episódios desta série foram dirigidos por Jake Castorena, Chase Conley e Emi Yonemura com produção executiva de Beau

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

DeMayo, Brad Winderbaum, Charley Feldman e Kevin Feige. Até o momento, a série contabiliza uma temporada com 10 episódios, cada um com média de 30 minutos de duração.

A série se propõe dar continuidade às tramas interrompidas no final da animação clássica de 1992 a 1997, aprofundando os conflitos políticos e sociais que sempre estiveram no cerne da narrativa dos *X-Men*, como a luta por direitos civis, o preconceito contra minorias e o dilema entre convivência e resistência, sem perder a ação e a aventura. Ao revisitar temas sensíveis sob uma ótica moderna, *X-Men '97* se consolida não apenas como um tributo à animação que marcou gerações, mas também como um reflexo das tensões sociais que continuam urgentes na sociedade contemporânea.

Retornando a discussão da compreensão do desenho animado como expressão cultural exige, antes de tudo, reconhecer a cultura em sua dimensão ampla. Para Leontiev (1978), a cultura representa a totalidade das criações humanas acumuladas historicamente, sendo apropriadas pelos indivíduos por meio da educação. Ela abrange desde os instrumentos de trabalho até as expressões artísticas e simbólicas, moldando o desenvolvimento humano. Logo, toda cultura é também uma estrutura de comunicação, que só pode ser compreendida pelo conhecimento do seu código.

Dentro dessa totalidade, é possível identificar recortes e direções específicas da cultura, entre as quais se destaca a cultura de massa. Esta, conforme discutido por Lamas (2012) a partir das contribuições de Sodré (2006), caracteriza-se como um agrupamento espontâneo de indivíduos que compartilham comportamentos padronizados e efêmeros, sendo marcada por um consumo homogêneo de produtos culturais disseminados pelos meios de comunicação. Sodré (1992) ressalva que o surgimento da cultura de massa só foi possível a partir do progresso dos instrumentos de comunicação de massa, principalmente a televisão, o principal produto da indústria cultural. Portando, ela é uma ramificação contemporânea da cultura, de uma sociedade voltada para o consumo.

> Tudo que é proveniente da indústria cultural, sejam produtos culturais manufaturados ou comportamentos, tendem a uma padronização, porque o objetivo é atingir o gosto comum. É exatamente esta padronização que deu origem à cultura de massa, uma cultura padronizada, criada especialmente para satisfazer o maior número de pessoas possível." (Lamas, 2012, p. 63).

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nesta perspectiva, Sodré (1992) ainda aponta que a cultura de massa se refere àquilo que é produzido para o mercado, consumido amplamente e transformado em mercadoria simbólica. Produtos como filmes, programas televisivos e desenhos animados fazem parte dessa lógica, funcionando como instrumentos de reprodução de ideologias, estilos de vida e valores dominantes.

> A cultura de massa tem de ser entendida no interior de um sistema complexo, para qual confluem: (a) as motivações do consumo orientado segundo os interesses das empresas, através do financiamento publicitário; (b) os interesses eventuais dos governos; (c) a recuperação mítica da cultura oral; (d) a diluição da cultura elevada, mas também o processo de criação em termos de cultura de elite; (e) o acionamento de velhos mecanismos de consciência coletiva nacional, através dos quais os detentores do sistema de comunicação projetam a sua formação psicológica (as suas alucinações) de elite". (Sodré, 1992, pág. 22)

Com base nessa explicação, a cultura de massa, concebida no interior da indústria cultural e moldada pelas demandas de uma sociedade orientada pelo consumo, encontrou nos meios de comunicação o principal instrumento para difundir conteúdos padronizados e amplamente acessíveis. Nesse contexto, produções como *X-Men '97* exemplificam como as mídias audiovisuais, hoje potencializadas pelas plataformas de *streaming*, se tornaram veículos privilegiados para a circulação de narrativas que, embora concebidas sob a lógica do mercado, mas levando também em consideração que esses meios não são homogeneamente acessíveis a todas as camadas sociais, ainda assim eles reproduzem valores e ideologias contribuindo para a formação de um imaginário coletivo.

Nesse contexto, a animação *X-Men '97* ocupa um lugar possível de debate e análise. Produzida pela indústria estadunidense e distribuída por plataformas de *streaming*, ela exemplifica como a comunicação de massa se reconfigura nas novas mídias. O *streaming* pode ser compreendido, à luz de Althusser (1985), como um aparelho ideológico, responsável por regular a circulação de discursos e imagens que produzem sentidos sobre o mundo social. Por meio das narrativas visuais, as plataformas de *streaming* e as produções presentes nela participam ativamente da construção do imaginário coletivo, reproduzindo e ao mesmo tempo reatualizando ideologias dominantes, e em determinando casos, tensionando essas ideologias a partir de outras contra hegemônicas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4. X-Men '97 e o imaginário sobre a diferença

No cenário contemporâneo em que as plataformas digitais ocupam o centro da produção e do consumo de bens simbólicos, torna-se possível compreender os meios de comunicação como espaços ideológicos. Seguindo a leitura de Althusser (1985), o streaming pode ser interpretado como um aparelho ideológico, pois atua na reprodução e na regulação dos discursos e representações que moldam o imaginário social.

A concepção de ideologia pelo filosofo Louis Althusser representa um marco na tradição marxista. Em sua obra "Aparelhos Ideológicos do Estado", está contida o estudo mais elaborado do autor acerca da ideologia e das instituições que a regulam para a manutenção da estrutura social capitalista. Ele propõe uma leitura marxista sobre como os sujeitos são moldados e sujeitados pela ideologia dominante através das instituições sociais, como a igreja, a escola e os meios de comunicação de massa.

Marx e Engels (2001) elaboram uma compreensão da ideologia a partir de um olhar histórico e empírico, mostrando que são as condições materiais objetivas, assim como os indivíduos concretos com suas necessidades vitais, que produzem múltiplas representações do real, rompendo com a noção de que a ideologia está apenas no campo das ideias, mas nos mostra que todo conhecimento, pensamento ou representação está enraizado em uma determinada forma de produção social, já que, até mesmo a formação da consciência é resultante das práticas sociais e das relações da sociedade com a produção material.

Toda discussão de Marx e Engels, serviu de base para a compreensão de como a ideologia funciona dentro do sistema capitalista como uma forma de mascarar a realidade para que as classes subalternas e proletárias não questionassem suas posições frente ao sistema vigente. Neste sentido Marilena Chauí (2025, p.83) explica que "a ideologia é um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados". Assim, a ideologia visa garantir a reprodução das relações de poder ao mascarar a exploração, apresentando os interesses de uma classe como se fossem universais. Nessa mesma direção, retomamos Marx e Engels (2001) ao afirmarem que as ideias dominantes de cada época são as ideias da classe dominante, pois aqueles que controlam os meios de produção material também detêm os meios de produção intelectual. A ideologia, portanto,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

aparece como um sistema simbólico que encobre as contradições sociais, naturalizando as desigualdades e legitimando as formas de dominação.

Althusser (1985), ao retomar e atualizar esses estudos, compreende a ideologia não apenas como um conjunto de ideias, mas como uma prática material que se manifesta nos rituais, nas instituições e nos discursos do cotidiano. É por meio dos Aparelhos Ideológicos do Estado, como a escola, a família, as instituições religiosas, a arte, os meios de comunicação e, hoje, as plataformas de *streaming*, que a ideologia interpela os indivíduos, constituindo-os como sujeitos. Dessa forma, a ideologia deixa de ser vista como simples ilusão e passa a ser entendida como parte constitutiva da realidade social, materialmente inscrita nas práticas e nas produções culturais.

Sob essa perspectiva, o desenho animado, enquanto produto material da cultura, não está dissociado das formas ideológicas que o engendram. Ele atua como veículo simbólico de reprodução ou de confronto das ideologias, uma vez que toda materialidade cultural carrega significações sociais e políticas. Assim, ao mesmo tempo em que pode reforçar valores dominantes, o desenho animado também pode abrir espaço para novos sentidos e resistências, evidenciando que a produção cultural é sempre um campo de disputa ideológica.

Para ilustrar essas questões, as figuras 02 e 03 a seguir, trazem recortes de duas cenas presentes no episodio 01 e 02 da animação *X-Men '97*, em que podemos analisar como a narrativa da serie possibilita a leitura a cerca de questões sociais que são representadas nela a partir da metáfora dos mutantes como grupo excluído, subalterno a discurso ideológico de supremacia racial que é materializado nas ações dos personagens da série.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 02: Cena do mutante Roberto capturado por humanos extremistas

Fonte: Disney+, 2024

Figura 03: Humanos protestando contra os mutantes

Fonte: Disney+, 2024

As cenas da animação ilustradas nas figuras acima revelam de forma contundente a presença do preconceito e da negação ao outro, projetando na ficção as tensões que atravessam o mundo real. No primeiro recorte (figura 02), vemos o personagem Roberto, um mutante, que foi capturado por extremistas humanos, submetido a uma situação de humilhação e violência. O diálogo enuncia a tentativa do personagem de convencer seus captores de que é um mutante bom, evidenciando o esforço do sujeito discriminado em justificar sua humanidade diante de um olhar que o desumaniza. O mutante, nesse contexto, é reduzido a uma ameaça, e a diferença

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

biológica, sua mutação, que deveria ser apenas uma característica natural, é interpretada como um sinal de perigo. Essa construção narrativa pode ser interpretada como uma representação simbólica da lógica excludente que historicamente marca as relações sociais, nas quais determinados grupos são marginalizados por atributos físicos, étnicos, culturais ou identitários.

A violência simbólica presente no diálogo ecoa em que a alteridade é negada e o diferente é tratado como ameaça à ordem estabelecida. Nesse sentido, a animação faz emergir, sob forma metafórica, o modo como o medo e o desconhecimento são mobilizados como instrumentos ideológicos para justificar a exclusão ou violência. A cena materializa a ideologia como prática discursiva, conforme propõe Althusser (1985), não apenas um conjunto de ideias, mas uma força material que se manifesta nos gestos, nas falas e nas representações, produzindo modos de ver o mundo.

A figura 03, que apresenta uma multidão de humanos protestando contra os mutantes, reforça esse processo de construção ideológica do inimigo. As placas com dizeres como "Abaixo aos mutantes" (*down with mutants*), "Volte de onde vocês vieram" (back 2 where u came from) e "A evolução é uma mentira" (evolution is a lie) expressam a intolerância institucionalizada e o medo coletivo. O espaço da rua, tradicionalmente associado à manifestação política, é ocupado por pessoas que agem pelo discurso de ódio, revelando como tais discursos ideológicos são capazes de mobilizar comportamentos sociais. Na narrativa, a multidão é apresentada como expressão do pensamento dominante que busca eliminar a diferença para preservar a homogeneidade de uma raça.

Essas representações, quando analisadas sob a ótica da teoria materialista acerca da ideologia, evidenciam como o desenho animado atua como um espelho simbólico da realidade. *X-Men '97* não apenas representa cinematograficamente o preconceito, mas o dramatiza, permitindo que o espectador visualize, em linguagem ficcional, os mecanismos de opressão e exclusão que fazem parte da sociedade. Ao transformar o mutante em uma metáfora das minorias, a série convida o público a repensar o sentido de humanidade e a refletir sobre as fronteiras entre normalidade e diferença. Essa operação simbólica faz da animação um campo privilegiado de disputa ideológica: por um lado, ela reproduz o olhar social sobre o outro; por outro, oferece uma possibilidade de resistência, de reconfiguração do imaginário e de ampliação da reflexão sobre o respeito e tolerância.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A animação *X-Men '97* reafirma o papel do desenho animado como um produto cultural de ordem simbólica e ideológica. As imagens e a narrativa simbólica desses personagens, ao dramatizarem conflitos humanos, participam da construção de um imaginário social que naturaliza ou questiona os discursos sobre poder, raça e diferença, expressados pelo conflito entre os humanos comuns e os mutantes. A série evidencia que a ideologia não está apenas nos conteúdos explícitos, mas também na forma como as narrativas são construídas e difundidas. Nesse sentido, o desenho animado pode ser visto como uma linguagem que possibilita a construção de visões de mundo, representações sociais e modos de pensar a alteridade.

REFERÊNCIAS:

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre os Aparelhos ideológicos de Estado**. 9ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

CHAUÍ, Marilena**. Ideologia: uma introduç**ão. Boitempo Editorial, 2025

GRAMSCI, Antônio. **Concepção Dialética da História**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978

LAMAS, Cristiane Giglio. Desenho animado: entretenimento, ideologia e comunicação de massa. 2012. **Dissertação de mestrado, Universidade de Sorocaba**. Sorocaba/SP

LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. Lisboa: Horizonte, 1978.

MARTINS, Lígia Márcia; LAVOURA, Tiago Nicola. Materialismo histórico-dialético: contributos para a investigação em educação. **Educar em Revista**, v. 34, p. 223-239, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A Ideologia Alemã. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OLIVEIRA, L. dos R.; TRINCHÃO, G. M. Desenho, registro e memória visual: ideias preliminares sobre saberes, suportes e agentes. **V Seminário Do Programa De Pós-Graduação Em Desenho Cultura E Interatividade E Colóquio Produção Visual: Criatividade, Expressão Gráfica E Cultura Vernacular**, v. 5. 2010

SODRÉ, M. A comunicação do grotesco. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

TRINCHÃO, G. M. OLIVEIRA, L dos R. A história contada a partir do desenho. In Graphica 98: **2 Simpósio Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho & 12 Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico.** Feira de Santana. ANAIS, Feira de Santana: UEFS/ABPGDDT, 1998. p. 35-43

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Estratégias de construção da imagem do "índio" no fotojornalismo da revista *O Cruzeiro*

Gil Vieira COSTA (UNIFESSPA)[9]

E-mail: gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

Resumo: Este trabalho analisa a construção do imaginário sobre os povos indígenas, no contexto da chamada Marcha para o Oeste no Brasil, nos anos 1940 e 1950. Neste processo de expansão desenvolvimentista do Estado brasileiro sobre territórios amazônicos, a revista *O Cruzeiro* possuiu um papel fundamental, explorando a temática indígena em várias fotorreportagens que informavam sobre povos contatados no processo da Marcha. Por meio de metodologias dos estudos de cultura visual, analiso aqui duas dessas reportagens sobre contatos com povos indígenas na Amazônia oriental (Gavião Parkatejê e Kayapó Kuben-kran-kren), publicadas em 1951 e 1952 por Arlindo Silva (redator) e José Medeiros (fotógrafo). A análise nos ajuda a compreender as estratégias editoriais da revista para construir discursos compatíveis com a imagem do "índio" na ideologia desenvolvimentista. Ao representar os povos indígenas como hostis e primitivos, justificava-se sua integração à "civilização nacional" sob o poder tutelar do Estado, legitimando as ações expansionistas da Marcha.

Palavras-chaves: Imagem, Fotojornalismo, Marcha para o Oeste no Brasil, Povos indígenas.

1. Os povos indígenas e a Marcha para o Oeste no Brasil

O imaginário sobre os povos originários das Américas vem sendo construído desde as primeiras invasões coloniais europeias no século 16. No Brasil, a redução desses povos à imagem do "índio" foi um dos processos empreendidos na construção desse imaginário. A esse

[9] Professor Adjunto na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Este artigo apresenta resultados de projeto financiado pelo Instituto Moreira Salles, na 5ª Bolsa IMS de Pesquisa em Fotografia (2023).

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPGHS

respeito, ainda é basilar a obra de Raminelli (1996) a respeito das representações dos nativos no contexto inicial da colonização portuguesa nesse território.

Algumas das imagens que conformam esse imaginário sobre o índio atravessaram séculos e chegaram ao presente, sendo ainda manejadas nos discursos e nas práticas culturais no Brasil. Neste trabalho, observo um momento específico desse processo histórico, em meados do século 20, com a chamada Marcha para o Oeste no Brasil.

A Marcha foi idealizada pelo Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, assumindo feição definitiva em 1943, com a criação da Expedição Roncador-Xingu (ERX) e da Fundação Brasil Central (FBC). A partir de então, o Estado brasileiro intensificou a expansão da fronteira econômica do país em direção à Amazônia e ao chamado Brasil Central. Uma introdução ao tema pode ser encontrada em Cancelli (2017) A Marcha fez parte da agenda política de sucessivos governos brasileiros até, ao menos, os anos 1970, com os grandes projetos para a Amazônia empreendidos pelos governos militares.

O Sul do Pará, entendido como um território remoto e desabitado, foi um dos alvos de diversos esforços na Marcha para o Oeste nos anos 1940 e 1950, que almejavam a exploração de recursos naturais e, no caminho, promoviam o controle das populações existentes (sobretudo povos originários e comunidades tradicionais). A relação do Estado brasileiro com o Sul do Pará, nesse processo, pode ser entendida como autoritária, pois privilegiou o desenvolvimentismo econômico em detrimento dos impactos sobre os sujeitos locais, afetando profundamente as estruturas sociais existentes.

Os diversos povos originários que habitavam o Sul do Pará foram acossados pelo avanço constante da sociedade brasileira sobre seus territórios, com o extrativismo de caucho, de castanha-do-pará, de madeira, de minérios e com a economia agropecuária. Alguns desses povos desapareceram – ou melhor, foram desaparecidos – sem que o Estado brasileiro conseguisse contatá-los e integrá-los à sua estrutura social.

Para esse propósito de assimilação à sociedade brasileira, o Estado estruturou um órgão indigenista chamado Serviço de Proteção aos Índios (SPI). O órgão se baseava em ideias positivistas, e enxergava os povos originários em processo de transição, cujo destino seria a integração à sociedade brasileira como trabalhadores agrícolas ou mesmo proletários urbanos (RIBEIRO, 1962). Até os anos 1940, o SPI havia conseguido pouco no Sul do Pará. O avanço

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

das frentes nacionais no Sul do Pará, causado pela Marcha naquele período, impôs ao SPI outra dinâmica na relação com os povos originários. Se tornou incontornável a chamada "pacificação" dos diversos grupos que se chocavam com a sociedade local e com os interesses econômicos nos recursos daquele território.

No contexto da Marcha para o Oeste no Brasil, a questão indígena pouco a pouco deixou de ser um assunto interno aos órgãos governamentais, passando para a esfera pública por meio da presença constante do tema na imprensa. A cultura visual teve um papel importante na Marcha, por meio de cinejornais, reportagens em revistas impressas ou mesmo em fotografias de álbuns e relatórios institucionais.

Em um cenário como esse, a importância da revista *O Cruzeiro* era evidente. Lançada em 1928, *O Cruzeiro* alcançou o ápice de sua relevância social nos anos 1940 e 1950. É tida como a revista que introduziu o fotojornalismo no país e o modelo das grandes reportagens, trabalhando com design arrojado para a época e excepcional qualidade gráfica (BURGI; COSTA, 2012). No auge, *O Cruzeiro* era a maior revista do país, e uma das maiores da América Latina.

Há, em *O Cruzeiro*, documentação fotográfica relevante sobre o Sul do Pará nos anos 1940 e 1950. Este artigo estuda duas reportagens publicadas em 1951 e 1952, período que coincide com o processo de crescimento vertiginoso de *O Cruzeiro*, subsequente à renovação de seu modelo editorial. O departamento de fotografia da revista foi ampliado para cerca de duas dezenas de colaboradores, dispondo de "equipamentos e filmes sem restrição, deslocamentos aéreos facilitados em viagens nacionais e internacionais, estadias prolongadas para a realização de reportagens, além de receber os maiores salários da imprensa brasileira da época" (COSTA, 2012, p. 26).

Considerando a relevância de *O Cruzeiro* no debate público nacional, podemos especular sobre o papel significativo da revista na manutenção do imaginário sobre os povos indígenas na sociedade brasileira. O tema já foi abordado em trabalhos anteriores com outros recortes, como Helouise Costa (1994).

O que significava o interesse de *O Cruzeiro* pelos povos originários?

> Ao longo das décadas de 1940 e 1950 a temática indígena foi uma constante nas fotorreportagens de *O Cruzeiro*. A dominação do índio era vista não só como

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> inevitável, mas necessária à modernização do país. A revista iria engajar-se sistematicamente na defesa do projeto, apregoado pelo Estado, de integração do índio à sociedade civil. (...) No conjunto das fotorreportagens sobre índios, publicadas no período, *O Cruzeiro* reativou o mito fundador da nação, encenou a aceitação da superioridade da cultura ocidental por parte dos povos indígenas e vislumbrou o futuro dos índios como alegres personagens da sociedade moderna industrial. Mais do que veicular imagens inéditas do índio, instituía-se na imprensa de massa um novo palanque para a abordagem da questão indígena. (COSTA; BURGI, 2012, p. 42-43).

Em outro trabalho, Helouise Costa (2004) chega a mencionar a relação de *O Cruzeiro* com os povos originários como um "projeto etnocida". Sem realizar a destruição física dos indígenas, este projeto buscava realizar a destruição de seus modos de vida e formas de pensamento – quando apregoava sua necessária e inevitável assimilação à cultura e à sociedade brasileira. É nesse sentido que busco compreender quais as estratégias visuais que a revista lançou mão, no processo de manutenção, reconstrução e consolidação de determinado imaginário sobre os povos indígenas.

2. Material analisado

Este trabalho analisa as estratégias visuais usadas nas duas reportagens de *O Cruzeiro* listadas abaixo. São matérias sobre contatos com povos indígenas no Sul do Pará, em situações de conflito com a sociedade regional e/ou de pacificação pelo Estado brasileiro.

a) "Índios em pé de guerra", narrando contato com um grupo do povo Gavião Parkatejê (MEDEIROS; SILVA, 1951);

b) "Homens brancos na aldeia dos Caiapós", narrando contato com o povo Kayapó Kuben-kran-kren (MEDEIROS; SILVA, 1952);

Ambas as reportagens foram realizadas pela dupla Arlindo Silva e José Medeiros. Essa repetição é pertinente para a análise, pois nos possibilita comparar as estratégias usadas pelos mesmos repórteres em casos diferentes. As estratégias a que me refiro podem ser sistematizadas a partir das ideias de: pose, enquadramento, seleção, montagem, diagramação e sequenciamento narrativo. Elas serão discutidas adequadamente no decorrer da análise de exemplos encontrados nas matérias citadas. Partindo de uma abordagem teórica-metodológica dos estudos de cultura

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

visual (HOWELLS; NEGREIROS, 2012), apliquei às fotografias dessas reportagens um método de análise composto por três etapas:

1) Comparação das fotografias publicadas com o texto escrito das reportagens da revista *O Cruzeiro* em que estavam inseridas. As características discursivas do texto escrito, em geral menos aberto que o texto visual, nos permitem maior compreensão sobre a ideologia e os objetivos manifestados pela revista.

2) Comparação das fotografias publicadas em *O Cruzeiro* com outras imagens não publicadas, feitas pelos jornalistas naqueles mesmos eventos. A coleção pessoal do fotógrafo José Medeiros hoje integra o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), com fotografias inéditas dos contatos com povos indígenas explorados nas reportagens. Dessa maneira podemos evidenciar escolhas editoriais e outros procedimentos.

3) Cruzamento de fontes com outras fotografias, filmes documentários e textos escritos (sobretudo literatura indigenista e antropológica), permitindo aprofundamentos nos temas analisados. Assim, a narrativa da revista sobre aqueles contatos pode ser colocada em perspectiva, a partir de outras narrativas sobre a trajetória daqueles povos indígenas.

Não será possível, aqui, aprofundar a contextualização histórica de cada contato, tampouco analisar minuciosamente a narrativa escrita das reportagens sobre eles. As relações entre fotografia e texto escrito têm sido estudadas de diversas maneiras, já havendo esforços direcionados às reportagens de temática indígena na revista *O Cruzeiro*, como em Helouise Costa (1994).

> A linguagem fotográfica é potencialmente ambígua, o que equivale dizer que uma foto isolada não permite uma inteligibilidade total imediata, sendo passível de múltiplas apropriações. A legenda é uma das apropriações possíveis, podendo ser contraditória à interpretação inicial do leitor e até mesmo a do fotógrafo (...).
> A maioria das legendas das fotorreportagens de *O Cruzeiro* foge à concisão a que hoje estamos habituados. São pequenos textos que buscam direcionar ao máximo a leitura das fotos (...). Ao final, foto e legenda incorporam-se de tal maneira que a palavra parece estar apenas referendando a "objetividade" da imagem, o que camufla o seu papel como elemento denotativo (COSTA, 1994, p. 88-89).

Veremos a seguir, na análise de cada reportagem, trechos dos textos escritos (das manchetes, linhas-finas, lides e legendas, por exemplo) que buscavam direcionar a interpretação das fotografias na direção de imagens tradicionais do "índio". Entretanto, a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

questão central deste artigo está nas estratégias visuais utilizadas por fotógrafo e equipe da revista no manejo de imagens daquelas populações, de maneira a reverberar o imaginário colonial sobre o índio brasileiro.

2.1. A reportagem "Índios em pé de guerra"

Arlindo Silva e José Medeiros foram enviados por *O Cruzeiro* para a região entre Marabá e Jacundá, no sudeste do Pará, na tentativa de cobrir as tensões entre a sociedade local e grupos Gavião Parkatejê (subgrupo Timbira). A economia local, baseada no extrativismo da castanha-do-pará, empurrava cada vez mais a fronteira econômica na direção do território tradicional dos Gavião Parkatejê, nos castanhais da margem direita do rio Tocantins. A reportagem publicada é bastante desfavorável ao povo Gavião. O lide não deixa qualquer margem para dúvidas sobre as intenções da revista:

> Os "Gaviões" flecharam os civilizados nas matas do Tocantins – 68 flechas no corpo de um tirador de castanhas – Pavor generalizado entre as populações que vivem nas margens daquele grande rio – Arriscando a própria vida, os repórteres de O CRUZEIRO foram ao encontro dos terríveis selvícolas do Tocantins (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 87).

Chega-se mesmo a lamentar a atuação do SPI na região, "pois este órgão considera propriedade natural dos indígenas os imensos castanhais que se localizam à margem direita do rio (...). E ai! do branco que matar um índio" (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 6).

Essa reportagem pode nos servir de exemplo para discutir estratégias visuais como enquadramento, seleção e montagem. Das 23 fotografias publicadas, apenas 6 documentam o grupo Gavião. As outras 17 fotos documentam pessoas mortas ou atacadas pelos Gavião, uma viúva passando por um desmaio, um mateiro armado na floresta e planos gerais dos povoados de Marabá, Itupiranga, Ipixuna e Jacundá, nas margens paraenses do rio Tocantins. A assimetria quantitativa é notável.

Ao diagramar páginas como as Figuras 01 e 02, a revista recorre à estratégia da montagem, colocando as populações locais na condição de vítimas e os Gavião na condição de selvagens desumanizados. O enquadramento usado nas fotografias – priorizando planos mais

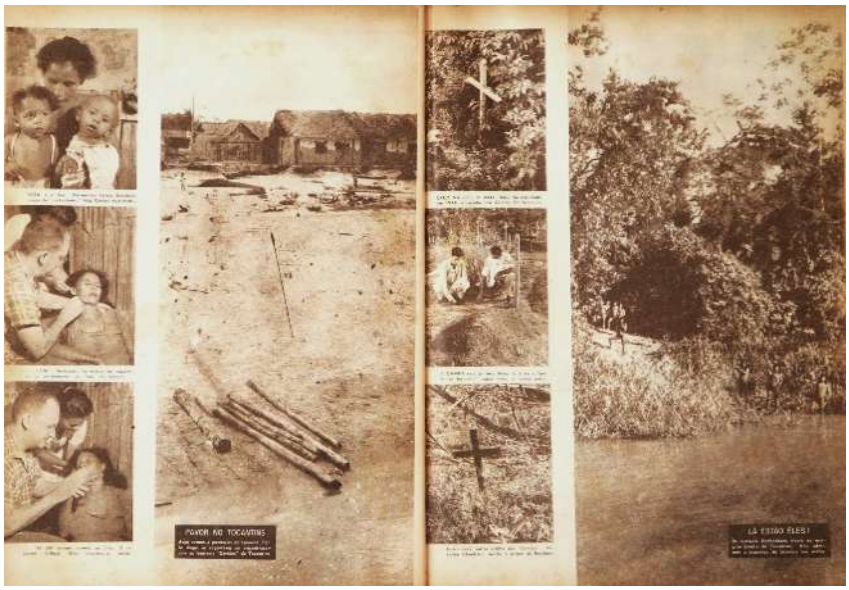
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

fechados para os moradores dos vilarejos e mais abertos para o grupo indígena – assume um papel fundamental na construção da narrativa.

As 6 imagens do grupo Gavião enquadram, em sua maioria, os indígenas em Plano Geral, havendo uma delas em que a mata é o elemento central, feita a uma distância grande dos personagens. Sua legenda diz: "LÁ ESTÃO ELES! Os terríveis flechadores vivem na margem direita do Tocantins. Não admitem a presença de brancos nas matas" (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 89). Na última página da reportagem (Figura 2), quatro fotografias registram alguns membros do grupo Gavião, acompanhadas da seguinte legenda:

> AQUI ESTÃO ELES, OS TEMÍVEIS GAVIÕES, VISTOS DE PERTO
> Pela primeira vez um fotógrafo consegue capturar imagens dos ferozes matadores da margem direita do Tocantins. Por cinco minutos, de dentro de uma canoa, José Medeiros conseguiu estas fotografias, enquanto os "Gaviões" se apoderavam de tudo o que podiam de dentro da canoa, que levamos cheia de presentes (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 91).

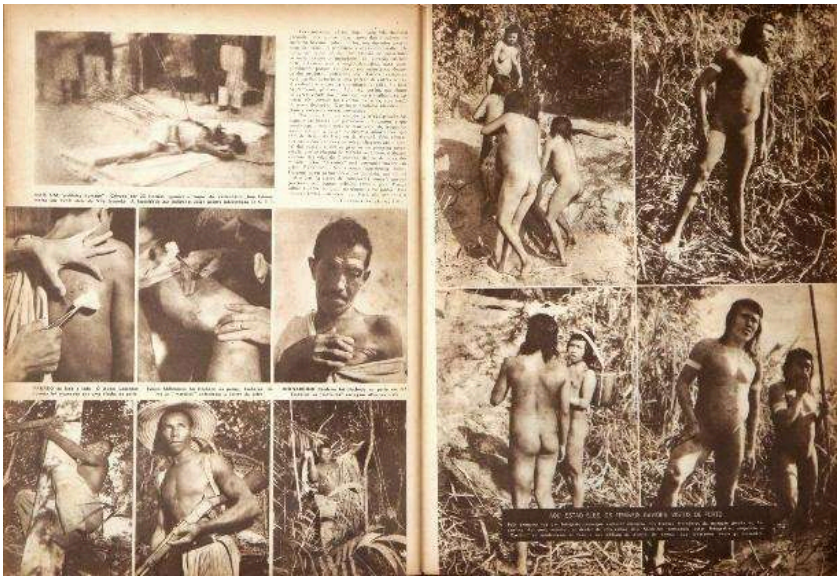
Figura 01: Páginas da reportagem "Índios em pé de guerra", fotografias de José Medeiros.



Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 88-89.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 02: Páginas da reportagem "Índios em pé de guerra", fotografias de José Medeiros.



Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 90-91.

A narrativa da revista reforça o mito do fotojornalista heroico, capaz de arriscar a vida registrando visualmente os fatos para o olhar dos leitores.

Apenas uma das fotos dos indígenas na reportagem é em Primeiro Plano, justamente uma imagem de página inteira que abre a matéria. A função desse enquadramento pode ser depreendida a partir da legenda que acompanha a foto: "O GAVIÃO FICOU BRAVO! O tuxaua gavião, como os jornalistas insistissem em permanecer junto aos índios, acabou ficando mesmo bravo" (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 86). O Primeiro Plano serve, então, para reafirmar a imagem agressiva e hostil atribuída ao povo Gavião.

Há fotografias feitas por José Medeiros nessa mesma ocasião, não incluídas na revista e hoje disponíveis em acervos institucionais, que mostram personagens Gavião enquadrados em Primeiro Plano (Figuras 03 e 04). O descarte destas imagens pela publicação reforça a ideia de que a revista tenha optado por fotografias que mostrassem o grupo Gavião à distância, ampliando a leitura de sua periculosidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 03: Indígenas Gavião Parkatejê na margem do rio Tocantins, José Medeiros, c. 1950.
Fonte: Acervo de *O Estado de Minas*.
Figura 04: Indígenas Gavião Parkatejê na margem do rio Tocantins, José Medeiros, c. 1950.
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Além da questão dos planos e enquadramentos, há outro caráter ainda mais perverso no modo como a linguagem fotográfica foi usada. Quando observamos essas fotografias inéditas de pessoas Gavião em Primeiro Plano (ou mesmo os originais das fotografias publicadas) notamos algo curioso. Podemos ver com nitidez que os Gavião apresentavam manchas de pele no corpo inteiro. A fotorreportagem parece esconder intencionalmente as enfermidades dos Gavião, priorizando sua representação como agressivos e selvagens.

Aquele grupo Gavião possivelmente passava por uma epidemia decorrente da intensificação dos contatos com os "brancos" (no sentido de brasileiros, sem delimitação étnico-racial), mas não há menção alguma às manchas de pele na reportagem. As fotografias selecionadas para representar os Gavião, priorizando planos abertos, servia para ressaltar a imagem do índio selvagem e hostil.

2.2. A reportagem "Homens brancos na aldeia dos Caiapós"

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

No vale do rio Xingu também ocorriam conflitos entre a sociedade brasileira e os povos indígenas. Os diversos grupos Kayapó-Mebêngôkre, acossados pelo avanço da economia seringueira e castanheira, vinham travando lutas permanentes contra os brancos. A conjuntura não era muito diferente daquela vivenciada na margem direita do rio Tocantins paraense. Em 1952, um subgrupo Kayapó, autodenominado Kuben-kran-kren, foi contatado pelo SPI.

Desde 1948 os Kuben-kran-kren visitavam o Posto Indígena Gorotire, no lugar Novo Horizonte, no rio Fresco (afluente do rio Xingu). A expedição à aldeia dos Kuben-kran-kren na Cachoeira da Fumaça (Riozinho, afluente do rio Fresco) foi negociada entre encarregado do Posto Indígena Gorotire, sertanista Cícero Cavalcanti, e as lideranças dos Kuben-kran-kren, que visitavam regularmente o Gorotire (ARNAUD, 1987, p. 88). Parece ter havido um movimento intencional do SPI na direção dos repórteres, convidando sua presença no processo de pacificação dos Kuben-kran-kren.

Os mesmos jornalistas Arlindo Silva e José Medeiros, autores da reportagem sobre os Gavião Parkatejê no ano anterior, participam da expedição do SPI e publicam a reportagem sobre os Kayapó Kuben-kran-kren. Ainda que ela tenha sido feita pouco mais de um ano após aquela sobre os Gavião, há uma mudança nítida nas ideias expressadas em cada matéria.

Como vimos, a posição assumida pela reportagem sobre os Gavião estava em sintonia com a ideologia das elites locais dominantes, interessadas na exploração dos recursos naturais e que tomavam os Gavião como um obstáculo ao desenvolvimento econômico daqueles núcleos populacionais. Na reportagem sobre os Kuben-kran-kren, a posição da revista está nitidamente afinada com a do SPI. São os donos ou patrões dos seringais e castanhais que aparecem como inimigo comum, que espolia os trabalhadores e os lança contra os indígenas.

Chamados de “tubarões” na reportagem, os patrões dos seringais e castanhais são mostrados como exploradores e mesmo escravizadores dos seringueiros e castanheiros, por meio do conhecido sistema de aviamento e barracão, típico da economia extrativista na Amazônia. Também surge a ideia de que o SPI atua na região quase desprovido de recursos, muitas vezes de maneira heroica, e que um inspetor empenhado como Cícero Cavalcanti era “combatidíssimo” pelos proprietários ou arrendatários de seringais e castanhais.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O texto também é recheado de detalhes com sabor etnológico, a respeito dos costumes Kuben-kran-kren e da relação estabelecida entre os indígenas e os repórteres. Evidentemente apresenta uma postura etnocêntrica, acentuando o caráter "exótico" daquelas práticas culturais.

O discurso fotográfico da reportagem está voltado a esse teor antropológico. Das 26 imagens publicadas, mais da metade registra pessoas Kuben-kran-kren destacando características étnicas, como adornos labiais ou auriculares, adereços, pinturas corporais e comportamentos lidos pela via do exotismo (por exemplo, na Figura 05). As outras imagens se dividem entre fotografias de guerreiros portando armas de fogo, registros de uma mulher branca vivendo com os Kuben-kran-kren, fotos dos repórteres e outros membros da expedição.

O fato de que os Kayapó Kuben-kran-kren usavam armas de fogo inquietou bastante os jornalistas. Em uma fotografia de página inteira, um homem Kuben-kran-kren está sentado no chão encarando a câmera, "abraçado" ao seu rifle (Figura 06). A legenda afirma que "Os caiapós, para se igualarem aos seus inimigos civilizados, passaram a assaltar os acampamentos brancos" (MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 17).

Figura 05: Páginas da reportagem "Homens brancos na aldeia dos Caiapós", fotografias de José Medeiros.

Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 18-19.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 06: Indígena Kayapó Kuben-kran-kren com rifle, José Medeiros, 1952.

Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 17.

> (...) os índios foram verificando que as suas armas primitivas, arcos e flechas, não podiam se contrapor às armas dos brancos – rifles, carabinas e espingardas moderníssimas. A fim de se colocarem em pé de igualdade, os caiapós passaram a assaltar os acampamentos, vilas e moradias e castanheiros e seringueiros, para lhes tomar as armas e munições. Tem-se afirmado que é o Serviço de Proteção aos Índios quem lhes fornece armamentos e balas. Nada, entretanto, mais inverídico e pueril (MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 20).

Ainda que a posição da reportagem de *O Cruzeiro* sobre os Kuben-kran-kren estivesse mais afinada com o SPI, o discurso das fotografias carregava alguma ambiguidade. É grande o destaque dado à presença de armas de fogo entre aquele grupo de indígenas, provavelmente saqueadas de grupos não indígenas. Esse manejo de armas de fogo anularia parte da vantagem que os brancos possuíam contra aqueles povos indígenas, aumentando a ameaça e o perigo representado por estes últimos.

Se as armas de fogo em mãos indígenas provocam estupefação na sociedade brasileira, nas mesmas reportagens de *O Cruzeiro* parece natural que estas armas estejam nas mãos dos brancos, para uso contra os povos originários. Na matéria sobre os Gavião, por exemplo, a foto de um trabalhador de chapéu de palha e jamanxim nas costas, segurando um rifle, mostra "como os 'mateiros' enfrentam o terror da selva" (MEDEIROS; SILVA, 1951, p. 90).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Em 1953, na revista *A Cigarra* (do mesmo grupo de *O Cruzeiro*), outra reportagem de Arlindo Silva e José Medeiros retomou essa foto em justaposição com a imagem de um Kuben-kran-kren armado de rifle (MEDEIROS; SILVA, 1953, p. 10-11). A diagramação explora esses personagens como os dois lados de uma guerra (Figura 07). Assim, a operação de montagem suprime a distância enorme entre os locais em que cada foto foi captada (as bacias dos rios Tocantins e Xingu).

Figura 07: Páginas de reportagem "Corre sangue no Xingu", fotografias de José Medeiros.

Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1953, p. 10-11.

Uma foto publicada na reportagem sobre os Kuben-kran-kren pode nos servir de metáfora sobre a visão da sociedade brasileira a respeito da legitimidade do porte de armas de fogo pelos brancos. Naquela expedição promovida pelo SPI, órgão de proteção aos indígenas, o fotojornalista José Medeiros é clicado com uma arma de fogo a tiracolo (Figura 08). A legenda ironiza: "de um lado, a máquina fotográfica. De outro, uma carabina, por via das dúvidas... Mas não foi usada" (MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 20).

Entretanto, a arma mais eficaz dos fotojornalistas era mesmo a fotografia. O projeto etnocida contra os povos originários lançou mão da cultura visual como uma ferramenta para melhor difundir narrativas e ideologias. Em *O Cruzeiro*, isso pode ser constatado nos modos como se apresentava o uso das armas e da violência, por brancos e por indígenas. Porém,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

também pode ser percebido em alguns momentos que a linguagem fotográfica foi, em si mesma, uma maneira de construir discursos sobre aqueles povos originários.

Figura 08: José Medeiros durante expedição à aldeia Kuben-kran-kren, autoria não creditada, 1952.

Fonte: MEDEIROS; SILVA, 1952, p. 20.

3. Considerações finais

No decorrer da Marcha para o Oeste no Brasil, a imagem fotográfica teve um papel fundamental como meio para propagação das ideias desenvolvimentistas. O imaginário sobre o "índio" brasileiro foi manejado e construído com o auxílio dos meios fotográficos. As revistas ilustradas impressas foram uma plataforma exemplar desse processo. *O Cruzeiro*, principal revista brasileira nos anos 1940 e 1950, produziu inúmeras reportagens sobre a questão indígena.

Nessas reportagens, estratégias de construção da imagem fotográfica (como pose, enquadramento, seleção, montagem, diagramação e sequenciamento narrativo) foram largamente usadas pela revista, como indica a nossa análise de duas matérias de contatos com povos indígenas no Sul do Pará. Esse pequeno conjunto pode ser considerado uma amostra de um universo mais amplo, documentando o modo como a sociedade brasileira, envolvida na

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ideologia desenvolvimentista, manejou imagens do "índio" de maneira a justificar um projeto etnocida.

Os Gavião Parkatejê e os Kayapó Kuben-kran-kren foram apresentados como selvagens e hostis ao contato com o branco. As doenças do contato marcadas na pele dos Gavião foram ignoradas ou ocultadas em *O Cruzeiro*. A narrativa de pacificação dos Kuben-kran-kren foi sobreposta à exotização e desumanização dos seus costumes, além da sua imagem como portadores de armas de fogo usadas contra os brancos.

A interpretação mais corrente sobre o trabalho de José Medeiros mostra-o como um fotógrafo comprometido com os sujeitos indígenas. O uso de suas imagens em *O Cruzeiro*, submetidas à lógica desenvolvimentista no trato da questão indígena, contrastaria com "o olhar de Medeiros", que "evoca um discurso que hoje nos parece mais afetivo – índios retratados com lirismo e beleza – enquanto os textos encerram os preconceitos da época" (KAZ, 2006, p. 28). Para marcar o comprometimento de Medeiros, também se compara seu trabalho com o de outros fotógrafos de *O Cruzeiro* na época, que produziram reportagens sobre a questão indígena. "Enquanto [Jean] Manzon produz imagens de caráter épico que, em grande medida, reencenam a descoberta do Brasil, José Medeiros lança sobre o índio um olhar quase sempre carregado de empatia" (COSTA; BURGI, 2012, p. 42).

A análise das duas reportagens realizada neste artigo coloca em perspectiva a posição de José Medeiros quanto à questão indígena. Decerto, não há evidências históricas suficientes para separar as escolhas de Medeiros daquelas feitas por outros profissionais da revista *O Cruzeiro*, no contexto de produção e edição das reportagens. Em todo caso, pode-se compreender que a fotografia e a revista ilustrada foram ferramentas ideológicas da política desenvolvimentista, usadas para manejar o imaginário brasileiro sobre o "índio" e garantir a legitimidade social do "projeto etnocida" (COSTA, 2004) empreendido contra os povos indígenas.

Referências

Fontes primárias

MEDEIROS, José; SILVA, Arlindo. Corre sangue no Xingu. **A Cigarra**, n. 236, Rio de Janeiro, nov. 1953, p. 9-13, 32, 64 e 88.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

MEDEIROS, José; SILVA, Arlindo. Homens brancos na aldeia dos Caiapós. **O Cruzeiro**, ano 24, n. 34, Rio de Janeiro, 07 jun. 1952, p. 12-22, 26 e 112.

MEDEIROS, José; SILVA, Arlindo. Índios em pé de guerra. **O Cruzeiro**, v. 23, n. 20, Rio de Janeiro, 03 mar. 1951, p. 6, 10, 86-91 e 106.
Bibliografia

ARNAUD, Expedito. A expansão dos índios Kayapó-Gorotire e a ocupação nacional (região Sul do Pará). **Revista do Museu Paulista**, v. 32, São Paulo: USP, 1987, p. 73-129.

BURGI, Sergio; COSTA, Helouise (orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre *O Cruzeiro*: 1940/1960. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CANCELLI, Elizabeth. **O Estado Novo em *Marcha para o Oeste***. Curitiba: CRV, 2017.

COSTA, Helouise. Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida. **Studium**, n. 17, Campinas: Unicamp, mai. 2004, p. 5-14.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. *In*: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre O Cruzeiro: 1940/1960. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 8-31.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista *O Cruzeiro*. p. 83-91. **Imagens**, n. 2, Campinas, ago. 1994, p. 82-91.

HOWELLS, Richard; NEGREIROS, Joaquim. **Visual culture**. 2 ed. Cambridge: Polity Press, 2012.

KAZ, Leonel (org.). **Olho da rua**: o Brasil nas fotos de José Medeiros. Rio de Janeiro: Aprazível, 2006.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1962.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Estar em cartaz: o design gráfico na produção de sentido para a divulgação de filmes

Arthur Eiji DAMASCENO (UEL)

Miguel Luiz CONTANI (UEL)

E-mail: arthur.eiji.damasceno@uel.br

O cartaz de um filme tem a natureza de um material motivador, seja para atrair o público, seja para provocar discussões a respeito da mensagem do enredo. Produz-se uma relação que começa antes do filme, mas não termina ao momento que as luzes do cinema se acendem; adquire potencial de documento histórico. Apesar de sua aparência como imagem cotidiana, o cartaz configura-se como uma materialidade textual de elaboração complexa, exigindo não só sensibilidade estética, como também a compreensão do cartazista em como "fazer ver". A pesquisa busca analisar e avaliar a maneira como o design gráfico mobiliza recursos imagéticos em uma poética capaz de provocar sentimentos, estimular reflexões e, simultaneamente, informar e divulgar. A investigação centra-se na função do cartaz como um objeto comunicacional contínuo, destacando seu caráter artístico inseparável e a necessidade de um olhar cada vez mais apurado do profissional. Fundamentada no conceito semiótico de simbolização, o objetivo é contribuir para a compreensão do cartaz enquanto um veículo de simbolização e de prática de profissionais do design.

Palavras-chaves: Cartaz de filme, simbolização, design gráfico.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

O podcasting independente como espaço de construção de novos imaginários sociais

Emerson dos Santos DIAS

E-mail: emerson.dias@gmail.com

Rakelly Calliari SCHACHT

E-mail: rakellyc@gmail.com

O artigo analisa o podcasting independente como espaço para a recuperação de memória regional sob uma perspectiva contra-hegemônica, a partir do audiodocumentário *Sambas da Terra Vermelha*. Produzido após oficinas da rádio web comunitária Alma Londrina, no norte do Paraná, a série de oito episódios recorreu à história oral diante da escassez de documentação sobre o samba na cidade, registrando vozes e práticas culturais marginalizadas. A pesquisa utiliza a pesquisa-ação como metodologia central, associada à revisão bibliográfica e à análise documental, para investigar potenciais e limitações do podcast independente nas disputas pelo imaginário social. O estudo situa esta atividade no cenário midiático atual e evidencia seu papel na valorização da cultura popular e na resistência ao apagamento histórico. Analisa também o uso da inteligência artificial como apoio à produção voluntária, destacando a otimização de processos e os riscos de reprodução de vieses culturais. Conclui que a mídia alternativa, aliada a dinâmicas participativas e ao uso crítico da tecnologia, amplia o alcance de narrativas contra-hegemônicas.

Palavras-chave: Comunicação, Podcast, Memória social, Inteligência artificial.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

A construção do imaginário Viking no Brasil: análise de um “museu vivo” temático

Vitor Marroni FORTUNA (UEL)[10]

E-mail: vitor.marroni.fortuna@uel.br

Resumo: Este trabalho investiga o paradoxo do imaginário "viking" no Brasil, recebido como símbolo heroico de força, apesar de suas origens textuais como antagonista nas fontes medievais. O texto questiona como esse símbolo é historicamente construído e ressignificado no contexto brasileiro. A análise fundamenta-se na Teoria da Recepção, focando no Horizonte de Expectativas do público. Argumenta-se, que o receptor contemporâneo não busca a verdade histórica, mas a verossimilhança que se alinha às suas expectativas prévias. Para mapear esse processo, o estudo traça a acumulação narrativa do símbolo em três camadas de recepção: o antagonista medieval; o símbolo romântico e supremacista; e, por fim, o herói midiático da cultura pop. O artigo analisa, como estudo de caso, a materialização desse imaginário em bens de consumo corriqueiros. Conclui-se que o imaginário viking no Brasil é uma reconstrução social da realidade, um potente imaginário de consumo.

Palavras-chaves: Imaginário Social, Era Viking, Teoria da Recepção.

1. O desafio de receber o passado

A figura do "viking" ocupa hoje um espaço paradoxal no imaginário contemporâneo. Por um lado, ela é onipresente: um símbolo de força, liberdade e espiritualidade autêntica,

[10] Mestrando no Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHS) da Universidade Estadual de Londrina (UEL); Orientado por Lukas Gabriel Grzybowski, Professor Doutor do PPGHS/UEL.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

massivamente difundido pela cultura midiática global. Esta imagem popular, dotada de enorme apelo estético e afetivo, funciona como um potente modelo de identidade. Por outro, essa imagem heroica contrasta profundamente com suas origens textuais. Nas Sagas islandesas medievais, o *víkingr* emerge frequentemente como uma força disruptiva: ele é o outro, o pirata, o antagonista cuja derrota era necessária para a reafirmação da ordem. O termo denotava mais uma função ou atividade, o ato de pilhar, do que um marcador étnico unificado.

Este trabalho, inserido no campo dos estudos da imagem e do imaginário, investiga essa trajetória. O problema de pesquisa não reside na veracidade histórica da figura, mas na sua construção como imaginário. Como esse símbolo foi historicamente produzido, e, mais importante, como ele é recebido e ressignificado em um contexto tão geográfica e historicamente distante quanto o Brasil?

Proponho aqui, que a chave para essa investigação reside na Teoria da Recepção, especificamente no conceito de "Horizonte de Expectativas" (Jauss, 1982) . O conceito de Jauss postula que cada público, em seu tempo, possui um conjunto de normas, referências estéticas e experiências prévias que filtram ativamente sua interpretação. O público contemporâneo não busca, necessariamente, o *víkingr* histórico das fontes, mas sim uma "verossimilhança" (Todorov, 1977), ou seja, uma narrativa que pareça plausível e coerente com suas próprias convenções, que confirme as expectativas já moldadas por essa longa trajetória de recepções. Esse processo é alimentado pelo que Bruner (2003) chama de "acumulação narrativa", onde histórias e imagens são sobrepostas ao longo do tempo, camada por camada, construindo o que entendemos por cultura ou tradição.

O objetivo deste trabalho é, portanto, mapear a construção diacrônica deste imaginário que circula no Brasil. Para isso, o traçarei o que chamo de "camadas de recepção" do *víkingr*. Iniciarei com sua fundação narrativa como o antagonista. Em seguida, sua inversão em herói durante o Romantismo nacionalista e sua radicalização ideológica em discursos supremacistas que chegaram ao Brasil.

Finalmente, o abordarei como esse imaginário, já complexo e multifacetado, cristaliza-se no presente. Esta cristalização refere-se ao momento em que o símbolo, esvaziado de seu contexto original e carregado de novas conotações, torna-se uma forma tangível e consumível. A materialização desse símbolo em bens de consumo corriqueiros, de festivais temáticos a itens

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de vestuário, é aqui entendida não como um ponto de partida, mas como o resultado desse longo processo de recepção. Trata-se da própria reconstrução social da realidade (Berger & Luckmann, 1966) em ação, onde o imaginário se torna concreto e, por sua vez, reforça dialeticamente as expectativas que o geraram.

2. Realidade como Narrativa recebida

Para investigar as questões propostas na introdução, notadamente, como um imaginário histórica e geograficamente distante ressoa no Brasil contemporâneo, é imperativo estabelecer o aparato teórico que sustenta a análise. Postula-se aqui que o fenômeno não pode ser compreendido sem uma abordagem interdisciplinar que articule a Sociologia do Conhecimento, a Teoria da Narrativa e, centralmente, a Teoria da Recepção.

O alicerce desta estrutura é a Sociologia do Conhecimento, conforme proposta por Berger e Luckmann (1966). A premissa fundamental dos autores é que a "realidade" é uma construção social:

> A necessidade de uma 'sociologia do conhecimento' é evidente, dadas as diferenças observáveis entre as sociedades em termos do que é considerado como 'conhecimento' em cada uma delas [...] Em outras palavras, uma 'sociologia do conhecimento' terá de lidar não só com a variedade empírica do 'conhecimento' nas sociedades humanas, mas também com os processos pelos quais qualquer conjunto de 'conhecimentos' acaba por ser socialmente estabelecido como 'realidade'. (Berger, Luckmann, 1966, p.15, tradução minha) [11]

Desta forma, o conhecimento sobre o que é um viking não é um fato a ser descoberto, mas uma realidade fluida, socialmente produzida e mantida, através de relações (sociais) entre os indivíduos que partilham o mesmo contexto, a mesma realidade.

Se esta realidade é socialmente construída, a Teoria da Narrativa oferece o mecanismo primário dessa construção. Longe de ser um mero espelho do passado, a narrativa é, como postula Jerome Bruner (2003), a ferramenta cognitiva e cultural que usamos para estruturar a

[11] "The need for a 'sociology of knowledge' is thus already given with the observable differences between societies in terms of what is taken for granted as 'knowledge' in them […] In other words, a 'sociology of knowledge' will have to deal not only with the empirical variety of 'knowledge' in human societies, but also with the processes by which any body of 'knowledge' comes to be socially established as 'reality'".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

experiência e construir o próprio passado. Uma narrativa histórica, portanto, nunca é o evento em sua totalidade, mas uma representação carregada de valores e interpretações.

Nesse processo, destaco uma das dez características da Narrativa, apontadas por Jerome Bruner, a "acumulação narrativa"[12] (2003, p. 56, tradução minha), em que as histórias se sobrepõem ao longo do tempo, ganhando novas camadas interpretativas que refletem as transformações sociais de cada época. São esses acúmulos que, eventualmente, dão origem ao que chamamos de cultura ou tradição, fixando a narrativa no imaginário da sociedade. O imaginário viking contemporâneo é, portanto, o produto de séculos dessa acumulação.

Contudo, para que uma narrativa seja aceita, ela não precisa ser verdadeira[13], mas sim verossímil. Bruner afirma que, diferentemente das construções lógicas ou científicas, as narrativas "[...] só podem alcançar a verossimilhança"[14] (Bruner, 2003, p.27, tradução minha). É Tzvetan Todorov (1977) quem melhor define este conceito-chave. Para ele, a verossimilhança não é a relação da obra com a realidade[15], mas sim sua relação com o que a maioria das pessoas acredita ser a realidade; em outras palavras, com a opinião pública. Destarte, a narrativa se torna crível não por sua exatidão, mas por sua conformidade com as convenções e crenças de seu público.

Isso nos conduz diretamente ao pilar central desta análise: a Teoria da Recepção, desenvolvida por Hans Robert Jauss (1982). A precisão de Jauss foi deslocar o foco analítico da produção da obra (o autor) para a sua recepção (o público). Para Jauss, o significado de um texto ou, como aplico aqui, de um imaginário, não é fixo, mas sim construído e enriquecido na cadeia de recepções de geração em geração.

O conceito-chave de Jauss para esta análise é o "Horizonte de Expectativas" (Jauss, 1982). Cada público, em um dado momento histórico, possui um conjunto de normas, valores e referências que condicionam a interpretação. Esse horizonte, atua como um filtro que orienta o que é considerado plausível, aceitável ou significativo. O significado de um símbolo é,

[12] Narrative Accrual.
[13] Para Bruner a Narrativa nunca é verdadeira, uma vez que, o que se lê ou se escuta sobre determinado evento narrado, é apenas a interpretação do observador que presenciou o fato. A partir deste prisma, torna-se impossível acessar a verdade absoluta de qualquer evento, já que toda e qualquer narrativa é construída pela interpretação do narrador.
[14] […] narrative constructions can only achieve verisimilitude.
[15] Essa relação seria, de fato, a “verdade”.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

portanto, alterado ao encontrar as normas de seu público. O sucesso da recepção de uma obra ou de uma prática cultural, nesse sentido, está em sua capacidade de estabelecer um diálogo ou harmonia com o que o público já espera ou acredita ser a realidade[16].

Portanto, este aparato teórico nos permite formular uma abordagem: a realidade do imaginário viking é construída por narrativas que se acumularam ao longo dos séculos. O público contemporâneo recebe essas narrativas através de um Horizonte de Expectativas já estabelecido, buscando nelas a verossimilhança que confirme esse imaginário. O que se segue é o mapeamento de como esse horizonte foi formado.

3. Camadas de recepção do *Víkingr*

O Horizonte de Expectativas que hoje permite a recepção positiva do imaginário "viking" no Brasil não é um fenômeno espontâneo. Ele é o resultado de uma longa acumulação narrativa, um processo diacrônico de séculos que ressignificou radicalmente a figura do *víkingr*. Para entender o imaginário contemporâneo, é preciso dissecar suas camadas de recepção.

Metodologicamente, é essencial estabelecer o ponto de partida narrativo. Nas fontes medievais, a figura que hoje heroificamos era predominantemente tratada com suspeita ou como um antagonista funcional. Um dos exemplos mais notórios é o do cronista e escolástico Adam de Bremen, que, por volta de 1075, em sua *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, define esses homens de forma direta: "[...] piratas, a quem eles[17] chamam *Wichingos*, e nós Ascomanos[18]" (Adam Bremensis, 1876, *Gesta* IV, 6) A definição não é étnica, mas ocupacional, e sinônimo de pirataria.

Esse enquadramento se solidifica nas sagas islandesas, escritas séculos após os eventos que narram, mas que refletem a consolidação de um imaginário. Na Saga *Sigurðar jórsalafara* (século XIII), por exemplo, o rei cristão *Sigurðr*, em sua peregrinação, encontra na costa da Espanha "[...] alguns vikings que iam em [busca de] pilhagem"[19] (Sturluson, 2022, capítulo 4)

[16] Isto é, estabelecer um diálogo com a verossimilhança, explicada por Todorov.
[17] A fim de contextualizar a citação, explico: neste capítulo, o autor conta sobre a grande quantidade de ouro existente em uma região específica da Dinamarca denominada pelo autor como "*Seland*". Finalmente, afirma que quem detém esse ouro, são os piratas.
[18] [...] *piratae, quos illi Wichingos appellant, nostri Ascomannos*.
[19] [...] *víkingar nökkurir, þeir er fóru at herfangi.*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

e os vence rapidamente. O ponto crítico é a aplicação do termo: é um rótulo para um adversário externo e predatório. O interesse narrativo da saga não está na identidade desses *víkingar*, mas em sua derrota, que serve para confirmar o status e a proeza do herói cristão.

Trago brevemente outro caso semelhante, desta vez na *Brennu-Njáls saga* (2024), em que o grande herói Gunnar confronta *víkingar* na Estônia. O texto os descreve de forma breve e genérica, tratando-os como agentes do caos, um obstáculo narrativo cuja derrota serve para solidificar a estatura heroica do protagonista. Nesta primeira camada, portanto, o *víkingr* é o outro, o disruptor da ordem social, independe do local ou do território em que é encontrado, seja na costa da Espanha ou na Estônia, o que lhe define é a prática, a pilhagem.

A segunda camada de recepção marca uma inversão completa da função narrativa, exigindo um salto cronológico de séculos até o Romantismo europeu. Neste período, correntes nacionalistas, particularmente na Escandinávia, buscaram no passado medieval os símbolos para a construção de suas identidades modernas.

O poema "O Viking" (*Vikingen*), do sueco Erik Gustav Geijer em 1811, é um marco dessa transformação. No poema, o protagonista relata: “Pegando na mão a espada enferrujada do meu pai, jurei conquistar o meu reino e a minha terra, No mar”. (Geijer, 2017, tradução minha). O *víkingr* é, assim, dramaticamente reformulado: ele não é o pirata ganancioso das sagas, mas um herói nobre, um aventureiro que define a si mesmo por sua coragem. De uma função, a pilhagem, ele foi elevado a uma identidade: o ancestral simbólico e idealizado da nação. Aos poucos a imagem romantizada do aventureiro e explorador gradualmente substituiu a do pirata no nascente imaginário popular.

No século XX, essa figura heroica foi apropriada e radicalizada para fins ideológicos explícitos. Um exemplo paradigmático de como esse imaginário chegou ao Brasil é a obra de Jacques de Mahieu. Francês, membro da *Schutzstaffel* (SS), Mahieu refugiou-se na Argentina e, em 1976, publicou *Os Vikings no Brasil*. Na obra, ele articula uma tese revisionista de que os nórdicos não apenas alcançaram a América, mas se estabeleceram como uma elite dominante sobre os povos nativos.

Mahieu usa supostos traços arianos em grupos indígenas como prova dessa presença, argumentando que estes teriam degenerado pela miscigenação. O objetivo de Mahieu era claro: negar a agência indígena e reescrever a história sul-americana, afirmando que qualquer traço

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

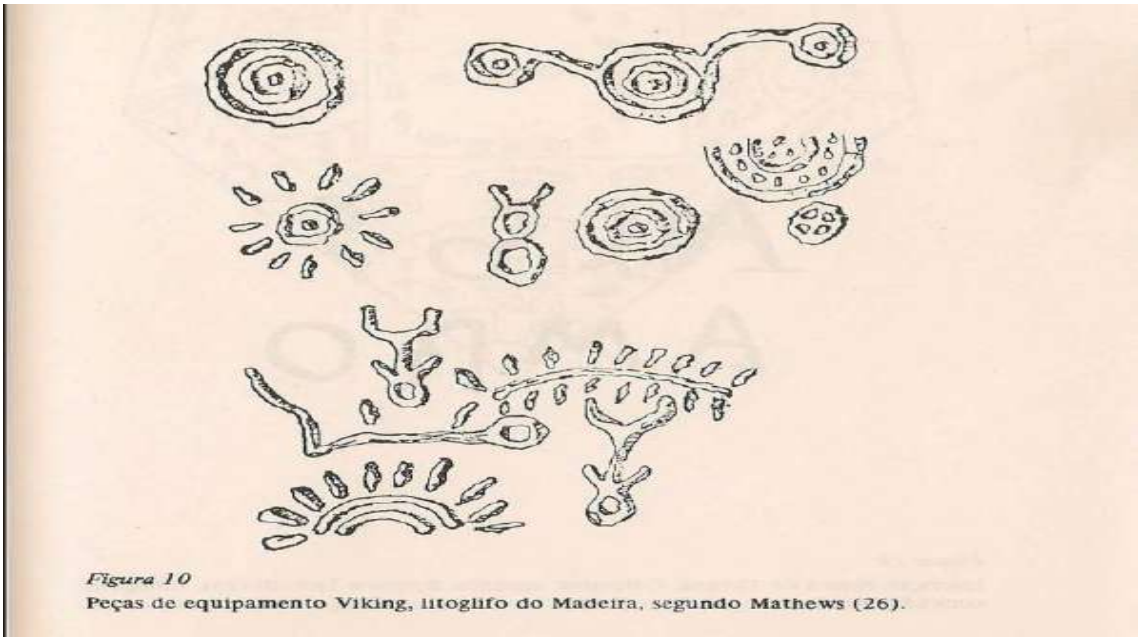
cultural valioso deveria ter uma origem europeia pré-colombiana. Para validar essa ideologia supremacista, o *víkingr* foi esvaziado de seu contexto medieval e reconfigurado como o arquétipo do europeu superior: aventureiro, civilizador, branco, nórdico e dominante.

Outra estratégia de Mahieu para tentar comprovar sua teoria, é afirmar que as inscrições encontradas em uma pedra na região do Rio Madeira, são complexas demais para terem sido produzidas por indígenas:

> Para gravar inscrições na pedra, é necessário ter capacidade, gosto e tempo. O que leva a pensar num certo nível cultural e social. Porém temos que excluir os Incas, que nunca alcançaram o Madeira. Portanto, restam-nos seus predecessores, os Vikings. (Mahieu, 1976, p.46-47).

O autor afirma que tratam-se, portanto, de inscrições rúnicas, mais especificamente de peças de equipamento "viking", como ilustra a Figura 1.

Figura 1 – Inscrição do Madeira



Fonte: Mahieu (1976, p.169)

O imaginário que chega ao Brasil contemporâneo, portanto, já passou por dois filtros poderosos: ele não é apenas o pirata das sagas, mas também o herói romântico e o ancestral

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

supremacista. É essa acumulação narrativa que molda o Horizonte de Expectativas do público atual.

4. O herói midiático e o símbolo como consumo

Se as duas primeiras camadas de recepção, o antagonista medieval e o herói romântico-ideológico estabeleceram as fundações narrativas, a terceira camada é a que, de fato, define o imaginário viking na contemporaneidade. Avanço, assim, para a hegemonia da cultura midiática global. O Horizonte de Expectativas do público do século XXI, especialmente no Brasil (um receptor geograficamente distante da Escandinávia), não é mais moldado pela leitura direta das Sagas, nem mesmo pelas teorias raciais de Mahieu.

Esse horizonte é, ao contrário, esmagadoramente moldado por representações da cultura pop, como séries de TV, filmes e jogos eletrônicos. Esta terceira camada opera uma nova e poderosa solidificação do símbolo. Produções de alcance global, como as séries Vikings (2013-2020) e The Last Kingdom (2015-2022), ou videojogos como Assassin's Creed: Valhalla (2020) e God of War (2018), não apenas refletem um interesse no tema; elas ativamente constroem e padronizam o que "é" um viking para milhões de espectadores. Ainda sobre o uso do termo, Mucenieckss afirma:

> O emprego do termo ‘viking’, em particular no Brasil, é por vezes banalizado, empregado sem critério ou, com maior frequência, empregado com critérios contemporâneos e pós-românticos. Assumiu conotação étnica ligada aos povos escandinavos do período anterior à conversão da Escandinávia ao Cristianismo; desta forma, encontra-se frequentemente referências como ‘civilização viking’, ‘sociedade viking’, ‘mitologia viking’, ‘religião viking’, ‘deuses vikings’, sem maiores explanações ou delimitações. (Mucenieckss, 2010, p.2).

Neste processo de midiatização, uma matriz estética e temática específica é cristalizada. O público agora espera encontrar tropos familiares: guerreiros, armas, batalhas, hidromel e, acima de tudo, a marca específica de paganismo tecida pela cultura de massa. O *víkingr* da Camada 3 é definido por uma imagem que valoriza algumas características, como a estética do guerreiro, com tatuagens, cabelos trançados, peles e couro, e um foco intenso na parafernália de combate, a espiritualidade neopagã, uma fascinação por runas, pelas divindades nórdicas como *Óðinn* e *Þórr*; e por fim, uma masculinidade robusta.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

É esta a camada que efetivamente naturaliza o imaginário no Brasil. O público brasileiro recebe um produto cultural já filtrado e esteticamente polido, pronto para o consumo. A verossimilhança deste "viking" midiático é tão avassaladora que se sobrepõe a qualquer outra camada, tornando-se a própria reconstrução social da realidade. É este Horizonte de Expectativas, o da Camada 3, midiático, estético e pagão, que permite ao símbolo "viking" ser recebido e materializado no Brasil.

O público brasileiro, agora massivamente moldado pelo herói midiático da Camada 3, não permanece um fenômeno abstrato. Ele transborda das telas e exige materialização. O imaginário cristaliza-se em bens de consumo corriqueiros que permitem ao indivíduo não apenas admirar o símbolo "viking", mas performá-lo em seu cotidiano. Um exemplo paradigmático e profundamente revelador deste processo é um item de vestuário encontrado em uma loja de comércio eletrônico no Brasil, chamada “Forja Nórdica”.

Figura 2 – Camiseta “Churrasco Viking”

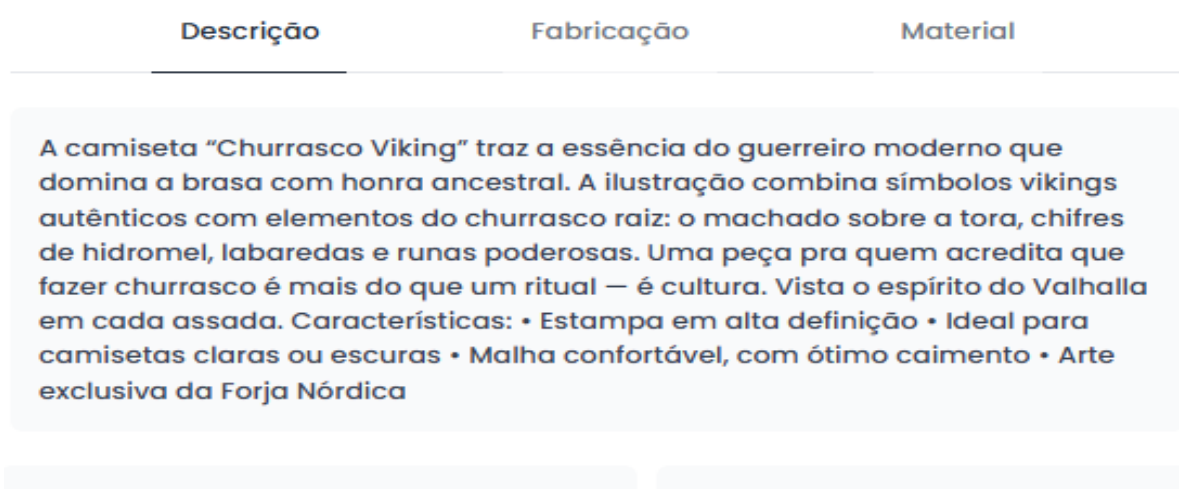
Fonte: Forja Nórdica (2025)

À primeira vista, a fusão de um símbolo da Escandinávia medieval, geográfica e temporalmente distante, com uma prática social tão marcadamente brasileira como o churrasco,

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

visualizada na Figura 2, pode parecer um claro exemplo de anacronismo. Contudo, é a própria descrição textual que o acompanha, que oferece a chave analítica necessária para ir além da superficialidade dessa contradição. É neste texto que encontramos, verbalizado de forma explícita, o próprio mecanismo de reconstrução social da realidade em ação.

Figura 3 – Descrição da camiseta “Churrasco Viking”



Fonte: Forja Nórdica (2025)

A descrição da camiseta, conforme mostra a Figura 3, afirma que ela "traz a essência do guerreiro moderno que domina a brasa com honra ancestral". Esta frase é a síntese da Teoria da Recepção: ela conecta uma prática contemporânea "guerreiro moderno que domina a brasa" a um passado idealizado “honra ancestral", validando o presente através de um passado imaginado. A análise deste objeto, à luz do referencial teórico, revela três processos centrais.

Primeiro, a verossimilhança sobre verdade, em que o produto não tem qualquer pretensão de verdade histórica. Seu sucesso reside na verossimilhança. A descrição promete "símbolos vikings autênticos com elementos do churrasco raiz". A fusão "machado sobre a tora, chifres de hidromel, labaredas" parece verossímil para o público da Camada 3, que já associa o *víkingr* à festa, fogo, carne e à masculinidade.

Depois, o encaixe no Horizonte, já que a camiseta é um produto comercialmente viável apenas porque ela se encaixa perfeitamente no Horizonte de Expectativas do consumidor. A

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

descrição eleva o ato de fazer churrasco de “ritual” para cultura e convida o usuário a "vestir o espírito do *Valhalla* em cada assada". Esta é a harmonia de Jauss em sua forma mais explícita, o produto não desafia o público, ele confirma e atende a expectativa de que o "viking" é um símbolo de força e celebração que pode ser acessado no presente.

Por fim, o simulacro e a performance, pois a camiseta encaixa-se perfeitamente no termo abordado por Baudrillard, visto que *simulacra* é a “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (Baudrillard, 1991, p.8). O símbolo "viking" já não se refere ao seu pirata original da Camada 1, mas apenas a outras imagens, as do herói da Camada 3. A frase "espírito do *Valhalla* em cada assada" é a própria hiper-realidade, em outros termos, um elemento que sobrepuja, que é melhor e cada vez mais aprimorado que a própria realidade. Mais importante, o produto não é passivo, ele convida à performance. Como postulam Berger e Luckmann, é através da ação e da interação social que a realidade é mantida. Imaginemos que ao usar a camiseta num churrasco, por exemplo o indivíduo performa ativamente essa nova identidade fundida, e o grupo social ao seu redor a valida. O imaginário torna-se, assim, uma realidade socialmente reconstruída.

5. Passado recebido

Este trabalho iniciou com um paradoxo: como um imaginário histórica e geograficamente tão distante da realidade brasileira, como o do *víkingr*, consegue obter uma recepção tão expressiva no presente? A investigação aqui delineada buscou responder a essa questão não pela busca da verdade histórica, mas pela análise da construção do imaginário.

O percurso demonstrou que o "viking" contemporâneo não é um resgate do passado medieval, mas o produto de uma longa acumulação narrativa. Demonstrei como o símbolo foi sucessivamente esvaziado de seu contexto original e recarregado com novos significados: primeiro como o herói do nacionalismo romântico, depois como ferramenta ideológica e, finalmente, como o protagonista estético da cultura midiática global.

A chave para o sucesso dessa recepção no Brasil, como propus, reside na Teoria da Recepção. O imaginário é popular porque ele se encaixa perfeitamente no Horizonte de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Expectativas do público. Este público, já filtrado pela Camada 3, não busca o *víkingr* histórico, mas sim a verossimilhança com o herói midiático que ele já conhece.

A análise do bem de consumo a camiseta "Churrasco Viking" materializa este argumento de forma inequívoca. A fusão do "espírito do *Valhalla*" com o "churrasco raiz" é o simulacro em sua forma mais acabada. O produto funciona porque o símbolo "viking" já não se refere ao passado, mas apenas a outras imagens. Ao convidar o consumidor a "vestir o espírito", o item torna-se um agente ativo na reconstrução social da realidade.

Em última análise, o imaginário "viking" é recebido no Brasil não pelo que ele foi na Idade Média, mas pelo que ele significa agora. A sua plasticidade, demonstrada ao longo das camadas de recepção, permite que ele seja continuamente reconfigurado para atender às demandas afetivas e identitárias do presente, transformando a História em um potente imaginário de consumo.

Referências:

ADAM BREMENSIS. **Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum**. Hanôver: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1876.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Antropos, 1991.

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge**. New York: Anchor Books,1966.

BRENNU-NJÁLS SAGA. Tradução para o português de Théo de Borba Moosburger. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2024.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. In: **Narrative Intelligence.** Editado por Michael Mateas e Phoebe Sengers. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003.

CHURRASCO Viking. In: **FORJA NÓRDICA**. 2025. Disponível em: https://www.forjanordica.com.br/forjanordica/product/churrasco-viking. Acesso em: 10 nov. 2025.

GEIJER, Erik Gustaf. **Vikingen**. 2017. Disponível em: https://heimskringla.no/wiki/Vikingen Acesso em: 10 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

JAUSS, Hans Robert. **Towards an Aesthetic of Reception**. Traduzido por Timothy Bahti. Sussex: The Harvester Press, 1982.

MUCENIECKS, André Szczawlinska. Notas sobre o termo viking: usos, abusos, etnia e profissão. **Revista Alethéia**, v. 2, n. 2, 2010. p. 1-10.

STURLUSON, Snorri. Saga Sigurðar Jórsalafara. In: **Heimskringla.no.** editado por N. Linder e H. A. Haggson, 2022. Disponível em: http://www.heimskringla.no/wiki/Saga_Sigur%C3%B0ar_j%C3%B3rsalafara,_Eysteins_ok_%C3%93lafs Acesso em: 10 nov. 2025.

TODOROV, Tzvetan. **The poetics of Prose**. Tradução do francês por Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1977.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

BOILER ROOM TV NO BRASIL: Uma década de transformações

Vinicius Petronilo de Arruda Gama (UFRGS)
E-mail: vvviniciusgama@gmail.com

Resumo: Ao longo de uma década, a Boiler Room no Brasil acompanhou as transformações da cena eletrônica nacional e global. A pesquisa propõe uma análise comparativa entre as edições de 2014 e 2024, sob o viés da Semiótica da Comunicação, buscando compreender como as mudanças estéticas, sonoras e simbólicas se materializam na plataforma. A análise evidencia transformações no line-up, nas representações de gênero e nas sonoridades, com a incorporação do funk como música eletrônica brasileira, bem como nas expressões corporais, nas sociabilidades e na performatividade de corpos dissidentes. Observa-se ainda a influência de fatores tecnológicos e geracionais nas práticas de consumo e registro da experiência festiva. Nesse percurso, a Boiler Room atua como um espaço de visibilidade e de experimentação estética, revelando um processo de interculturalidade e de reconfiguração da cultura eletrônica contemporânea.

Palavras-chaves: Boiler Room, funk, música eletrônica, semiótica

Ao longo de uma década, a Boiler Room no Brasil passou por diferentes momentos e reformulações, acompanhando as mudanças que atravessam a cena eletrônica em escala nacional e global. A pesquisa parte desse percurso para investigar como essas transformações se manifestam, tomando-as como base para compreender as dinâmicas estéticas, sonoras e culturais que se articulam nesse intervalo. Para isso, a metodologia de pesquisa se insere no escopo da Semiótica da Comunicação, à perspectiva crítica de Roland Barthes, que propõe a passagem da semiologia à semioclastia. A semioclastia é empregada como uma ferramenta de desconstrução política dos signos. O objetivo metodológico é investigar a significância, que é o trabalho de diferenciação, estratificação e confronto praticado na linguagem. Ao focar na

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

significância, a análise se concentra na produção de sentido e na complexa rede de regularidades contemporâneas, e não apenas em significados fixos. (ABREU, 2021)

Antes de adentrarmos na análise, é importante contextualizar brevemente que a Boiler Room TV é uma plataforma cujo foco é voltado à transmissão de DJ sets de música eletrônica, tendo como principal meio de divulgação o seu canal no YouTube, que atualmente conta com mais de 5 milhões de inscritos e mais de 10 mil vídeos publicados. O projeto surgiu em Londres, na Inglaterra, e recebeu esse nome em referência ao local de sua primeira edição, casa de caldeiras (*boiler room*, em inglês) Desde então, a plataforma ganhou ampla popularidade mundial, consolidando-se pelo seu formato característico: com DJ posicionado(a) a frente para a câmera, enquanto o público se posiciona atrás do artista, criando uma atmosfera de imersão da festa. Esse modelo se tornou uma marca registrada da Boiler Room, que passou a realizar eventos em diferentes países, seja de forma independente, seja em colaboração com marcas, festas ou festivais. Os eventos são realizados de maneira presencial, registrados em vídeos, e posteriormente disponibilizados online em seu canal no Youtube, sendo comumente destinado uma hora de apresentação para cada artista.

No Brasil, a Boiler realizou sua primeira edição em 2014, na cidade de São Paulo, marcando o início de uma série de eventos que, ao longo dos anos, ampliaram significativamente sua presença no país. Inicialmente, as edições concentravam-se na capital paulista, com apresentações diretamente vinculadas à marca. No entanto, com o passar do tempo, a plataforma passou a colaborar com coletivos da cena underground, como a Mamba Negra e Vampire Haus, assim estabelecendo conexões mais diretas com os circuitos independentes de música eletrônica no país.

Posteriormente, a Boiler Room expandiu-se para outras regiões do Brasil, diversificando suas propostas estéticas e sonoras. Marcando presença em Belo Horizonte em parceria com coletivo 1010, e a festa funk Baile Room; Rio de Janeiro com edição de carnaval; Salvador com Pagodão Baiano, Axé Music e outras expressões musicais afro-baianas, contando, inclusive, com apresentações de grupos como o BaianaSystem; e Belém do Pará, com destaque para o tecnobrega e as aparelhagens.

Ao observarmos o período de 2014 a 2025, nota-se um processo de transformação e ampliação significativa da Boiler Room no Brasil, tanto em termos geográficos quanto de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

representatividade cultural, evidenciando uma aproximação crescente entre a marca global e as diversidades sonoras, territoriais e comunitárias que compõem o cenário musical brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, como recorte de pesquisa, propõe-se uma análise comparativa de caráter semiótico entre a primeira edição da plataforma no Brasil, e uma das edições mais recentes, em parceria com a marca de bebidas alcoólicas Ballantine's, e com a produtora True Music, que embora sua publicação tenha ocorrido em 2025, o evento foi realizado em 2024, configurando um intervalo simbólico de dez anos entre as duas edições.

Esse recorte temporal permite observar as transformações estéticas, comunicacionais e culturais que atravessam a plataforma ao longo de uma década — tanto em relação à sua forma de representar a cena eletrônica brasileira, quanto às estratégias visuais e discursivas adotadas em sua comunicação.

Primeiramente, quanto ao *line-up* do primeiro evento, observa-se um *line-up* composto integralmente por homens cisgênero e brancos, totalizando sete artistas, todos DJs. Já na segunda edição analisada, identifica-se uma mudança significativa na representatividade dos artistas participantes. Aproximadamente 70% das pessoas que compõem o *line-up* são pessoas pretas ou não brancas, e ao menos 25% se identificam como pessoas não cisgênero. Além disso, a presença de DJs representa pouco mais de 70% do total, sendo o restante composto por cantores e performers, o que evidencia uma ampliação na diversidade de expressões artísticas apresentadas.

As primeiras impressões visuais nos revela diferenças marcantes entre as duas edições analisadas. A primeira edição apresenta um caráter minimalista, tanto na composição do cenário quanto no uso das cores e dos jogos de luz, que são discretos e de baixa variação. O ambiente transmite uma atmosfera intimista, reforçada também pela simplicidade da captação de imagem, que alterna apenas entre dois ângulos principais: um frontal, que enquadra o DJ com o público ao fundo, e outro lateral. Já na última edição, podemos observar um cenário visualmente maximalista, repleto de signos, elementos e estímulos visuais que se sobrepõem na composição, criando um campo semiótico mais dinâmico. Além disso, a edição do vídeo apresenta maior variedade de ângulos e um ritmo mais acelerado, incorporando recursos de pós-produção, como o efeito *glitch*, com distorções cromáticas e visuais de modo proposital.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

No que diz respeito aos comportamentos e formas de sociabilidade, é possível observar diferenças significativas nos movimentos corporais do público entre as duas edições analisadas. Na primeira, os gestos corporais acompanham o ritmo mais constante e linear da música, predominantemente voltada ao house, gênero cuja sonoridade tende a manter-se em até 130 BPM. Já na segunda edição, por outro lado, nota-se uma maior variação e espontaneidade nos movimentos corporais, acompanhando a predominância do funk nas apresentações. Com um andamento mais acelerado, em alguns casos ultrapassando os 150 BPM, assumindo um caráter mais expressivo e performático.

Dentro desse contexto é possível levantar uma discussão à luz do conceito de "rockcentrismo" a partir de Janotti Jr. e Tenório (2025), em que a Música Popular Massiva (MPM) ao serem atravessadas por disputas estéticas que refletem a hierarquização e preconceitos herdados do colonialismo, refletem na valorização de estilos associados à escuta intelectualizada, em detrimento de musicalidades que mobilizam o corpo e a dança. Essa lógica branca, heteronormativa e masculina consolidou-se também em modelos eurocêntricos de dança, que instituíram padrões técnicos e disciplinares como legítimos, em oposição às expressões corporais de matriz africana. Essa hierarquia se reflete nas próprias estruturas de ensino e classificação das danças: enquanto modalidades brancas e eurocentradas são tratadas de forma específica, danças negras, afro-diaspóricas e LGBTQIAPN+, como o Hip Hop, o Twerk, o Voguing, o Funk e o Dancehall costumam ser agrupadas sob o rótulo genérico de Danças Urbanas, como se fossem uma única modalidade. Assim apontam Janotti Jr. e Tenório (2025), que aprofundam essa discussão ao abordar como a noção de coreografia também reproduz uma lógica colonial de separação entre razão e emoção:

> "...consolidou-se a divisão entre dança - o movimento corporal geralmente acoplada aos aspectos sonoros da música, onde se valoriza o ritmo e a criatividade - e coreografia que, apesar de íntima da dança, seria a "escrita dos movimentos", uma versão da pauta ou registro gráfico da música para a dança. A coreografia refere-se à composição dos movimentos, sequência de passos, gestos, movimentos incorporados e executados no ato de dançar, reeditando assim o estigma de que a escrita, o saber formal, seria característica das corporeidades do colonizador enquanto as corporeidades subalternizadas estariam no registro da emoção, do improviso e da espontaneidade." (JANOTTI JR. e TENORIO, 2025, p. 9)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Vale destacar que o *house*, gênero que predomina na primeira edição, tem origem em grupos historicamente marginalizados, sendo marcado por corporalidades que expressam formas de resistência e de afirmação coletiva. No entanto, à medida que o gênero foi apropriado e difundido em circuitos mais amplos, parte dessas subjetividades e sentidos originais acabou se diluindo, perdendo a conexão direta com os contextos socioculturais que o originaram.

Ainda no âmbito dos comportamentos e sociabilidades, é possível identificar mudanças significativas de ordem tecnológica e geracional, que se refletem em transformações culturais como um todo. Tais mudanças manifestam-se nas formas de consumo, de interação e de registro da experiência, evidenciando como os avanços tecnológicos e as novas dinâmicas geracionais reconfiguram práticas culturais dentro do mesmo contexto festivo. Na primeira edição, por exemplo, o consumo de bebidas alcoólicas é explicitamente visível, com a presença recorrente de garrafas e "baldinhos" de bebida em meio ao público, enquanto na segunda edição, mesmo tratando-se de um evento patrocinado por uma marca de bebidas alcoólicas, a visibilidade desse consumo é significativamente menor, o que pode estar associado a mudanças geracionais observadas em pesquisas recentes, que apontam uma redução no consumo de álcool entre jovens adultos, bem como transformações nas formas de sociabilidade associadas ao lazer. Outros elementos reforçam essa leitura de mudanças de hábitos, agora incrementadas com mudanças tecnológicas, enquanto na primeira edição praticamente não há registros do uso de celulares durante o evento, na segunda edição os aparelhos móveis tornam-se parte integrante da experiência, utilizados tanto para registrar as apresentações quanto para autoperformances do público, como filmagens e selfies.

Ao observarmos a ampliação da variedade de signos na edição mais recente, é possível identificar também a presença de sinais e códigos culturais que emergem das performances do público e dos artistas. Entre esses gestos, destaca-se o movimento com o dedo indicador e o polegar apontados para cima, popularmente conhecido como o "sinal da arminha", recorrente na segunda edição analisada. No contexto da festa, esse gesto é reconhecido dentro do universo do funk, atuando como um código cultural compartilhado, associado às batidas marcadas e à expressividade rítmica do gênero, também funcionando como um marcador de pertencimento e de identificação coletiva entre os participantes. Dentro desse contexto, é possível discutir, à luz da semiótica, que os signos operam de acordo com o lugar e o contexto em que estão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

inseridos. O mesmo gesto, que na festa se constitui como um símbolo de celebração e comunhão, pode, em outros espaços, como no político, por exemplo, estar associado à um signo de violência ou de posicionamento ideológico. Evidencia-se, assim, que os significados culturais não são fixos, mas dependem do contexto, do público e da intenção comunicativa que os mobiliza.

A moda, enquanto sistema de signos e significados, desempenha papel central na construção das identidades visuais e simbólicas observadas nas duas edições analisadas. Na primeira, nota-se uma baixa variação estética entre as vestimentas, resultando em uma composição visual relativamente homogênea. Os signos presentes expressam padrões de gênero mais convencionais, em que homens utilizam roupas associadas ao masculino e mulheres reproduzem códigos tradicionalmente vinculados ao feminino, configurando uma performatividade de gênero, no sentido proposto por Butler (data) ainda marcada por referências binárias.

Na edição de 2024, por sua vez, observa-se uma ampliação significativa da diversidade de signos visuais. As vestimentas passam a dialogar com diferentes repertórios culturais, combinando referências à estética do funk, à moda periférica e à cultura clubber. Elementos como camisas de time, óculos Juliette, peças da Oakley e da Lacoste, e até mesmo o uso de guarda-chuvas como acessório performático compõem um universo simbólico heterogêneo, que expressa pertencimento, afirmação identitária e status dentro de um contexto cultural mais plural.

A partir das ideias propostas Butler (data), compreende-se que o gênero é performativo, ou seja, é constituído por meio de atos, gestos e expressões reiteradas que produzem a própria identidade. Essa noção de performatividade encontra ressonância nessa segunda edição analisada, em que a performatividade se torna também um ato de enunciação identitária. Observa-se uma maior presença e visibilidade de artistas e público enquanto corpos dissidentes, ampliando as formas de expressão e de representação no espaço da festa, ainda que não se organizem em torno de uma identidade coletiva fixa, o evento se configura como um espaço de experimentação e afirmação de identidades. E ainda que não haja signos explícitos de identificação LGBTQIAPN+, como bandeiras ou ícones reconhecíveis, a presença e a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

performatividade desses corpos já funcionam como marcadores visuais e afetivos que sinalizam acolhimento e pluralidade identitária.

É possível elencar que, além das transformações nas sonoridades, também ocorrem mudanças nas dimensões visuais, estéticas e performáticas do evento. Na primeira edição, observava-se uma predominância do *house* e do *techno*, com pequenas variações entre essas vertentes. Com o passar dos anos, novas influências foram sendo incorporadas, e na edição de 2024 nota-se uma ampliação significativa do repertório musical, que passa a incluir funk enquanto música eletrônica brasileira e outros gêneros pouco presentes nas cenas de música eletrônica de pista quando a Boiler Room inicia sua trajetória no Brasil. Essa transformação sonora é acompanhada por uma reconfiguração visual, que deixa de se limitar ao enquadramento tradicional entre DJ e público, característico do formato clássico da plataforma, e passa a compor uma estrutura mais complexa e dinâmica. Tanto nas atuações dos artistas quanto nas expressões corporais do público, e cenário como um todo, ganhando força o aspecto performativo.

As transformações observadas nas duas edições da Boiler Room refletem um movimento mais amplo que está ocorrendo no contexto nacional e global da música eletrônica. No Brasil e em outros países, o funk vem sendo reconhecido e valorizado enquanto expressão da música eletrônica, alcançando espaços que antes eram restritos a gêneros mais tradicionais, como o *house* e o *techno*.

Nesse sentido, a Boiler Room pode ser compreendida como uma plataforma que materializa essas transformações por meio de seus registros audiovisuais, que acabam funcionando como documentos que nos permitem refletir essas mudanças, tornando visível a interculturalidade que hoje caracteriza a cena eletrônica contemporânea.

REFERÊNCIAS:

ABREU, et al. *Semiótica da comunicação: estrutura e diferença.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; TENÓRIO, Henrique. Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe: escuta conexa e corporeidades dançantes na música popular massiva. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Curitiba, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Produção de sentido no projeto Caminhos do Graffiti no viaduto do Café em Londrina-PR

Lais Kellen Brito GUASSÚ[20] (UEL)

E-mail: laiskellen@gmail.com

Resumo: O presente trabalho concebe a cidade como um espaço dinâmico, no qual objetos e fenômenos se transformam ao longo do tempo histórico e social, em constante mediação entre habitantes e espaço urbano. A escolha do tema fundamenta-se na pertinência de compreender a cidade como mídia, na medida em que a comunicação se manifesta por meio de signos materializados na arquitetura, nas práticas sociais e nos usos simbólicos do espaço. A cidade é, portanto, interpretada como um organismo vivo, heterogêneo e complexo, constituído por múltiplas linguagens e expressões. Nesse contexto, o objetivo geral consiste em avaliar a relevância do projeto "Caminhos do Graffiti" e realizar a análise do viaduto grafitado pelo projeto localizado Avenida Martiniano do Valle Filho do qual se tem o título Café, desta forma, a arte do graffiti é vista como expressão simbólica que articula elementos individuais e coletivos, contribuindo para novas leituras do espaço urbano e para a construção de uma identidade visual que transforma a percepção da cidade e o imaginário coletivo.

Palavras-chaves: Arte do grafite, Produção de sentido, Espaço urbano.

De acordo com FERRARA (2015), a cidade pode ser compreendida como um laboratório comunicativo, no qual objetos e fenômenos diversos produzem sentidos por meio de sua arquitetura e de suas formas de comunicação, sendo configurados de acordo com o contexto histórico e social. Por sua complexidade, esses espaços originam a multidão, o público,

[20] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Miguel Luiz Contani, docente associado da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e do PPGCOM/UEL, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: mcluiz@uel.br.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

a massa, os meios técnicos e a própria tecnologia, não apresentando, portanto, uma identidade única, mas múltiplas, conforme os eixos sociais, econômicos, políticos, culturais e comunicacionais que os constituem.

> Os diferentes suportes, transformados em meios pelo uso, comunicam hábitos e valores que aproximam ou distanciam moradores e cidades, numa relação de contínua de inevitável ambivalência. Espaços urbanos e cidades, ou seja, espaços programados e espacialidades vividas apresentam, assim, características simultaneamente opostas e complementares, que se manifestam cotidianamente e são flagradas pelo olhar atento daquele que se faz presente. (FERRARA, et. al, 2021, P.10-11)

Trata-se de olhares que estão atentos às paisagens e a tudo aquilo que as cerca. Embora a paisagem, em sua densidade visual, seja apreendida na fuga de um instante. Deste modo, independe-se do tempo, pelo fato de seu tempo ser falso por estar sempre presente, sendo capaz de superá-lo a fim, de ser possível perceber a paisagem há uma mensagem. Em um processo interativo, a autora destaca que, dentro e além dos limites urbanos, há duas formas de experienciar a cidade: ser e estar nela, das quais correspondem a distintos planos urbanísticos, comunicacionais e semióticos. Nesse movimento dinâmico, estabelece-se uma troca contínua entre emissor e receptor, em um fluxo cíclico de energias, informações e signos, que supera a unilateralidade e possibilita a revisão, a tradução e a reconstrução de conceitos, ideias e conhecimentos, promovendo a geração de novos saberes.

Para o graffiti, segundo PROSSER (2006 *apud* FIGUEIREDO, 2020, P. 80) reconhece na totalidade da cidade um espaço potencial de intervenção, abrangendo muros, viadutos, edificações, ônibus e monumentos. Essa prática ultrapassa fronteiras geográficas entre bairros e municípios, transgride limites de propriedade privada e não se submete a restrições quanto a suas formas de aplicação e funcionalidade. Desse modo, a cidade é apropriada e ocupada sem obedecer às regras fixas ou padrões previamente estabelecidos, configurando-se como uma manifestação plural que engloba desde expressões associadas ao vandalismo anárquico até produções vinculadas a uma arte urbana de caráter político e socialmente engajado.

A arte do graffiti transcende os limites físicos dos muros e assume um papel constitutivo na subjetividade e na existência dos artistas urbanos. Conforme LEAL (2023), o graffiti não se restringe a uma prática pontual, mas configura-se como um modo de ser e estar

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

na cidade, no qual o fazer artístico torna-se parte essencial da constituição identitária de quem o realiza. Essa prática não se limita à mobilidade pelo espaço urbano, às técnicas de pintura ou às elaborações estéticas; ela envolve também a inserção em redes de sociabilidade que estabelecem vínculos, normas, éticas e moralidades específicas, responsáveis por organizar e estruturar o campo de atuação dos sujeitos que nela se engajam. No entanto, cada grafiteiro expressa em seus desenhos questões simbólicas que simultaneamente são vinculadas às suas vivências e experiências pessoais. Conforme Santaella (2007), o símbolo é, portanto, um signo que remete ao objeto que representa em razão de uma lei, geralmente baseada em uma associação de ideias, a qual atua de modo a permitir que o símbolo seja interpretado como estando relacionado a esse objeto. Esta lei se expressa através de um padrão regular, mas necessariamente é algo enrijecido, podendo evoluir e transformar-se dadas certas condições para se atualizar. Embora seja algo particular e individual, também possui aspectos coletivos ao grupo e ao espaço ocupado por sua arte, motivo pelo qual, “os membros integrantes e produtores de graffitis possuem signos próprios, sendo compreendidos pelo público do próprio meio em que se inserem” (BLAUTH; POSSA, 2012, p. 158).

Desta forma, novas formas de comunicação possibilita que esses artistas elaborem novos imaginários a partir de seus próprios símbolos, como pode ser avaliado no projeto Caminhos do Graffiti, um dos poucos projetos voltados ao graffiti de iniciativa pública, para conquistar espaços de grande visibilidade nas estruturas urbanas. Além de provocar transformações significativas na paisagem, a compreensão do impacto dessa ação possibilita novos modos de percepção do espaço urbano. A intervenção artística, ao dialogar com o ambiente e com os sujeitos que o habitam, rompe com padrões estéticos tradicionais e com a rigidez da arquitetura convencional, instaurando novas dinâmicas de comunicação e significação na cidade.

O projeto Caminhos do Graffiti, elaborado pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC), foi executado pela Associação Londrinense de Circo, em parceria com a Rede Fábrica de Cultura, e contou com o patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura. A iniciativa tem por objetivo promover a requalificação estética e simbólica de sete viadutos urbanos por meio de intervenções artísticas fundamentadas em temáticas diversas. Cada um desses espaços contou com a colaboração de múltiplos artistas visuais, fomentando a produção e a valorização

da arte urbana enquanto linguagem legítima de expressão cultural. Paralelamente, o projeto promoveu oficinas formativas destinadas a iniciantes, com vistas à ampliação do acesso aos meios de produção artística e ao fortalecimento de trajetórias criativas no campo do graffiti. Ao ocupar espaços tradicionalmente rotineiros e de rápido fluxo no planejamento urbano, como os viadutos, o projeto contribui para a ressignificação do espaço urbano, transformando esteticamente obras da arquitetura que prezam somente pela funcionalidade em galeria a céu aberto. O "Caminhos do Graffiti" reafirma, portanto, o valor estético, político e social da arte urbana e seu papel na construção de novas narrativas sobre a cidade e seus sujeitos.

O método de coleta de dados adotado neste estudo baseia-se na Deriva, abordagem que, segundo FERRARA (2015), permite capturar observações emergentes ao longo do deslocamento do pesquisador, exigindo dele um olhar atento às dinâmicas e aos estímulos do espaço urbano. Tal método distingue-se por sua capacidade de integrar múltiplas perspectivas em uma epistemologia unificada, favorecendo uma leitura sensível e interdisciplinar da cidade. Proposta originalmente por DEBORD (1993), a técnica consiste em uma passagem intencional e prematura por ambientes heterogêneos, tornando o conceito de deriva indissociável do reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e da afirmação de um comportamento simultaneamente lúdico e construtivo. Desta forma, por experimentar a cidade através do método à deriva é possível percebê-la por meio de uma abordagem sensorial, adotando-se a postura de *flâneur* (BENJAMIN, 1994), um personagem que passeia pelo espaço urbano, despretensiosidade, mas está em constante observação e interpretações dos hábitos sociais. É comparado com um papel de detetive, pois sua aparente ociosidade serve apenas para disfarçar o olhar atento de quem observa sem perder de vista o que investiga. Ele é um errante urbano, que experimenta a cidade por meio dos seus sentidos, como apontado por VEDOVATTE (2017).

Trata-se da adoção de uma postura de contemplação ativa, na qual o ato de caminhar transforma-se em um instrumento de compreensão da complexidade e da estética do espaço urbano. Para o registro dessas percepções, utiliza-se a fotografia como recurso de documentação e análise. No presente estudo, realiza-se um recorte específico, centrado na observação do primeiro viaduto grafitado, localizado sob a Avenida Martiniano do Valle Filho cuja temática principal é o café. A pintura artística desse viaduto ocorreu entre os dias 22 e 27 de fevereiro

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de 2022 e contou com a colaboração participação de artistas e alunos das oficinas, mas em destaque a arte do grafiteiro londrinense Huggo Rocha e o grafiteiro paulista Héu.

Figura 1 – Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2024).

Figura 2 – Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2025).

A escrita localizada em sua parte central, este elemento em questão possui uma característica de portal, pois tem a função de apresentar o nome do projeto “Caminhos do Graffiti” e o nome da cidade “Londrina” local que foi realizada. Essa estrutura serve como uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

apresentação para os motoristas e passageiros que trafegam na região, especialmente aqueles que seguem no sentido Norte-Sul da Avenida Dez de Dezembro. Além de sua função informativa, contribui para a identidade visual do local, tornando-se um marco reconhecível e proporcionando uma recepção para os olhares atentos.

Figura 3 – Detalhes da arte do Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2024).

Compondo o título, nesta face do viaduto, encontra-se ramos de café com seus frutos e flores.

Figura 4 – Lateral do Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2025).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A temática também encontra-se nas laterais do viaduto: ramos, as flores e os frutos do café estão nas mesoestruturas. Vale destacar que neste local do viaduto pedras fixas são encontradas, dificultando a passagem e permanência por esta área, marcas de uma arquitetura hostil presente.

Figura 5 – Mesoestrutura do Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2024).

Em um dos pilares do viaduto, há a imagem de uma mulher negra com um turbante amarelo enrolado em sua da cabeça (Figura 5). A personagem veste uma blusa verde com detalhes rosados nas mangas e utiliza um colar com pingente (do qual pode ser uma semente ou uma pedra), enquanto segura uma caneca de café em uma das mãos, exibindo expressão facial serena. O fundo da obra é preenchido por um tom de azul-claro, pontuado por estrelas brancas que contribuem para a harmonia visual da composição. O graffiti é de autoria do artista Huggo Rocha, integrante do coletivo CapStyle.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 6 – Outra face da Mesoestrutura do Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2025).

Já no outro lado da pilastra, encontra-se o desenho de Héu, um dos convidados para o projeto. A sua obra contém um homem negro, vestindo uma blusa de moletom marrom e calça preta. Ele está usando uma máscara preta cobrindo a boca e o nariz, e seus olhos estão voltados levemente para o lado, com uma expressão calma ou séria. Com a máscara no rosto, faz-se referência do recorte temporal que a obra quis retratar: a pandemia de Covid-19. O homem segura uma carriola (ou carrinho de mão) cheia de frutos de café. Na carriola contém várias escritas, na verdade, são os nomes dos e das artistas que participam do projeto. Ali tem o registro de cada um de forma que compõe o desenho. O fundo do mural tem uma coloração azul clara e há formas geométricas abstratas em tom mais claro que parecem uma tag e a assinatura novamente de Heú. Ao redor dele e da carriola, há flores brancas de café, folhas verdes e alguns grãos de café flutuando pelo ar, sugerindo uma ligação com a natureza ou agricultura. A arte

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

faz referência a uma fotografia do Rodrigo Menezes, conhecido pelo seu apelido ‘Bigas’ (Imagem 7).

Figura 7 – Fotografia intitulada “Comunidade JARDIMBRASÍLIA”

Fonte: Rodrigo Menezes (2022).
Disponível em: https://www.instagram.com/p/CJlt5RilJCJ/

Na fotografia tirada por Rodrigo Menezes, em seu plano principal há um homem segurando um carrinho de mão/carriola, carregando alimentos, provavelmente a captura foi realizada em meio a pandemia do vírus SARS-CoV, conhecido como COVID-19, por a grande maioria das pessoas presentes na imagem estão utilizando máscaras faciais. A Comunidade Jardim Brasília, localizado na Zona Leste da cidade de São Paulo.

Figura 8 – Outro lado do Viaduto sob a Av. Martiniano do Valle Filho

Fonte: autora (2024).

Figura 9 – Detalhe da arte do viaduto

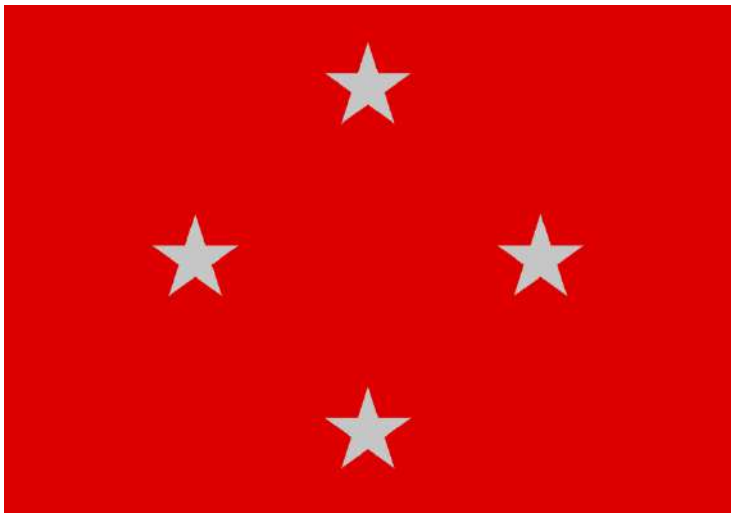
Fonte: autora (2025).

Na face orientada no sentido Sul–Norte da Avenida Dez de Dezembro, é encontrado um viaduto com fundo vermelho, cuja imagem é reproduzida duas vezes, ambas contendo ilustrações de flores de café (Figura 8 e Figura 9). A disposição dessas flores em forma de losango remete à composição visual da Bandeira de Londrina (conforme Figura 10). As flores estão posicionadas exatamente onde se encontram as estrelas na bandeira, sugerindo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

simbolicamente que as flores do café, elemento fundamental na história e no desenvolvimento da cidade, substitui a figura estrelada como emblema identitário.

Figura 10 – Bandeira de Londrina (PR)



Fonte: Prefeitura de Londrina (2025).

Figura 11 – Detalhe presente na outra face

Fonte: autora (2025).

Ao centro das duas bandeiras (Figura 11), como um separador, está presente um grão de café, com destaque. Acima dele há uma coroa, uma forma de separar os desenhos, mas integrando, podemos compreender também o café como realeza. Sendo assim, se inscreve no centro da cidade uma busca a ser rememorada em Londrina o seu título de “Capital do Café”,

atribuído nos períodos de intensa produção cafeeira que marcaram profundamente sua história e identidade. Esse reconhecimento não se limita apenas ao aspecto econômico, mas também se inscreve no campo cultural e social, uma vez que o café foi responsável por atrair fluxos migratórios, moldar o espaço urbano e consolidar a cidade. A riqueza trazida pelo ciclo cafeeiro encontra-se intrinsecamente vinculada à história da cidade de Londrina, deixando marcas em sua paisagem urbana, nos discursos identitários da cidade.

Deste modo, o graffiti se afirma como uma linguagem estética e política que, ao ocupar o espaço urbano, opera como mecanismo de ressignificação da memória e de insurgência simbólica. Em produções visuais que dialogam com a história da cidade, essa prática tem contribuído para reposicionar corpos negros no centro da narrativa histórica, de forma que reivindica a descolonização do olhar e a reconstrução de uma narrativa das artes mais plural, inclusiva e comprometida com transformações estruturais. Sendo assim, a arte urbana assume um novo papel, tornando-se uma prática de comunicação que se alinha às ações municipais não apenas de embelezamento, mas também de veiculação de discursos e imagens, construindo sentido e identidade para o local, contribuindo para que imaginários sociais sejam construídos a partir da arte contada. Além disso, novas estruturas arquitetônicas, como os viadutos, ganham um novo propósito. Antes apenas estruturas de trânsito, eles passam a carregar imagens e a comunicar, em uma das principais vias da cidade, símbolos que a representam. A posição geográfica do projeto “Caminhos do Graffiti” contribui para que um grande número de pessoas que transitam pela região de Londrina seja impactado pelas obras, movendo a arte da periferia para áreas centrais da cidade.

Referências:

ALBUQUERQUE, Dayane. Oficinas do Caminhos do Grafitti começam para ação no viaduto da Celso Garcia Cid. *In*: **Blog Londrina**. Londrina, 8 mar. 2022. Disponível em: https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=121811. Acesso em: 31 out. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire** – Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III. 3. ed. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em:

https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458/2479. Acesso em: 31 out. 2025.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. **Óculum**, Campinas, n. 4, p. 26-29, nov. 1993. Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/revistaoculum/article/view/13571/10641. Acesso em: 31 out. 2025.

FERRARA, Lucrécia D.'Alessio. **Comunicação, mediações, interações.** São Paulo: Editora Paulus, 2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio et al. O programa pandêmico e a urbe: o caso de Berlim. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n.1, p. 6-32, jan./jun. 2021.

FIGUEIREDO, Mônica Tablas Martinez de. **Sustentabilidade afetiva e resistência**: uma análise dos modos de vida e das intervenções artísticas urbanas. 2020. 117 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Psicologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Biológicas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Londrina, 2020.

LEAL, Gabriela. **Cidade**: modos de ler, usar e se apropriar: a São Paulo do Graffiti. São Paulo: Editora Funilaria, 2023.

SANTAELLA, Lucia. O que é Símbolo. *In*: QUEIROZ, João; LOULA, Ângelo; GUDWIN, Ricardo (org.). **Computação, cognição, semiose**. Salvador: Edufba, 2007. p. 129-144.

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. **Metáfora Visual e o semionauta urbano**. 2017. 106f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O grotesco na arte bolsonarista nas redes sociais: a representação dos monstros na política brasileira e reminiscências estéticas do Renascimento

Alberto KLEIN (UEL)

E-mail: klein@uel.br

Yasmin SIQUEIRA (UEL)

E-mail: yasmin.siqueira@uel.br

A análise das imagens produzidas por Lucimary Billhardt, que retratam figuras da esquerda política sob a perspectiva da monstruosidade, permite compreender como práticas visuais contemporâneas retomam tradições antigas de demonização. Neste artigo, discutimos como o grotesco opera não apenas no campo estético, mas também como dispositivo ideológico, aproximando-se das reflexões e estratégias visuais renascentistas. Tomando como referência o conceito de demonização desenvolvido em Klein (2021) e explorando os trajetos afetivos das imagens, a partir dos estudos de Aby Warburg, investigamos a maneira como essas obras funcionam como panfletagem visual no ambiente midiático atual. O estudo evidencia que a artista mobiliza cores intensas, símbolos demoníacos e figuras híbridas como recursos simbólicos de ataque que instigam ofensa ou repulsa. Concluímos que, ao se adequar em uma tradição imagética que remonta ao grotesco medieval, a produção de Billhardt revela a permanência de estratégias visuais de injúria e polarização, demonstrando como imagens atuam tal qual instrumentos de ofensa política.

Palavras-chaves: Lucimary Billhardt, grotesco, imagem, demonização.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O Labirinto do Fauno: No cinema e no romance: O uso grotesco como ponte simbólica entre os mundos

Larissa Maria MASSUTTI (UNESP – FCL – Assis)[21]

E-mail: larissa.massutti@unesp.br

Orientador: Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS (UNESP– FCL – Assis)[22]

E-mail: f.santos@unesp.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra cinematográfica O Labirinto do Fauno (2006), dirigido por Guillermo del Toro, e sua adaptação literária realizada pela escritora Cornelia Funke (2019). Para tal, consideramos a representação do grotesco proposta por Kayser (2009) e Bakhtin (1993) e as particularidades do maravilhoso e do fantástico proposto por Propp (1984) e Todorov (2007). Partimos, ainda, da perspectiva do espaço, tempo e personagem — essa focando nas personagens: Ofélia, Vidal e o Homem Pálido; levando em consideração o modo com que a obra cinematográfica e literária representam seres monstruosos e desenvolvem a atmosfera dúbia entre os dois mundos. O grotesco, portanto, surge como uma linguagem que cria uma ponte simbólica entre o onírico e o real, fazendo com que os monstros do mundo mágico visitado pela protagonista da obra reflitam suas experiências cotidianas

[21] Larissa Maria Massutti, pesquisadora de literatura grotesca e fantástica, mestranda no programa de Pós-Graduação “Leitura, Crítica e Teoria Literária” pela Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP - Assis, bolsista CAPES.

[22] Fabiano Rodrigo da Silva Santos, doutor em estudos literários pela Unesp. Professor Assistente Doutor de Literatura Brasileira da Unesp, FCL, Assis, departamento de estudos linguísticos e Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras. Possui graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Português e Latim), UNESP, Faculdade de Ciências e Letras,Câmpus de Araraquara (2002), mestrado em Estudos Literários, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara (2005) e doutorado em Estudos Literários , UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara (2009). Atualmente é professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesia Brasileira, Romantismo, Poesia na Modernidade, Sublime, Grotesco, Crítica e Teoria Literária

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

traumáticas, atuando como um espelho entre os mundos e transfigurando a experiência do real em pesadelo.

Palavras-chaves: O Labirinto do Fauno; Grotesco; Fascismo.

1. Introdução

Este artigo propõe analisar como as obras de *O labirinto do Fauno* de Guillermo del Toro e Cornelia Funke — tendo foco na obra cinematográfica de del Toro e suas composições visuais — utilizam do grotesco para sobrepor uma narrativa de guerra e espelhar os traumas da protagonista, indo assim, para além da função de escapismo, mas exercendo o papel de distorção dos mundos e rompimento do imaginário social comum do homem através do monstro. Para tal, utilizaremos aqui as noções de grotesco propostas por Wolfgang Kayser (2009) e Mikhail Bakhtin (1993), bem como, as particularidades do maravilhoso e do fantástico discutidos por Vladimir Propp (1984) e Tzvetan Todorov (2007). A análise se desenvolve, também, sob as estruturas de espaço, tempo histórico e personagens, focando na protagonista Ofélia, e como as narrativas constroem seus personagens cruéis através dos mundos, tanto na figura do homem histórico pelo Capitão Vidal, quanto do monstro grotesco pelo Homem Pálido. Seguindo, assim, para a conclusão de que o mundo fantástico percorrido pela protagonista, com todas as suas criaturas bizarras e desafios cruéis, não é um refúgio, mas um espelho distorcido que amplifica e expõe a monstruosidade do mundo real, na qual o grotesco não é utilizado apenas um efeito visual para causar estranhamento ou medo, mas uma ferramenta para expor a essência predatória e desumana do poder representado por Vidal e pelo fascismo.

2. Entre o filme e o romance: As estruturas do fantástico nas obras

O labirinto do Fauno (2006) é uma obra fílmica dirigida e roteirizada pelo mexicano Guillermo del Toro, e que, posteriormente em 2019 foi adaptada para a literatura em um trabalho de coautoria do diretor com a escritora alemã de obras infantojuvenis, Cornelia Funke. As obras são ambientadas na Espanha de 1944 em um contexto de pós Guerra Civil entre

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Nacionalistas e Republicanos, entre 1936 e 1939, resultando na vitória de Francisco Franco que assumiu o poder e passou a governar o país sob um cenário ditatorial.

Neste cenário conturbado e sombrio, o receptor acompanha a jornada da garota Ofélia de aproximadamente 10 anos, que ao se mudar com sua mãe Carmen Cardoso para um espécie de moinho abandonado — esse utilizado, agora, como um quartel — e se vê diante de uma realidade brutal e cruel de guerra. Ao explorar o local, a menina encontra o Fauno, um criatura híbrida de homem caprino que a conta sobre sua possível identidade, uma princesa do Reino Subterrâneo no qual ele vive, e a diz que para assumir seu lugar ao trono precisa enfrentar três provas e concluí-las com êxito antes da última lua cheia.

A dubiedade entre cenários e a incerteza perante sua veracidade encontradas nas obras — tanto filme, quanto livro —, oferecem um caminho comum ao fantástico proposto por Tzvetan Todorov (2007, p.31), esse que é percebido como um gênero literário, no qual a hesitação é utilizada como aporte principal para as manifestações que parecem se abrir entre o mundo conhecido e o onírico, ou sobrenatural. Os sentimentos ambíguos que afetam as personagens de papel das obras fantásticas, e que consequentemente são compartilhados com o espectador/leitor, como a dúvida e a hesitação, são compreendidos por García (2011) como *efeitos de curta duração,* pois se em uma narrativa, por qualquer motivo que seja, esses efeitos forem perdidos, sua estrutura se aproxima de uma categoria muito semelhante, o maravilhoso, já que "a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico" (García, 2011, p.02).

Para além das concepções todorovianas e das percepções de García, Irene Bessière (2009, p.02) compreende o fantástico como um modo discursivo, pois "ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática", para a teórica o fantástico, ainda, traz uma certa reflexão "sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo". Bessière ainda traz uma visão divergente sobre os aspectos imaginativos em conjunção ao fantástico que são comumente presentes em obras literárias, sendo definidos por ela como:

> um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais (Bessière, 2009. p. 186).

Sendo assim, toda essa articulação entre realidade traumática e realidade fantástica proposta pelas obras de del Toro carregam consigo uma carga simbólica para muito além do efeito estético e dialogam com as teorias propostas pelos estudiosos do fantástico. As narrativas a serem analisadas neste artigo são moldadas pela atmosfera dúbia vista através da protagonista infantil, onde o receptor não tem a certeza plena se a menina protagonista está realmente experienciando eventos mágicos ou se está sob algum efeito psicológico como a depressão ou a psicose; ou se ainda, está apenas projetando em sua mente infantil todo a hostilidade e trauma, que presencia em seu mundo real, para um plano onírico onde ela e algumas pessoas mais próximas de si assumem uma espécie de função para além daquela que realmente exercem — tornando-as reis, rainhas, guias e monstros.

É importante ressaltar que ambas as narrativas caminham por dois eixos — o plano real e o plano fantástico — regidos pela perspectiva da criança protagonista, e que, diferenciam-se apenas em momentos nos quais a perspectiva narrativa passa para outro personagem, como por exemplo a exploração do plano de guerra através de Vidal e Mercedes. Tal modificação é perceptível de maneira mais clara através do o narrador onisciente seletivo múltiplo na obra literária, esse que no filme faz uma pequena participação através do prólogo.

A crueldade e o abandono afetivo que Ofélia sofre no decorrer de toda a história, são possíveis forças motivadoras para sua trajetória, visto que a menina se ampara fortemente na esperança de ser a princesa do Reino Subterrâneo para prosseguir com as tarefas e lutar pela sua identidade, mesmo que isso lhe custe a vida no plano real. Esta linha tênue entre os mundos percorridos pela protagonista é instável e marca a complexidade do desenvolvimento infantil, na qual a relação conturbada entre a criança, a mãe e o padrasto são transpostas para um mundo de estrutura fantástica como uma espécie de duplo simbólico, sendo neste ambiente todo trauma real exposto como um véu mágico, transformando ambiente e personagens em símbolos míticos e feéricos para satisfazer o imaginário infantil da menina.

O romance de del Toro e Funke se vale, ainda, de diversos dispositivos literários para enriquecer sua narrativa e verter em uma linguagem verbal toda a atmosfera sinistra e dúbia que a obra fílmica traz em forma de imagens. Dentre os recursos utilizados na obra literária estão:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

a narrativa de moldura, responsável por oferecer um aprofundamento sobre personagens complexas como Fauno e o Capitão Vidal, e por agregar as experiências e vivências de novos personagens como a Bruxa do Lago, o Moleiro, o escultor Cintolo entre outros; há também a presença do grotesco, responsável por compor não apenas a estética da obra, mas também por sobrepor e espelhar o mundo traumático das protagonista; e por fim, o universo mágico que oscila entre o maravilhoso e o fantástico, sendo estes regidos, também, pela estrutura comum dos contos de fadas.

As narrativas, ainda, caminham em direção a estrutura de contos maravilhosos propostos por Vladimir Propp (1984, n.p), na qual elementos como: a ausência, provas em busca de algo precioso, ajuda mágica ou a presença de um guia, e um objeto mágico são comuns à protagonista. Ofélia logo de início se vê em um luto pela perda de seu pai biológico e negligenciada pela mãe grávida, e na esperança de viver um conto de fadas, se apoia em uma realidade paralela e nas palavras de um guia mágico, o Fauno, para tentar escapar da realidade violenta e solitária que vive, tornando *O labirinto do Fauno* em um espécie de conto de fadas sombrio e pervertido — a busca que deveria levá-la a uma redenção, entrega-lhe o sacrifício.

Sendo assim, os eventos brutais comuns a guerra que são presenciados por Ofélia, juntamente com sua exposição a um ambiente insólito e habitado por criaturas grotescas e cruéis, transformam a narrativa de *O labirinto do Fauno* em uma narrativa mágica simbólica e sombria, rompendo com a tradicionalidade dos contos de fadas infantis. As obras refletem uma trajetória complexa e cruel de amadurecimento da protagonista, na qual a busca idealizada por sua identidade — que deveria ser composta por eventos mágicos, fadas e reinos assim como nos livros em que lê — é sobreposta por uma luta pela sobrevivência, pela solidão, por perdas e pelo trauma.

3. O imaginário de ordem facista e a ambivalência grotesca na obra

Ambientada na Espanha pós-guerra de 1944, a narrativa de *O labirinto do Fauno* acompanha a trajetória de Ofélia por este período brutal e de grande conflito entre o governo da época, coordenado por Francisco Franco, e os Republicanos, considerados pelos apoiadores do presidente como rebeldes e inimigos do Estado. Separada por dois lados, Nacionalistas e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Republicanos, a Espanha se viu no meio de uma guerra que perdurou por cerca de três anos (1936-1939), sendo continuada em menor grau durante o governo ditatorial de Franco com perseguições a republicanos, guerrilheiros e antifranquistas.

Ambos os grupos participantes da guerra tiveram apoio de órgãos e governos externos, como por exemplo, os Nacionalistas que eram compostos por: militares, monarquistas, falangistas espanhóis, católicos tradicionalistas e proprietários de terra; receberam apoio financeiro e militar significativo da Alemanha nazista, da Itália facista e da Igreja Católica, que foram cruciais para a sua vitória. Enquanto isso, os Republicanos que eram compostos pela coalizão heterogênea de socialistas, comunistas, anarquistas e liberais, receberam um apoio em menor grau da União Soviética, do México e das Brigadas Internacionais. A guerra foi marcada por extrema violência vinda de ambos os lados, e como consequência teve um alto número de mortos, sendo encerrada em 1939 com a vitória de Franco que se deu pela superioridade militar dos Nacionalistas, juntamente com o apoio externo recebido e as divisões internas entre os Republicanos.

A Espanha de 1944 representada nas obras de *O labirinto do Fauno,* operava sob um modelo de autarquia, onde o governo buscava a autossuficiência e o isolamento comercial do exterior, o que acarretou em um período de escassez e severas dificuldades econômicas que se propagaram principalmente entre a população rural e de classe baixa. Dentro deste cenário de extremo controle que o imaginário social de poder absoluto e ordem se forma e manifesta.

Compreende-se por imaginário social o conjunto de significados, símbolos e representações criados por uma sociedade para dar sentido a sua existência e moldar sua realidade e sua percepção sobre o mundo. Sendo a Espanha de 1944 controlada por um ditador que preza por pilares sociais de ordem, disciplina, patriotismo e supressão de dissidências; fica evidente a imagem de um regime totalitário facista e de um governo com síndrome de colonizador que é capaz de destruir o ideal de um determinado grupo social considerado inferior para sobrepor a ele o seu próprio ideal.

As obras de del Toro e Funke conseguem captar essa atmosfera brutal e opressora de forma que conversem entre si: a imagem refletida em palavras. A disciplina militar e todo o imaginário de ordem são representados no livro para além das ações das personagens, podendo ser notados em sua vestimenta e pensamentos. Os soldados são, em sua maioria, representados

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

por figuras muito bem vestidas e organizadas, sempre limpas e de aparência impecável e tendo seu capitão (Figura 1) como maior exemplo, pois o "[...] Capitão Vidal era bonito e estava sempre impecavelmente vestido com seu uniforme de gala, botas e luvas[...]", era um homem que "Odiava tudo que não estava propriamente em ordem [...]" e tinha como seu maior objetivo "[...] destruir aqueles que considerava fracos, derramar seu sangue, no intuito de instaurar uma nova ordem naquele *mundo caótico* e miserável" (del Toro; Funke, 2019, p.19-20, grifo nosso).

Figura 1: Capitão Vidal ao lado de seu soldado Garcés recepcionando Carmen e Ofélia

Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 06:04.

Em contrapartida a Vidal e seus soldados como representação de ordem e disciplina, estão os guerrilheiros republicanos (Figura 2), que são representados como homens jovens e alguns de mais idade, com vestes mais surradas e que possivelmente dispunham de escassos alimentos e água, além é claro da higiene precária. Na obra literária, a simplicidade desses homens é expressa através de seus pertences, pois tudo que tinham eram "alguns montinhos de roupas esfarrapadas, uma pilha de livros desmantelados e uns cobertores finos demais para protegê-los do frio [...]" (del Toro; Funke, 2019, p.147).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 2: Guerrilheiros liderados por Pedro indo de encontro a Vidal

Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 34:37.

Para além da diferença visual entre guerrilheiros e militares, a obra *O labirinto do Fauno* oferece, ainda, uma ambientação dupla onde o elemento grotesco é utilizado como ferramenta de justaposição para esta realidade brutal enfrentada pela menina protagonista, combinando fantasia e horror histórico dentro de uma narrativa de conto de fadas. Nas obras de del Toro, *o caos* e a morte são inerentes ao homem e isso inclui a criança, tornando o que seria um ambiente mágico em um espelho monstruoso de seus traumas, direcionando-se, ainda, à definição de caos proposta por Castoriadis (1999):

> Caos é o fundo do ser, é mesmo o sem-fundo do ser, é o abismo que está por trás de tudo o que existe, e precisamente esta determinação que é a criação das formas faz com que o caos se apresente sempre também como cosmos, isto é, como um mundo organizado no sentido mais amplo do termo, como ordem; apenas descobrimos constantemente que a organização e ordem última deste cosmos nos escapa (Castoriadis, 1999, p. 282 apud. Dela-Sávia, 2022, p.163).

E o que seria uma melhor representação visual do caos instaurado na Espanha Franquista do que transformar um homem obcecado por ordem e disciplina como Vidal, em um monstro disforme comedor de criancinhas? Aparentemente para del Toro, nada. Se compreendermos o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

caos como destruição de toda a ordem imposta, nos direcionamos também à concepção de grotesco proposta por alguns teóricos.

Inicialmente, por volta do século XV, o termo grotesco era utilizado para designar ornamentações encontradas em cavernas na antiga Roma, durante o Renascimento. Tais ornamentos apresentavam imagens que compunham figuras híbridas compostas a partir de elementos humanos, vegetais e animais criando uma estética híbrida de transformação subversiva. Essas formas estranhas serviram de inspiração para o cultivo de outros ornamentos mais fantasiosos e artísticos, e como consequência o termo passa a ser associado à extravagância. O conceito de grotesco evolui, ainda, para designar a subclasse do cômico, e por muito tempo é caracterizado pelo cru, baixo e o burlesco, ou ainda, como a expressão do cômico de mau gosto (Kayser, 2009, n.p).

O teórico russo Mikhail Bakhtin (1993) analisa o grotesco a partir de suas relações com o cômico e a cultura popular, utilizando como principais referências as criações de François Rabelais, as quais, o filósofo associa a uma cosmovisão sensível da comicidade presente na cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Bakhtin associa, ainda, o grotesco a uma forma de expressão que rompe com as normas sociais e estéticas, trabalhando elementos disformes, exagerados e de escárnio do corpo humano e seus estilos de vida. O teórico trata, também, o grotesco como expressão da ambivalência essencial e da tendência à universalidade, e da abundância, elementos considerados inerentes ao monstruoso e que promovem a integração dos indivíduos e o rompimento das barreiras hierárquicas por meio do riso. Para ele,

> as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética "clássica", isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa (Bakhtin, 1993, p.22).

Embora para Bakhtin as formas grotescas tenham um origem alegre e carnavalesca associada à cultura popular, o grotesco recebe uma nova perspectiva a partir do Romantismo, no qual se distancia do riso e de qualquer possibilidade de reintegração, seguindo para uma experiência de total desamparo e desordem, aproximando-se cada vez mais do estranho pelo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

alheamento ao homem e o rompimento súbito da realidade comum através do duvidoso, do hostil e do terrível. Pode-se dizer, ainda, que,

> ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionados com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento (Bakhtin, 1993, p. 33)

Wolfgang Kayser (2009) , por sua vez, associa o conceito à expressão do estranhamento perturbador, fruto da associação do riso e do horror, promovendo o alheamento da realidade comum. Para o teórico,

> o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e dissolve em suas ordenações. (Kayser, 2009, p. 40)

Sendo assim, se anteriormente no Renascimento o grotesco era utilizado para designar uma estética de transformação subversiva, mas ainda sim passível de ordem cósmica e harmonia, e ainda, caracterizar algo risível e alegre como as festividades da cultura popular; no Romantismo o grotesco é a expressão do terrível, do estranho, do perturbador, desvinculando essa subversão renascentista de qualquer possibilidade de reintegração, direcionando-se a uma experiência de total desordem e desamparo.

Em obras fantásticas, como *O labirinto do Fauno,* por exemplo, ambas as concepções propostas pelos teóricos podem ser notadas, o estranhamento perturbador e terrível de Kayser (2009) e o corpo grotesco monstruoso e disforme proposto por Bakhtin (1993). As criaturas grotescas presentes em ambas as obras — filme e livro — não são apenas objetos estéticos utilizados para trazer horror à narrativa, mas sim conexões simbólicas da protagonista Ofélia com o mundo real que a tormenta.

A protagonista, então, transita entre a realidade histórica e a fantástica em busca de sentir-se pertencente a algo, além de tentar fugir de seus traumas e de todo o horror da guerra que a cerca, colocando-se em situações insólitas e enfrentando monstros fantásticos pelo caminho. Enquanto no mundo real, a representação de medo e horror é expressa através da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

figura impiedosa de Vidal, seu padrasto, que se manifesta pela ordem e disciplina rígida, e pela busca da perfeição através da doutrinação; em seu mundo de fantasias, temos um espelho do homem cruel através de um dos monstros das provas enfrentadas pela menina.

A narrativa traz, então, a figura do Homem Pálido como representação do medo que a menina tem de Vidal, desvelando a verdadeira face do imaginário fascista que se esconde atrás de uma imagem de ordem e progresso, mas que em sua essência é brutal e desumano, e oferecendo em contrapartida uma imagem de desordem, disformidade e caos expressas pelo monstro. Sendo assim, este espelhamento do homem pela criatura pode ser notado no momento em que Ofélia adentra o covil do Homem Pálido a fim de recuperar um objeto escondido e concluir sua segunda tarefa.

Nesta cena, após a protagonista adentrar o ambiente ameaçador temos a imagem e descrição de um banquete (Figura 3) que, de início, aparenta ser apenas uma mesa posta para um jantar comum contendo "[...] tigelas douradas e travessas lotadas de frutas, bolos, carne assada." (del Toro; Funke, 2019, p. 154) mas conforme a menina se aproxima das extremidades da mesa com certa hesitação, percebe-se que "só a cadeira da ponta estava ocupada. O Homem Pálido estava sentado ali, iluminado pelas chamas bruxuleantes da lareira logo atrás" (del Toro; Funke, 2019, p. 154). A cena segue para uma descrição obscena e inquietante da criatura, visto que a criança protagonista está diante de um corpo incompleto e disforme que, apesar de adormecido, ainda é passível de transmitir a sensação de perigo ao leitor.

> [...] Ele estava nú, exatamente como o livro mostrara, a pele pálida cobrindo os ossos feito uma mortalha mal-ajambrada. Era uma visão terrível, mas o pior era seu rosto. Ou a falta de um.
> Era um vazio obsceno, marcado apenas por duas narinas e uma boca fina como navalha — um corte manchado de sangue emoldurado por duas dobras pesadas de pele flácida. As mãos da criatura, imóveis ao lado do prato dourado, tinham garras pretas pontudas, e carne ensanguentada em cima delas. (Funke, p.,2019)

Este corpo monstruoso apresentado nas obras é um reflexo sinistro corpo grotesco proposta por Mikhail Bakhtin (1993), mas se contrapõe ao sentido positivo e alegre que o teórico trabalha e se direciona a expressão de horror, de devoração e canibalismo. Para o teórico, um corpo grotesco é:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> um corpo em movimento. E jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, ele mesmo construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (Bakhtin, 1993, p. 277).

Na obra cinematográfica, todos os elementos presentes na cena são intensificados pelos recursos da linguagem audiovisual: o enquadramento central dos personagens na ponta da mesa e o uso do plano-sequência criam simetria e tensão. Além, é claro, das cores e disposição de objetos que auxiliam no estranhamento do ambiente e propagam a sensação de hesitação e perigo iminente que a criatura, até então, aparentemente adormecida traz.

Em contrapartida ao banquete monstruoso do Homem Pálido, na realidade histórica, Vidal também oferece um banquete (Figura 4) para aqueles que considera seus aliados. A mesa, apesar de não estar igualmente farta, carrega o peso simbólico da fome enfrentada pelo povo, na qual as tigelas com carnes e legumes são muito mais do que tinham para se alimentar na época. Essa cena traz Vidal na cabeceira da mesa, iluminado pelas chamas da lareira logo atrás e cercado de oficiais, dentre eles representantes da elite espanhola e da igreja católica.

O momento carrega cores escuras, conversas sobre os atos cometidos pelos soldados, incluindo a caça aos republicanos e o racionamento dos alimentos ao povo, representando a falsa normalidade imposta pelo regime fascista em cima da opressão e violência. Esse banquete representa mais do que um jantar de discussões políticas, trata-se da demonstração do poder de um Estado autoritário, onde a mesa farta é um símbolo de controle e dominação. Como último elemento a ser analisado na cena, tem-se a semelhança entre mãe e filha, tanto pela posição ocupada pelas duas — Ofélia está localizada a direita do Homem Pálido, assim como Carmen está a direita de Vidal — quanto pela cor de suas vestimentas, pois tanto a mulher quanto a menina vestem vestidos de tom verde, rompendo com a obscuridade dos tons marrom, preto, cinza e vermelho presentes nos ambientes em que se encontram. O verde das vestes femininas contrapõem o verde acinzentado do uniforme de Vidal, na qual a cor em sua tonalidade mais clara pode trazer a representação de esperança, pureza, vida e até o diálogo com a natureza; enquanto o verde acinzentado dos militares pode representar a corrupção, a ganância e o perigo disfarçado de esperança e renovação.

Quando se trata de analisar uma obra cinematográfica, detalhes como a construção de cenários e até mesmo a posição de pessoas e objetos precisam ser levados em consideração.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Ismail Xavier (2005, n.p) aponta que a decupagem e os planos utilizados são instrumentos importantes para a construção do sentido fílmico, pois cada movimento de câmera e cada plano aplicado colabora para a criação de um efeito discursivo na obra. Por sua vez, o uso de recursos como plano sequência, *zoom in, zoom out,* juntamente com o trabalho dos atores e a sonografia, servem para ampliar as sensações dramáticas, reforçando a ambiguidade entre o mundo fantástico e o real.

O romance, em contrapartida, precisa recorrer à linguagem verbal descritiva para alcançar o mesmo efeito. A escolha de Funke por utilizar recursos literários que dialoguem com os recursos utilizado por del Toro no cinema, como a descrição ampla de espaços e ambientes, a presença do narrador onisciente seletivo múltiplo e a inserção de narrativas de moldura; contribuem para o detalhamento imagético e sensorial, substituindo o impacto visual pela necessidade de uma construção imagética mental feita pelo leitor, o que evidencia o papel da leitura como espaço de reimaginação e recriação das cenas.

Figura 3: Ofélia lado a lado com o Homem Pálido e seu banquete

Fonte: Guillermo del Toro, 2006*,* O labirinto do Fauno, captura de tela, 58:35.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 4: Capitão Vidal sentado a ponta da mesa e acompanhado de Carmen e seus aliados para um banquete

Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 39:14.

Portanto, ambas as personagens criadas por del Toro e depois reinterpretadas no meio literário por Funke, operam como espelhos de si durante a narrativa, na qual o real se reflete de maneira disforme e terrível no imaginário da protagonista, personificando através da criatura grotesca o consumo violento do Estado, a brutalidade da guerra e a opressão disfarçada de ordem que são representados pela personagem do Capitão Vidal. Tal espelhamento do mundo real através do grotesco, reforça o uso da fantasia como escapismo de situações traumáticas e opressivas, na qual a protagonista Ofélia transforma todo seu universo terrível e brutal em um ambiente rico de magia e simbologia, transportando, ainda, personagens de sua realidade e as ressignificando como heróis ou monstros de acordo com sua afinidade, assim como ocorre com Vidal.

Conclusão

Por fim, é notório que a protagonista Ofélia opera nas narrativas como um elo entre os mundos, uma representação da pureza infantil em meio a guerra e a morte. O grotesco, por sua

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

vez, invade esses mundos como forma de quebrar as expectativas da garota e dissolver as hierarquias comuns e estabelecidas em seu mundo real.

A articulação entre fantasia e realidade nas obras de *O labirinto do Fauno* são responsáveis por estruturar as narrativas de forma simbólica e subjetiva, na qual sua ambientação dupla, sua temporalidade ambígua e toda a complexidade de suas personagens são amalgamadas a uma estética horripilante e subversiva como o grotesco, esse que é utilizado para romper com este mundo comum e pré-estabelecido conhecido tanto pelos seres de papel quanto pelos receptores das obras.

O espelhamento entre o Homem Pálido e Vidal personificam a violência e o horror como uma forma de construir um espaço de sentido, uma alternativa estética de representar o medo infantil de uma realidade em colapso. *O labirinto do Fauno* em suas duas produções — literária e cinematográfica — reflete através da perspectiva infantil, a busca pela identidade e a luta para manter a esperança e os sonhos em um mundo de pesadelos tão palpáveis.

Por fim, as obras refletem uma realidade cruel, mas comum tanto aos seres de papel quanto a nós, os receptores, expondo através do grotesco a essência predatória e desumana do poder. Para Ofélia, o horror do Homem Pálido é na verdade o horror a seu padrasto materializado no monstro de sua fantasia; para o receptor, ele é o símbolo de um Estado autoritário e destrutivo, símbolo este que nos traz a luz uma verdade negligenciada, os monstros mais aterrorizantes não são os que encontramos nos contos de fadas, mas sim aqueles que criamos e alimentamos em nossa própria sociedade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BESSIÈRE, I. **O relato fantástico:** forma mista do caso e da adivinha. Revista Fronteiraz. PUC-SP, vol. 3, nº 3: 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível: http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875. Acesso em: 28 de outubro de 2025

CASTORIADIS, C. **A ascensão da insignificância:as encruzilhadas do IV.**Tradução Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

DEL TORO, G; FUNKE, C. **O Labirinto do Fauno.** Ilustração de Allen Williams; tradução de Bruna Beber. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

DELA-SÁVIA, S. **Castoriadis e o imaginário antigo:** as raízes gregas da autonomia. Dissertatio: Revista de Filosofia, Pelotas, v. 11, p. 159-175, dez. 2022. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/dissertatio/article/view/23965. Acesso em: 07 de novembro de 2025.

GARCÍA, F. **Fantástico:** a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba. Centro, Centros – Ética, Estética. Anais […]. Curitiba: UFPR, 2011. p. 2-8.

KAYSER, W. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Ed. Forense Universitária, 1984.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. v. 98

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. Ed. Cosac Naify, 2005.

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

A Presença do Medo em El Eternauta no Período da Guerra fria: Uma Análise do Imaginário na Longa Duração

Poliana Gabriela SANTIM (UNIVATES, Lajeado/RS)

E-mail: poliana.santim@universo.univates.br

Objetiva-se analisar a presença do medo como imaginário a revista de quadrinhos El Eternauta escrita e desenhada de 1957-59 durante a Guerra Fria. Faz-se o uso do conceito de longa duração (BRAUDEL, 1995) para uma revisão bibliográfica sobre a formação do imaginário para a construção da Ficção Científica no campo da História das Mentalidades (LE GOFF, 1994; LE GOFF, 1995; ROBERTS, 2018), da história do medo (DELUMEAU, 2009) e das condições das relações internacionais no período envolvendo Estados e União Soviética (SARAIVA, 2007), e da Argentina (EGGERS-BRAZZ, 2006). Reflete se também as condições políticas, sociais e tecnológicas da época fizeram emergir o medo tratado na revista. Faz-se a análise a partir de categorias de medos de Delumeau (2009) e as orientações da teoria de quadrinhos de Groensteen (2015). Logo, observa-se que os medos mais presentes na obra são de autopreservação, manutenção da liberdade e autonomia humanas, guerra nuclear e soberania ante uma potência estrangeira que tenta estabelecer seu domínio a qualquer custo.

Palavras-chaves: El Eternauta, Quadrinho, medo.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

Memes baianos: representações sociais e o imaginário da preguiça

Émilly Santana SANTOS[23] (Universidade Estadual de Feira de Santana)

E-mail: emillysanttana87@gmail.com

Carla Borges de ANDRADE[24] (Universidade Estadual de Feira de Santana)

E-mail: Cbandrade@uefs.br

Resumo: O presente trabalho compreende os memes como manifestações de valores e imaginários sociais. De acordo com Shifman (2013), funcionam como expressões coletivas e, à luz de Moscovici (2003), podem ser entendidos como representações sociais que materializam fenômenos cotidianos. O estudo tem como objetivo analisar os memes que discursam sobre a baianidade como manifestações do imaginário social. A pesquisa, de abordagem qualitativa, realizou levantamento no Google com o descritor "memes baianos", resultando em mais de cem imagens, das quais vinte e nove associavam os baianos à preguiça. Para a análise, foram selecionados quatro memes, que reforçam ou que subvertem esse estereótipo. A metodologia utilizada para análise dos memes foi a análise de discurso foucaultiana, articulada às contribuições sobre representações de Chartier (2002), Hall (2016) e Bourdieu (2007), sobre poder simbólico. Constatou-se que a preguiça é o imaginário social identitário mais veiculado na internet sobre a "baianidade", embora alguns memes revelem críticas capazes de ressignificá-lo.

Palavras-chaves: Memes, imaginário social, representação.

[23] Especialista em Educação na Cultura Digital, Licenciada em Geografia (UEFS) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI/UEFS).
[24] Doutora em Educação (UFBA); Pós-Doutoranda em Comunicação (UFRB); Professora Adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS). Coautora e orientadora

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

As relações sociais estão em constante transformação, modificando continuamente os modos como se constituem e se manifestam. Essas mudanças impactam diretamente as formas de produção, circulação e apropriação de sentidos, sobretudo diante do avanço das tecnologias digitais. Nesse contexto, a *internet* se consolida como um espaço que reorganiza os meios de comunicação e interação social, instaurando novas dinâmicas culturais e simbólicas.

O ciberespaço, termo formulado por Gilson (1982), debruça-se para descrever o ambiente digital como forma de conexão e interação virtual. Nesse contexto, Pierre (1999, p. 104) diz que o ciberespaço é "[...] universo das redes digitais como lugar de encontros e de aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural". Seguindo essa perspectiva, as redes sociais se configuram como lugares de encontro e de manifestações culturais.

No universo das conexões existem diversas formas textuais de comunicação que possuem vários meios de disseminação e circulação social. Os textos multimodais são uma forte característica do modo contemporâneo de comunicação virtual. A sociedade está inserida em novas práticas semióticas, nas quais a linguagem é o conjunto de signos que geram diferentes formas de produção de significados e sentidos (Ribeiro, 2021).

Os memes, por exemplo, seguem a multimodalidade, ao reunirem imagens e textos, exprimindo uma interpretação e, em alguns casos, críticas humoradas de assuntos e situações que envolvem o cotidiano. Em relação ao conjunto de signos que permeia um meme, a base visual da imagem sempre o aproximará de algo pré-existente para produzir outro sentido a respeito. Ribeiro (2021, p.149) afirma que: “[...] a seleção da arte original como fundo para outras peças mexe com o nosso imaginário e só ocorre porque novas composições multimodais são apresentadas, empregando paletas de cores, ângulos e ambientações que propiciam novas leituras”.

Ribeiro (2021), ao discorrer a respeito dos memes como remixagem de imagens já circuladas, problematiza como esse processo influencia o imaginário construído socialmente sobre determinada representação. Seguindo essa perspectiva, dialoga com a formulação teórica das representações sociais proposta por Moscovici (2003), que as considera como formas de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

conhecimento partilhados coletivamente, articulando, por exemplo, ideias e imagens para construir significados sobre a realidade. Para o referido autor, a significação se forma por meio da ancoragem – que insere o novo em categorias já conhecidas – e da objetivação, que transforma conceitos abstratos em imagens concretas e compartilháveis.

Seguindo a análise dos memes como representações construídas socialmente, é importante destacar as contribuições de Chartier (2002) que, a partir da história cultural, analisa as representações como construções sociais que articulam discursos e práticas produzidas conforme os interesses de quem as constrói. Hall (2016) aproxima a discussão ao se utilizar da lente foucaultiana para compreender como o poder se manifesta na produção das representações, indagando, assim, o poder das imagens, e como atuam transformando as relações sociais. Desse modo, para Bourdieu (2007), o poder simbólico é uma forma de dominação invisível, que atua como um poder de construção da realidade, organizando percepções, valores e categorias que estruturam o mundo social.

Para abordar sobre os memes como formas construtivas de representações sociais, cabe destacar o surgimento do termo “meme”, originalmente cunhado pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins em sua obra “O Gene Egoísta" (1976), na qual propôs o conceito como uma unidade de transmissão cultural, em analogia ao gene na biologia. Para o autor, os memes funcionam como elementos replicadores culturais, revelando comportamentos e símbolos capazes de se propagar e evoluir ao longo do tempo. É importante destacar que essa concepção foi formulada antes do advento da *internet* e da circulação digital que caracteriza os memes contemporâneos.

Neste trabalho, adota-se a abordagem de Shifman (2013), que compreende os memes como processo de remixagem que expressam manifestações culturais ativas no ambiente digital, ressaltando seu papel como veículos de participação e construção social *on-line*.

Na cultura digital contemporânea, os memes se tornaram uma forma de expressão coletiva, transitando, em alguns casos, entre o humor e a crítica social, carregados de poder simbólico, que os torna capazes de condensar discursos hegemônicos ou não, revelando os tensionamentos sociais. Nesse contexto, o presente artigo propõe observar os memes como espelhos simbólicos da sociedade, no sentido que, ao mesmo tempo em que refletem aspectos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

da vida cotidiana, fazem-no de maneira distorcida, satírica, preconceituosa e/ou exagerada, tencionando convenções e criando novos sentidos.

O termo “espelho”, aqui, não se refere a um reflexo neutro ou passivo da realidade, mas sim a uma ideia inspirada no conceito de heterotopia, elaborado por Foucault (1986) em seu texto “De outros espaços". Para o autor, o espelho é uma das figuras mais exemplares da heterotopia, um espaço ambíguo, que mostra o que não está fisicamente presente, criando uma duplicação do real que simultaneamente o revela e se desloca. Assim como o espelho foucaultiano, os memes funcionam como “espaços outros", nos quais o cotidiano é desorganizado e reorganizado, e os tempos, discursos e identidades se sobrepõem do espaço real para o virtual.

Este artigo revela o entendimento dos memes sobre identidades baianas na condição de heterotopias digitais, compreendendo-os como territórios de disputa e manifestação de poder simbólico em que o imaginário social é representado, ressignificado ou subvertido. Em suma, objetiva-se analisar os memes que discursam sobre a baianidade como manifestações do imaginário social.

Assim como os espaços heterotópicos descritos por Foucault, os memes performam como espaços discursivos de deslocamento e recombinação, nos quais a realidade é reorganizada de forma simbólica, crítica e, muitas vezes, ambígua. Para tanto, o presente trabalho articula as discussões foucaultianas com estudos sobre a cultura digital dos memes, propondo uma reflexão interdisciplinar sobre os modos de representação e produção de sentido nos ambientes virtuais.

A pesquisa consistiu em um levantamento no *Google* com o descritor “memes baianos”, a fim de identificar quais representações sociais são mais recorrentes nesse material. O resultado inicial apresentou mais de cem imagens, das quais muitas não se enquadravam como memes, nem contemplavam integralmente os dois termos do descritor. Entre as imagens que foram geradas, observou-se a forte recorrência do estereótipo da preguiça, presente em 29 (vinte e nove) memes, por esse motivo, foi realizado o presente recorte.

Para a análise, foram escolhidos quatro memes: dois que reforçam e, dentro dos 29 (vinte e nove), apenas dois que subvertem esse imaginário, todos originalmente publicados em páginas do *Facebook*. Foram selecionados especificamente os publicados no *Facebook* pela forte

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

presença dessa fonte de origem entre os resultados, justificando também seu papel como espaço de interação e consumo simbólico de grande alcance. A abordagem metodológica utilizada é a qualitativa, fundamentada na análise de discurso foucaultiana, articulada às contribuições teórico-conceituais de Moscovici (2003), Hall (2016), Chartier (2002) e Bourdieu (2007), especialmente no que se refere às representações sociais e ao poder simbólico, respectivamente.

2. Os memes como representações sociais

A teoria das representações sociais, formulada por Moscovici (2003), oferece uma lente importante para compreender os memes como expressões simbólicas do universo social. As representações sociais constituem formas de conhecimento veiculados que articulam ideias e imagens, permitindo aos grupos interpretar e dar sentido à realidade cotidiana. Esse processo se estrutura por meio de dois mecanismos complementares, elencados por Moscovici (2003), que são a ancoragem e a objetivação.

A ancoragem consiste em inserir o novo em categorias já conhecidas, reinterpretando o que é estranho à luz de referências familiares. Ao ser comparado a paradigmas preexistentes, o novo é ajustado e simplificado, tornando-se inteligível dentro do repertório cultural de um grupo (Moscovici, 2003). No caso da baianidade, essa operação é evidente na forma como elementos plurais da cultura baiana são reduzidos a categorias fixas e estereotipadas, como a do povo alegre, festivo e preguiçoso. A ancoragem produz uma visão homogeneizada da Bahia, sustentada por juízos de valor e hierarquias simbólicas.

No processo de objetivação, ideias abstratas são transformadas em imagens concretas e compartilháveis, tornando visível aquilo que antes existia apenas no plano simbólico (Moscovici, 2003). É nesse ponto que os memes se configuram como materialidades da objetivação, traduzem discursos e imaginários em visualidades imediatas, condensando sentidos em seus traços. Assim, o imaginário da preguiça, por exemplo, deixa de ser apenas abstrato e passa a ter uma "imagem" socialmente circulante que reforça e perpetua essa representação.

Em suma, Moscovici (2003) reconhece que nem todo conceito se converte plenamente em imagem. Nesse sentido, questões moralmente sensíveis ou culturalmente consideradas como tabus, podem resistir à objetivação. Para tanto, tal limitação também se manifesta nos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

memes, que filtram o que pode ser dito ou mostrado conforme as normas culturais e o imaginário social vigente. Dessa forma, o processo de objetivação, assim como a criação de memes, não é neutro, mas revela o que uma sociedade escolhe tornar visível e o que mantém no campo do indizível.

A não neutralidade das representações também é enfatizada por Chartier (2002), ao problematizar que todas as formas de representações estão imersas em relações de poder e disputa simbólica. Se, em Moscovici (2003), as representações sociais revelam o que uma sociedade escolhe tornar visível, em Chartier (2002), também denunciam os interesses que atravessam essa visibilidade. Assim, as imagens e discursos, como os memes, não apenas traduzem percepções sociais, mas participam ativamente das lutas por legitimação de determinados sentidos, valores e identidades**.** Nessa perspectiva, compreende-se que as representações são sempre estratégicas e posicionadas:

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (Chartier, 2002, p. 17-18).

Desse modo, é possível associar que os memes também se inserem nesse campo de disputas simbólicas descrito por Chartier (2002). As representações de baianidade que circulam nesses espaços digitais não se configuram como reflexos de uma cultura popular espontânea, mas produções atravessadas por relações de poder e dominação simbólica. Nessa perspectiva, Bourdieu (2007, p. 7- 8) ressalta que "[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos o mesmo que exercem".

Seguindo esse pensamento, as representações construídas sobre a baianidade revelam intencionalidades dos grupos que as produzem, pois buscam criar um imaginário do ser baiano como identidade caricata e generalizante, sustentada por interesses simbólicos de quem as forjam. Quando um meme reforça o estereótipo do "baiano preguiçoso", não apenas reproduz um imaginário social amplamente difundido, mas também legitima hierarquias regionais e identitárias historicamente constituídas. Tal discurso remonta, sobretudo, ao período colonial,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

quando se difundia a ideia de que os povos escravizados eram preguiçosos por não corresponderem às expectativas de produtividade impostas pela lógica da exploração.

Para tanto, cabe enfatizar a discussão de Hall (2016), ao destacar que os sentidos são produzidos por meio da linguagem e do funcionamento da cultura e da representação, que se manifestam através de formações discursivas responsáveis por selecionar e definir as abordagens a serem disseminadas. Em sua proposição do "circuito da cultura", o referido autor evidencia que o sentido é constantemente elaborado em diferentes práticas e processos sociais, revelando seu caráter histórico e relacional. Segundo Hall (2016, p. 22),

> O sentido é o que nos permite cultivar a noção da nossa própria identidade, de quem somos e de quem pertencemos — e, assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos.

Essa perspectiva evidencia que os significados não são fixos, mas atravessados por relações de poder e diferenciação, que delimitam o que pode ser dito, visto e reconhecido como legítimo. No contexto da cultura digital, os memes exemplificam esse circuito: ao mesmo tempo em que reproduzem sentidos socialmente sedimentados, também os reconfiguram, permitindo que as identidades, como a baiana, sejam continuamente reafirmadas ou tensionadas nas redes.

Hall (2016), ao se debruçar a respeito da construção dos sentidos nas representações sociais, também buscou compreender, à luz foucaultiana, como o poder se insere e é exercido nesse processo. Sendo assim, para Hall (2016, p. 197), "A circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação. O argumento é que todos - os poderosos e os sem poder - estão presos, *embora não de forma igua*l, na circulação do poder."

Portanto, inspirando-se em Foucault (1986), é possível compreender os memes como representações sociais como espelhos simbólicos que refletem e, ao mesmo tempo, (des)organizam o real. No texto "De Outros Espaços", Foucault (1986) apresenta o espelho como uma figura ambígua, simultaneamente utópica e heterotópica: utópica porque mostra o que não está presente, e heterotópica porque é um espaço real que duplica e desloca o sujeito. De modo análogo, os memes funcionam como heterotopias digitais, pois criam um "espaço outro" em que as imagens e os discursos sociais são reorganizados de forma simbólica, crítica ou paródica.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Assim, as representações de baianidade que circulam nesses ambientes virtuais não apenas reproduzem o cotidiano, mas o reelaboram sob novas lógicas discursivas, revelando contradições e tensões entre o real e o imaginário. Como o espelho foucaultiano, o meme devolve à sociedade uma imagem inventada de si mesma, distorcida, exagerada ou irônica, que permite ver o que se naturalizou e, ao mesmo tempo, questionar o que se tornou invisível após as invenções representacionais do "real".

3. O imaginário social da preguiça

A análise dos memes é relevante para pensar os processos de construção e replicação das identidades historicamente reproduzidas ocupando os espaços das redes sociais. Ao representarem, por exemplo, características culturais, linguísticas ou comportamentais de determinados locais, regiões ou estado, como o caso da Bahia, os memes tanto podem reforçar visões estigmatizadas quanto oferecer espaços simbólicos de afirmação e resistência cultural. É nesse contexto que se consolida a relação heterotópica: os memes instauram espaços de discurso que não reproduzem linearmente a realidade, mas a reorganizam a partir de outras lógicas, como a ironia, o absurdo e o riso do outro. Os memes carregam, ao mesmo tempo, traços de coletividade e individualidade, de autoria difusa e intencionalidade discursiva.

Esses memes constroem uma duplicação da realidade, ao mesmo tempo em que fazem referência a discursos que são veiculados da cultura baiana, como o sotaque, a religiosidade, o sincretismo, a musicalidade e, no caso em recorte, a "preguiça". O meme, portanto, não é uma representação fiel da realidade, mas uma reelaboração simbólica que permite reproduzir representações de imaginários sociais construídos e veiculados historicamente.

A noção de "baianidade" constitui-se como um discurso identitário plural e ambíguo, moldado historicamente por diferentes agentes e práticas culturais. Nesse sentido, Mariano (2019) define a baianidade como um conceito em disputa, formado por vozes diversas, como, por meio da literatura, publicidade, música e do jornalismo que, juntas, produzem um discurso polifônico sobre o que significa "ser baiano". Essa multiplicidade de enunciadores faz da baianidade um campo de negociação simbólica em que identidades são construídas, reiteradas e, por vezes, subvertidas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Contudo, conforme indica Mariano (2019), a consolidação de uma baianidade hegemônica esteve fortemente associada à lógica turística e mercadológica que transformou a Bahia em um produto cultural a ser consumido. Nessa perspectiva, a produção publicitária e midiática passou a selecionar certos traços simbólicos, como a alegria, a religiosidade afro-brasileira e a sensualidade, compondo uma imagem homogênea e idealizada do "povo baiano". Essa representação, reiterada em campanhas e narrativas midiáticas, alimenta o imaginário de uma Bahia festiva, acolhedora e exótica, cuja função principal é estimular o desejo de visita e consumo.

Diante dos discursos atuantes, a "preguiça" se torna uma das características veiculadas da identidade baiana. Em um processo de simplificação imagética, a preguiça, outrora marcada negativamente, é ressignificada como traço de prazer e hedonismo, associada ao "vadiar" (Mariano, 2019). Assim, a lentidão e o ócio são ressignificados, convertendo-se em signos de um estilo de vida tropical que reforça o exotismo da Bahia perante o olhar externo.

Nesse sentido, cabe destacar que a construção simbólica do "baiano preguiçoso" não é um fenômeno recente, mas resultado de um processo histórico de racialização e desigualdade social, sobre a origem dos estereótipos, Meira (2015, p.18) discorre que:

> Os estereótipos provêm de um pensamento coletivo pré-construído, que classifica e avalia os seres a partir de uma representação social, por exemplo, baianos são classificados como preguiçosos porque são negros que no período colonial resistiam ao trabalho escravo. Percebe-se ainda que esses estereótipos, ainda que negativos, sejam bastante difundidos explicitamente ou silenciosamente na linguagem publicitária turística como algo positivo.

Em suma, essa difusão de estereótipos relaciona-se com a discussão de "poder simbólico", proposta por Bourdieu (2007), no sentido da imposição de significados que se apresentam como naturais ao povo baiano, embora resultem de relações históricas de dominação. Nesse sentido, transforma marcas da exclusão e da resistência em mercadorias culturais, reafirmando o olhar externo que exotiza a cultura baiana e a reduz a uma imagem estereotipada, ainda que revestida de positividade. Ao reiterar a imagem do "baiano preguiçoso", a mídia não apenas perpetua estereótipos, mas legitima desigualdades regionais e hierarquias culturais historicamente construídas. Seguindo essa perspectiva, para Mariano (2019, p. 200), "[...] o tema não escapa à mordaz, [...] principalmente da mídia da região sudeste,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

que há décadas brinca com o tema da ‘preguiça’ e ‘lentidão’ baiana, para, inclusive, justificar a manutenção das desigualdades regionais”.

Portanto, essa ambivalência revela o quanto o imaginário da preguiça é um elemento constitutivo da identidade baiana no discurso midiático, atuando simultaneamente como marca de distinção cultural e como instrumento de subordinação simbólica.

Seguindo a perspectiva da criação de imaginários sociais voltados para uma subordinação e inferiorização simbólica, o primeiro meme (Figura 1) selecionado para análise reforça o imaginário da preguiça como traço identitário do povo baiano. A imagem apresenta a legenda: “quando seu amigo da Bahia resolve passar uns dias na sua casa”; abaixo o texto: “você – espera aí na porta que eu vou procurar o colchão”; seguido pela resposta visual de um homem deitado em posição vertical, em cima da porta, como se não pudesse resistir ao sono. O humor decorre do exagero, mas o efeito simbólico é a reafirmação de uma identidade inferiorizante. Ao fazer rir, o meme relaciona-se com o que Chartier (2002) denomina de luta de representações, práticas discursivas que buscam impor uma visão legítima do mundo social. Nesse caso, o discurso reforça a naturalização da desigualdade regional, situando o baiano como figura exótica e ociosa diante da lógica produtivista dominante.

Figura 1: Meme sobre imaginário socialmente construído do baiano preguiçoso

Fonte: https://l1nk.dev/QPKUL.

O segundo meme (Figura 2) segue a mesma lógica discursiva, e é uma remixagem de uma cena do filme “Tropa de Elite”, dirigido por José Padilha (2007), no qual o personagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Capitão Nascimento, ao conduzir uma operação policial, pergunta com rigidez: “Cadê o Baiano?” No contexto original, o enunciado carrega tensão e violência, vinculado ao controle das margens sociais. Na reelaboração para o meme, essa cena é ressignificada. A pergunta feita pelo Capitão sucede a imagem de um homem deitado em uma rede, que se refere à legenda do diálogo: “tá dormindo”. O sentido do enunciado é deslocado para o humor, instaurando uma representação social caricata do baiano como preguiçoso e inativo.

Figura 2: Representação social do “baiano preguiçoso” na remixagem do meme

Fonte: https://encurtador.com.br/qvY2y.

A construção humorística do meme se ancora em um imaginário social consolidado, que associa o “ser baiano” à lentidão e à inércia. Nessa visualidade, ocorre o que Moscovici (2003) denomina de objetivação, a transformação de uma ideia abstrata em imagem concreta e compartilhável, na qual a preguiça se materializa no corpo deitado na rede. Simultaneamente, há a ancoragem do novo sentido, a ironia da cena em categorias culturais preexistentes, que naturalizam o estereótipo. A partir da análise foucaultiana, o “humor” presente no meme torna-se uma prática discursiva de poder, pois reproduz hierarquias simbólicas e legitima a visão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

hegemônica sobre a diferença. Como afirma Bourdieu (2007, p.7-8), o poder simbólico é "[...] um poder invisível[...]", exercido com a cumplicidade dos próprios sujeitos que o reproduzem. Assim, o meme, ainda que possua uma certa comicidade no seu contexto de produção, mantém ativa uma estrutura de dominação simbólica, convertendo a desigualdade cultural em forma de entretenimento.

Esses memes funcionam, portanto, como espelhos que deformam a realidade, refletem o social, mas o fazem a partir de uma perspectiva tendenciosa, reiterando as fronteiras simbólicas que diferenciam e hierarquizam sujeitos. Em suma, tais visualidades tornam-se heterotopias sobre as quais o poder atua silenciosamente, reproduzindo as mesmas estruturas de exclusão pelo meio "sutil" da difusão do humor.

Em contraposição aos estereótipos reproduzidos, existem dois únicos memes encontrados na pesquisa feita no *Google* com os descritores "memes baianos" que tecem um deslocamento discursivo, subvertendo o estereótipo por meio da ironia e da crítica social. O primeiro deles (Figura 3), baseado no formato clássico do meme sempre ressignificado do Batman, traz o herói interrompendo a fala do interlocutor, personagem Robin, que começa a dizer: "Todo baiano é pregu...". O tapa do personagem Batman, funciona como uma negação visual do enunciado estigmatizante. Nessa composição, a piada transforma-se em um gesto de resistência, pois interrompe o discurso dominante e propõe outro sentido sobre ser baiano, agora marcado pela autoafirmação que desconstrói estereótipos historicamente construídos.

Figura 3: Meme que faz uma subversão ao imaginário social do baiano preguiçoso

Fonte: https://l1nk.dev/dTsbQ

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Esse tipo de reelaboração ilustra o que Hall (2016) problematiza a respeito da negociação dos sentidos culturais, processo pelo qual as identidades são rearticuladas em novas condições de enunciação. Ao mesmo tempo, constitui uma prática de resistência no sentido foucaultiano, um movimento que luta contra as formas de sujeição e submissão impostas historicamente. Desse modo, "[...] a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa" (Foucault, 1979, p. 136). Assim, esse meme simboliza a recusa do sujeito em permanecer preso ao discurso que o inferioriza, evidenciando que o poder é sempre acompanhado por possibilidades de resistência.

No segundo meme (Figura 4), publicado pelo perfil de origem baiana "Piatã FM", observa-se a oposição entre duas imagens. Pode-se observar que, à esquerda, há turistas sorridentes ao lado de uma baiana trajada. Já na imagem à direita, um grupo de trabalhadores em um ônibus lotado. O meme possui a seguinte frase: "Todo mundo de férias na Bahia // Menos os baianos!". Nesse meme, a ironia atua como instrumento de crítica social, expondo o contraste entre o imaginário paradisíaco da Bahia e a realidade cotidiana de seus habitantes. A imagem desconstrói o discurso midiático que, como observa Meira (2015), limita os baianos ao estereótipo daqueles "[...] que gostam de ficar o tempo todo na rede, que vivem na praia e preferem o trabalho artístico, o qual não exige esforço físico". O humor, nesse caso, não reproduz a inferiorização simbólica, mas a desvela.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 4: O novo sentido sendo representado no meme da realidade de ser baiano

Fonte: https://acesse.one/I0jHi.

Para tanto, nesse viés de subversão, o meme torna-se também uma heterotopia de resistência, um espaço de novo sentido e visibilidade, no qual a representação dominante é deslocada e ressignificada. Ao mesmo tempo em que reflete o olhar turístico sobre a Bahia, o meme o devolve de forma crítica, transformando o espelho que reflete o imaginário mercadológico do turismo em lugar de enfrentamento simbólico, com sentidos outros. Nesse processo, a cultura digital se revela como um território de disputa de poder, no qual os sujeitos se apropriam dos discursos para contestar a forma como são vistos e narrados.

4. Considerações finais

O presente estudo permitiu compreender os memes como importantes espaços discursivos e simbólicos, nos quais se materializam e se disputam representações, que nesse caso em recorte, foram os memes sobre a baianidade. Como manifestações culturais multimodais, os memes configuram-se como formas contemporâneas de produção de sentido, que articulam humor, crítica e poder. Em suma, observou-se que o imaginário da preguiça, elemento historicamente associado à baianidade, permanece recorrente nas visualidades

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

analisadas, revelando a persistência de estereótipos que, por meio do humor, reiteram hierarquias simbólicas e desigualdades regionais.

Para tanto, verificou-se que, assim como o espelho foucaultiano, os memes funcionam como heterotopias digitais, espaços "outros", nos quais o real é refletido e simultaneamente deslocado com novos sentidos e significados. Nesse sentido, nos memes que reforçam o estereótipo, prevalece a lógica da dominação simbólica descrita por Bourdieu (2007), em que o caráter de comicidade presente nos memes legitima visões hegemônicas sobre o ser baiano. Já nos dois memes que o subvertem, ambos publicados por perfis baianos, são apresentadas formas discursivas que evidenciam as possibilidades de resistência: o sujeito baiano reaparece como enunciador ativo, que recusa a sujeição e reconfigura a narrativa sobre si em consonância com a noção foucaultiana de que onde há poder, há também resistência (Foucault, 1979).

Desse modo, conclui-se que os memes analisados refletem e produzem imaginários sociais complexos sobre a baianidade, reproduzindo estigmas históricos, e questionando-os por meio da ironia e da crítica. A *internet*, juntamente com as redes sociais, nesse sentido, constitui um espaço heterotópico de disputas simbólicas, em que as representações não apenas circulam, mas são continuamente negociadas e ressignificadas. Assim, compreender os memes como manifestações de imaginários sociais permite reconhecer como as práticas digitais revelam formas de exercer o poder na veiculação de representações sociais.

6. Referências

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 11 ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHARTIER, R. **A história cultural:** entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Oxford: Oxford University Press, 1976.

FOUCAULT, M. **De outros espaços**. Tradução: Moura. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Publicado em *Diacritics*, v. 16, n. 1, primavera de 1986.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

MARIANO, A. **A invenção da baianidade**: segundo as letras de canções. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2019. p.432.

MEIRA, R. J. L. **Entre a alegria e a preguiça:** a construção discursiva da baianidade na publicidade de turismo. 2015. (128f.). Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Linguísticos)- Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2015.

MEMES MZ. Quando seu amigo da Bahia resolve passar uns dias na sua casa. **Facebook**, 2019. Disponível em: https://l1nk.dev/QPKUL . Acesso em: 8 set. 2025.

MEMES SEM FINS LUCRATIVOS. Cadê o baiano? Tá dormindo. **Facebook**, 2018. Disponível em: https://encurtador.com.br/qvY2y . Acesso em: 8 set. 2025.

PIATÃ FM. Todo mundo de férias na Bahia // Menos os baianos! **Facebook**, 2023. Disponível em: https://acesse.one/I0jHi . Acesso em: 8 out. 2025.

RIBEIRO, A. E. **Multimodalidade, textos e tecnologias**: provocações para a sala de aula. São Paulo: Parábola, 2021.

SER BAIANO É OUTRO NÍVEL. Todo baiano é pregu... **Facebook**, 2018. Disponível em: https://l1nk.dev/dTsbQ . Acesso em: 8 set. 2025.

SHIFMAN, Limor. **Memes *in Digital Culture***. Cambridge: MIT Press, 2014.

VASCONCELOS, C. P. **Ser-Tão Baiano:** o lugar da sertanidade na configuração da identidade Baiana. Salvador: UFBA, 2007.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Incertezas e Identidades no Fantástico através de Henry James e Mike Flanagan

Natália Regina da SILVA[25] (UNESP – FCL – Assis)

E-mail: natalia.r.silva@unesp.br

Gabriela Kvacek BETELLA[26] (UNESP – FCL – Assis)

E-mail: kvacek.betella@unesp.br

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma análise comparativa da obra literária *A Outra Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*, 1898), de Henry James, e a adaptação para o audiovisual *A Maldição da Mansão Bly* (*The Haunting of Bly Manor*, Mike Flanagan, 2020), focalizando nesta última. Para tanto, exploramos a maneira como ambas se conectam a partir da teoria da adaptação de Robert Stam e da análise adequada às especificidades do romance e do audiovisual contemporâneo, propondo novas leituras para conteúdos e formas, sob a perspectiva de Ismail Xavier (2003). A pesquisa, embasada nas concepções de fantástico de Tzvetan Todorov (1975) e Irène Bessière (2012), busca analisar a inserção do insólito nas narrativas, como estabelecido por Flávio García (2011) e, a partir dele, de Prado Oropeza (2006), dialogando diretamente com as perspectivas do imaginário e da imaginação social.

Palavras-chaves: Adaptação; Insólito; Representação.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um recorte da pesquisa de mestrado *Incertezas e Identidades no Gênero Horror: Um Estudo Comparativo de Henry James, Shirley*

[25] Natália Regina da Silva, Mestranda em Literatura Comparada e Vida Social pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP – Assis. Bolsista CAPES.
[26] Gabriela Kvacek Betella, Orientadora e Professora Assistente (MS3-2) do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Jackson e Mike Flanagan. A análise feita neste recorte aborda a articulação do fantástico e do insólito na obra literária *A Outra Volta do Parafuso* (*The Turn of The Screw*, 1898), de Henry James, e na obra seriada *A Maldição da Mansão Bly* (*The Haunting of Bly Manor*, 2020), roteirizada e dirigida por Mike Flanagan. Para tal, são observados os mecanismos comuns a cada meio, assim como os movimentos pertinentes ao processo de adaptação. O foco recai sobre o estudo da constituição de sujeitos conflituosos nas obras e de como as categorias do fantástico e do insólito podem utilizar os imaginários sociais em suas articulações. O fantástico encontra espaço em um mundo ficcional já estabelecido, no qual os pilares devem ser colocados de forma objetiva para que, então, possam desmoronar.

> A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. (Bessière, p. 3, 2012).

Em *A Outra Volta do Parafuso* e *A Maldição da Mansão Bly*, um dos elementos que trabalham para o rompimento da ordem é a representação das identidades que são colocadas diante do insólito, que com semelhanças e dissonâncias, lidam com traumas e repressões. As temáticas são articuladas ao sobrenatural em simbolizações perpassadas pela incerteza e as contradições coexistem na formação de um todo profundamente atravessado pelo questionamento.

2. Narrativas Fantásticas e o insólito

As narrativas fantásticas, de acordo com Tzvetan Todorov (1975), se caracterizam por narrativas em que a hesitação é mantida até o final. A hesitação surge em escolher uma das possíveis soluções para o caso apresentado, onde o estranho é inserido e há um rompimento da ordem natural estabelecida pelos elementos intrínsecos à narrativa. Em uma sucessão de eventos que não podem ser explicados de acordo com as leis naturais do mundo, a veracidade dos fatos é colocada em jogo, pela própria narrativa, ou seja, não se sabe se os acontecimentos narrados são frutos de uma ilusão dos sentidos ou, de fato, sobrenaturais. O fantástico ocorre

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

nesta incerteza, na hesitação do leitor diante de um acontecimento estranho inserido em um universo familiar.

Para além de Todorov, Irène Bessière descreve o fantástico como modo discursivo e, enquanto discurso, é profundamente atravessado pelas raízes culturais e históricas das sociedades. Para a autora, a hesitação está, também, presente em tais narrativas, entretanto, o fantástico não se resume a isso. O sujeito é colocado em frente a um acontecimento estranho, que o faz questionar a realidade na qual está inserido e abre espaço para uma multiplicidade de soluções. Essa variedade de caminhos a serem seguidos na tentativa de explicar o que foge da normalidade permite que o relato seja rico em questionamentos e interpretações de uma realidade fragmentada. As possibilidades de compreensão tornam-se múltiplas e são construídas paralelamente por meio do discurso, colocando em contradição o que já é conhecido e desafiando o intelecto do sujeito, que hesita diante dos vários caminhos que se contrapõem, mas não se excluem. O relato fantástico, com sua natureza questionadora, abre espaço para discussões de diversas ordens e para um retrato do que a sociedade busca esconder, marginalizar.

Já o estranho, ou insólito, como nomeado em estudos recentes, faz-se presente por elementos que destoam da narrativa, parecem fora do lugar na organização previamente instituída, incoerentes. De acordo com Flávio García (2007),

> [...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experienciação da realidade. (p. 19)

Segundo García (2011) e Oropeza (2006) o fantástico representa uma realidade fraturada e o insólito é inserido a partir da subversão discursiva de um dos elementos narrativos (tempo, espaço, personagem, ação e narrador). O insólito está presente em diferentes gêneros literários - ou modos discursivos, a depender do teórico - como maravilhoso, fantástico, estranho, realismo maravilhoso e em um "novo gênero" que se desenvolve na contemporaneidade (Garcia, 2011), e em cada um deles observa-se um posicionamento diferente do sujeito. No fantástico, o contato com o insólito resulta no deslocamento do sujeito

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

para um lugar de incerteza, fragmentalizando a realidade e impondo a necessidade de uma nova interpretação na tentativa de incluir em sua lógica a sequência de infamiliaridades que são por ele vivenciadas.

3. Henry James e *A Outra Volta do Parafuso*

Henry James, autor da obra literária A Volta no Parafuso, nasceu em 1843 nos Estados Unidos, e faleceu em 1916, na Inglaterra. Viveu entre esses dois países em uma época de conturbadas mudanças sócio-históricas, como confrontos por expansão territorial, a Guerra Civil Americana, o período pré-Primeira-Guerra e a Segunda Revolução Industrial. As obras de James refletem esse cenário sangrento e cheio de violência através da representação do medo e da confusão. O autor demonstra, ainda, interesse no desenvolvimento psíquico das personagens e as nuances da alma humana e as temáticas são fortemente articuladas na construção desses sujeitos.

Além de ficção, James escreveu textos de teoria e crítica literária, como por exemplo *A Arte da Ficção* (1884), no qual discorre sobre a objetividade narrativa - que pode ser resumida como a habilidade do autor de expressar vivências passíveis de identificação. Na obra, o autor disserta sobre como a utilização de um único foco narrativo pode contribuir para a construção do mundo ficcional, especialmente ao tratar de temáticas que se estendem sobre o envoltório psicológico das personagens, e é justamente essa utilização do foco narrativo que coloca no cerne a dúvida sobre o quão crível seria *A Outra Volta do Parafuso*. Nessa obra, o fantástico é fortemente articulado através das personagens em uma narrativa em que o próprio relato está submerso em dúvidas e ambiguidades. A questão do narrador aparece, dessa forma, como instrumento fundamental na construção da dubiedade que acompanha a trama. A narração em primeira pessoa coloca no cerne da trama a subjetividade de um ser - nesse caso, a protagonista.

Inicialmente, o relato parte de uma voz masculina, que fala em primeira pessoa, em um contexto em que há um grupo de pessoas reunidas em uma velha casa. O narrador alude ao primeiro caso estranho — uma aparição que se deu a um menino que se hospedava na casa com a mãe — e, como consequência da temática introduzida, um outro personagem fala sobre a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

leitura de um manuscrito. Enquanto todos aguardam o começo da leitura, os diálogos e a própria ação que é narrada começam a ambientar a obra: “A história nos mantivera em suspense, em torno do fogo, mas, à parte a óbvia reflexão de que era horrível, como essencialmente deve ser toda história estranha contada, [...]” (James, 2003, p. 121). O livro, então, possui duas narrativas, organizadas como se fossem uma moldura. A leitura do manuscrito começa, e acontece um movimento para dentro da narrativa contida nele. O foco narrativo, ainda que continue sendo em primeira pessoa, é completamente mudado de um personagem para outro. Agora, quem narra é a escritora do relato lido, chamada apenas de *preceptora*, não sendo mencionado seu nome.

O manuscrito conta a história da preceptora no período que passou na mansão de Bly. Ela se muda para lá para cuidar de duas crianças. Além delas, há a governanta, outros funcionários da casa que não possuem muita relevância, Srta. Jessel, antiga preceptora, e Peter Quint, que trabalhava diretamente com os donos da mansão. A preceptora é uma jovem mulher muito observadora e busca o tempo todo analisar e compreender o mundo que a rodeia, demonstrando fortes preocupações, especialmente com relação às crianças. Ao longo de sua estadia na mansão, ela lida com emoções confusas e inquietantes, como ansiedade, angústia e obsessão, como exemplificado no trecho: “Passei a observá-los com tensa expectativa, com uma disfarçada ansiedade que, se continuasse durante muito tempo, poderia converter-se em algo semelhante à loucura”. (James, 2003, p. 168-169)

Nessa jornada, a barreira entre realidade e fantasia começa a se romper, e ao longo da obra, acontecem coisas estranhas, que parecem inexplicáveis. Esses acontecimentos são apresentados de forma que não apenas o leitor questiona a natureza deles, mas também a própria narradora. Como resultado, o leitor se encontra em estado de perplexidade diante de cada evento, em cada desenvolvimento ambíguo da narrativa. Dentre os eventos infamiliares, os de maior destaque são os que envolvem aparições de Jessel e Quint, que, além de descritas pela protagonista, são apenas por ela vistas. O contato com o insólito produz efeitos intensificadores nas características já citadas da preceptora. Sem saber o que esperar dos espectros e sem a plena compreensão das outras personagens, tenta interpretar a presença das figuras. Análises freudianas da obra sugerem que os fantasmas são, na verdade, simbolizações da repressão sexual vivenciada pela narradora. Outras interpretações afirmam serem reais manifestações do

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

sobrenatural. Não interessa, para este trabalho, afirmar uma coisa ou outra, mas observar as possibilidades, os diversos caminhos a serem percorridos, pois no fantástico

> [..] a sequência das explicações não conduz jamais a uma explicação única, cada proposta de solução invoca sua própria explicitação, cuja ausência apontaria para a inverossimilhança. O relato fantástico é, conforme a sugestão de Henry James, em The Turn of the Screw, a primeira volta de um parafuso infinito. (Bessière, 2012, p. 11)

4. Da palavra à imagem

De acordo com Robert Stam, um dos precursores da Teoria da Adaptação, a análise do movimento que leva a narrativa de uma obra escrita a uma obra audiovisual recai sobre como ocorre a representação do texto ao dispor-se, além da linguagem verbal, de imagens, efeitos sonoros, músicas e efeitos de iluminação (Stam, 2000). O autor diz que uma vez que se tem diferentes recursos e diferentes contextos de linguagem, esperar que uma adaptação, que vai além do verbal, seja fiel ao texto escrito parece ingênuo e ineficaz no que tange o desenvolvimento desse campo de estudos. Ecoando as ideias do filósofo Mikhail Bakhtin, de que o discurso é dialógico e bebe de fontes anteriores, servindo do mesmo para futuros textos, Stam afirma que

> Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. (STAM, 2006, p. 24)

O audiovisual oferece diversas possibilidades de representação, tendo os recursos visuais como elementos primordiais, diferente da literatura, em que tudo o que se tem são os artifícios próprios da escrita. Entende-se que o papel do narrador é concebido por diferentes vias na literatura e no audiovisual. Analisando adaptações, é essencial observar como os pontos de vista são apresentados, já que, no cinema, quem narra a história é, fundamentalmente, a câmera. Ademais, um evento, como um devaneio, pode ser representado de forma dinâmica ou estática; as ações vistas sob a ótica de determinados personagens podem ser apresentadas como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

fatos ou não, e a escolha do roteirista na adaptação pode alterar profundamente o curso da história e a percepção do público.

A adaptação de 2020, *A Maldição da Mansão Bly*, é um desses casos, em que se cria um texto a partir de outro. O diálogo entre as obras está ali o tempo todo, mas o que é apresentado no audiovisual, é uma narrativa outra. Para analisar como esse processo acontece, Ismail Xavier (2003) diz que devemos pensar: "De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância), somos levados a observar determinada situação ou experiência?". (p. 66)

5. A Maldição da Mansão Bly

A Maldição da Mansão Bly (2020) foi, em grande parte, dirigida por Mike Flanagan (1978-), roteirista, diretor e editor, famoso no gênero Horror. Seus trabalhos mais famosos são os longas-metragens *O Espelho* (*Oculus*, 2014), *Ouija: Origem do Mal* (*Ouija: Origin of Evil*, 2016), *Hush: A Morte Ouve* (*Hush*, 2016), *Doutor Sono* (*Doctor Sleep*, 2019), e as séries *A Maldição da Residência Hill* (*The Haunting of Hill House*, 2018), *A Maldição da Mansão Bly* (*The Haunting of Bly Manor*, 2020), *Missa da Meia-Noite* (*Midnight Mass*, 2021) e *A Queda da Casa de Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 2013). É conhecido por se atentar ao desenvolvimento das personagens e por utilizar elementos variados na ambientação das histórias de horror, deixando de lado os famosos *jump scares* tão comuns ao gênero.

A obra aqui analisada tem como protagonista uma jovem professora que se muda dos Estados Unidos para a Inglaterra e, inicialmente, a motivação dessa mudança não é revelada. Começa a trabalhar como *preceptora* de duas crianças órfãs, posição que exige que atue em tempo integral, morando na mansão de Bly. A narrativa gira em torno da história dela — Dani Clayton, nome criado para a personagem da série — e dos demais moradores da mansão, tanto os vivos quanto os mortos. Relacionamentos são desenvolvidos em uma atmosfera de ansiedade e mistério, onde estão presentes inúmeros fantasmas do passado.

A série é iniciada com uma narrativa em moldura, mas diferente do que acontece no livro, a primeira narração aparece, em alguns momentos, em paralelo com a central, com o uso

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

de *voice-over*. A identidade de quem conta a história, inicialmente, não é revelada, e a ambiguidade começa a ser construída a partir de uma narradora não confiável, da qual não sabemos nem mesmo o nome — assim como na obra literária — e da dúvida que a personagem demonstra ao tentar categorizar a narrativa que contará, hesitando entre uma história de fantasmas ou de amor.

Muitos episódios focam em apenas uma personagem, outro elemento fundamental para a construção da incerteza factual, uma vez que se tem algo como vários pontos de vista. Há um contraste com a utilização do foco narrativo no livro, que é único e, a partir disso, a veracidade é colocada em xeque. Na série, o método é outro, tem-se um narrador terceiro guiando a narrativa, entretanto, ela é apresentada ao espectador como se observada por ele. No final, esses pontos se completam, de certa forma, mas enquanto acontece o desenrolar da trama, as coisas parecem desconexas e pedem para ser investigadas, organizadas. A câmera e os planos sequência exercem importante papel na construção da narrativa, fazendo, em certa medida, o papel do narrador. Movimentos que alternam entre o que é visto pela personagem e sua imagem aproximam o espectador de seu ponto de vista e expressam seu interior ao mostrar suas reações, como pode ser observado nas imagens a seguir.

Figura 1 - Dani vê o fantasma de Edmund.

Fonte: Mike Flanagan, 2020, A Maldição da Mansão Bly, *printscreen*, 00:06:14.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 2 – Dani após a aparição do fantasma de Edmund.

Fonte: Mike Flanagan, 2020, A Maldição da Mansão Bly, *printscreen*, 00:06:15.

Na primeira imagem é utilizado o plano médio, o que possibilita o foco na protagonista ao lado de elementos do ambiente. O ângulo 1/4 captura a visão de Dani Clayton – que consiste no reflexo de um dos fantasmas da série, seu falecido noivo, Edmund – e sua expressão facial – que demonstra terror, desespero.

A segunda imagem trata da personagem em plano americano. A cena alterna entre a figura observada por ela no reflexo e sua reação após vê-la. Dani, assim como a protagonista do livro, busca compreender o mundo externo enquanto lida com conflitos internos. A forma como as emoções da personagem são explanadas contribuem para a manutenção da tensão, da angústia e do terror na obra na qual os acontecimentos, muitas vezes conflituosos, são permeados de dúvidas e faltas.

O fantasma de Edmund é possivelmente uma representação da culpa experienciada por Dani, a simbolização de um trauma — pois minutos antes de sua morte, ela rompe com o relacionamento deles. Essa culpa envolve, para além do momento da morte, sua sexualidade. Na cena do término, Dani fala sobre não se sentir como deveria, o que a leva a encerrar a relação. Ela é uma personagem entendida como lésbica, o que é colocado ao longo da série

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

através de seu envolvimento com Jamie, além de flashbacks que mostram sua relação com seu ex-noivo e a possibilidade de matrimônio.

Dessa forma, Clayton tem que lidar diretamente com o trauma da morte e a dificuldade de se estabelecer como sujeito autônomo, reivindicando seus desejos. Esses conflitos se atravessam e se complementam, dificultando, sobretudo, o processamento do luto. Maria Rita Kehl, em seu texto de apresentação que precede *Luto e Melancolia* (2011), de Sigmund Freud, diz que

> "Ter sido arrancado de uma porção de coisas sem sair do lugar: eis uma descrição precisa e pungente do estado psíquico do enlutado. A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto." (p. 16)

Antes mesmo do acidente, Dani perde sua posição de noiva ao terminar o relacionamento. Entretanto, expressa seu desejo de continuar a amizade, pois diz amá-lo, ainda que não da forma como se espera dado o contexto. Além dos sentimentos expostos pela personagem, por meio de *flashbacks* sabe-se que eles se conheceram quando crianças e que, desde então, mantinham uma relação de amizade. Já em estado conflituoso, acarretado primeiramente pelas dúvidas que permeiam sua sexualidade e intensificado com a perda de Edmund, Dani tem as estruturas de sua vida abaladas e decide se mudar para a Inglaterra, ocasionando mais uma grande mudança. O trabalho do luto exige uma reorganização do mundo por parte do sujeito enlutado, reorganização essa que compreende tanto à realidade interna quanto à externa. A representação desse processo através da protagonista da série expressa a constituição de um indivíduo em conflito que, por vezes, parece esgotado em frente aos fantasmas que o assombram, sejam eles de natureza sobrenatural ou simbolizações do inconsciente.

6. Conclusão

Na obra literária, a ambivalência dos acontecimentos faz até mesmo o narrador, representado na história, hesitar, e suscita dificuldade na compreensão de como tais elementos se inserem naquela realidade. A impossibilidade de encontrar respostas concretas para as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

dúvidas postas no texto trabalha com a construção de uma personagem em conflito para a manutenção da ambiguidade, e abre espaço para que se questione a ordem e a validade dos conceitos que regem, também, o mundo real.

Ao comparar o livro com a produção audiovisual, observa-se convergências e divergências no tratamento dos temas e no curso da trama como um todo. As mudanças, fruto do processo de adaptação, são, também, expressões do tempo em que cada narrativa se encontra. As personagens principais de cada obra, as quais foram foco de análise no presente artigo, são representações de duas jovens mulheres inseridas em contextos sociais diferentes, que, entretanto, lidam com demandas que se assemelham.

Percebe-se nas duas obras a realidade sendo representada a partir do desenvolvimento de personagens em conflito constante. Na literatura, o foco narrativo em primeira pessoa coloca a subjetividade da personagem no centro da criação do mundo ficcional. Já na série, essa subjetividade é trabalhada essencialmente a partir de imagens, planos, enquadramentos e montagem, expressando a visão da personagem através de movimentos de câmera, cortes e sequências. A aproximação do ponto de vista da personagem contribui para a incerteza imposta à natureza dos acontecimentos expostos e propicia a composição temática.

Observa-se, assim, que, ainda que os temas sejam diferentes, a busca pela representação de um interior conturbado é fundamentalmente a mesma, na qual traumas e repressões são simbolizados através de elementos insólitos. A variação temática revela o salto histórico entre as obras e demonstra como o relato fantástico se vale da cultura e do imaginário coletivo na construção de um mundo ficcional verossímil, que é invadido pelo estranho.

BIBLIOGRAFIA

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
Disponível em: https://me.ign.com/en/tv-shows-1/178335/feature/netflixs-the-haunting-of-bly-manor-all-the-hidden-ghosts-revealed. Acesso em 08/11/2025.
Disponível em: https://www.comingsoon.net/horror/features/1151533-the-haunting-of-bly-manor-episode-1-episode-2-and-episode-3-recap. Acesso em: 13/05/2025.

GARCÍA, F. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário–literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

crítica e ficcional. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros–Ética, Estética. 2011.

JAMES, Henry. A Outra Volta do Parafuso. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.

KEHL, Maria Rita. MELANCOLIA E CRIAÇÃO: o melancólico freudiano. In: FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 11-20.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In:* PELLEGRINI, Tânia et al. (org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, SENAC, 2003, p. 61- 89

Notícias falsas em rede: uma análise sobre mudanças na produção das fake news

Fábio Alves SILVEIRA (Universidade Estadual de Londrina)[27]

Yumi Santos AOKI (Universidade Estadual de Londrina)

Sabrina Mendes HECK (Universidade Estadual de Londrina)

João Vitor Vieira da SILVA (Universidade Estadual de Londrina)

E-mail: fabiosilveira@uel.br

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento no projeto de pesquisa Bilderatlas, do Departamento de Comunicação da UEL. Nesta primeira aproximação do objeto, constatamos mudanças no perfil das notícias falsas divulgadas nas redes sociais, verificação com base na comparação dos levantamentos de checagens realizadas pela Agência Lupa em junho de 2021 e junho de 2025. A análise revelou em 2025 uma frequência do uso de *deepfakes*, o que não ocorria anteriormente. Identificamos o uso crescente de vídeos, superando imagens e textos, padrão que prevalecia anteriormente. Observou-se também uma alteração nos canais de circulação: em 2021 o WhatsApp e o Facebook eram as plataformas mais recorrentes; em 2025 o Instagram se destacou como principal meio de disseminação, sobretudo nos casos envolvendo *deepfakes*. Já o X (antigo Twitter) apresentou baixa relevância na difusão de tais conteúdos. Os resultados apontam para a necessidade de compreender as novas dinâmicas da desinformação na era da IA, destacando os desafios que essa evolução impõe ao jornalismo e à sociedade.

Palavras-chave: fake news; jornalismo; redes sociais;

[27] Estudantes de graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Alves Silveira.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

O fenômeno das *fake news,* tal como qualificamos neste artigo é recente, mas tem evoluído na velocidade avassaladora do mundo digital. São poucos anos que separam a primeira fase desse fenômeno, em meados da década passada, para o cenário que se desenha na metade da década de 2020, com a emergência da *deepfake*. As *fake news* do que podemos chamar de primeira geração se baseiam basicamente em textos que no máximo são acompanhados por fotos ou imagens, imitam a linguagem jornalística e eventualmente eram publicadas em sites que também se passavam por jornalísticos. As *deepfakes*, que compreendemos aqui como uma espécie de segunda geração das *fake news*, e que passaram a fazer parte da pauta das agências de checagem, como demonstramos neste artigo, trazem como novidade o uso do formato audiovisual para o mundo das informações falsas.

As *fake news* usadas até então eventualmente lançavam mão de vídeos, mas nesse caso, a estratégia para desinformar era a descontextualização por meio de um corte da fala ou do trecho desejado, para dar o sentido buscado pelos seus produtores. O uso de áudio poderia ser feito da mesma forma. Mas nesse caso, a técnica para obter o material audiovisual desejado pelos produtores de notícias falsas não diferia em nada daquelas usadas pelo jornalismo. A diferença era apenas a intenção de difundir informação falsa. A novidade das *deepfakes* é que elas fazem uso de IA para produzir mídia sintética.

Neste artigo pensamos o conceito de *fake news* e *deepfake* a partir de autores como Eugênio Bucci (2020), Lúcia Santaella (2024) e Magaly Prado (2022). Num primeiro momento para diferenciar as *fake news* das formas anteriores que a mentira chegava ao noticiário (como erro jornalístico feito de forma voluntária ou involuntária) e depois para diferenciar as duas gerações diferentes do fenômeno contemporâneo da desinformação.

O que nos levou à discussão sobre as *deepfakes* foi a constatação de que essa forma de divulgação de notícias falsas passou a fazer parte da agenda das agências de checagem. A base de comparação são dois bancos de dados organizados a partir das apurações da Agência Lupa: em junho de 2021, durante a CPI da Pandemia, as *deepfakes* não apareceram; em junho de 2025 as *deepfakes* representaram 19% das checagens da agência.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

Por se tratar da primeira aproximação do objeto, numa pesquisa que ainda está em andamento, podemos dizer que as *deepfakes*, que até então tinham o uso em golpes (o que continua acontecendo), estão sendo cada vez Lmais sendo usadas para intervir no debate público. Entendemos que essa nova fase das *fake news* começou a ganhar força a partir da popularização da Inteligência Artificial, que tornou o processo de produção dessas falsificações mais rápido e menos trabalhoso.

2. As *fake news* entram em cena

A questão das notícias falsas, recentemente representadas pelo anglicismo *fake news*, ganhou o centro do debate público contemporâneo em várias esferas, seja na política, no jornalismo ou na academia. Apesar de a expressão ter ganhado popularidade no contexto da eleição presidencial dos EUA vencida por Donald Trump, em 2016, o uso da mentira como arma na disputa política não é algo novo. A ditadura militar brasileira (1964-1985) "transformava" assassinatos praticados nos seus porões em "suicídios"; Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Adolf Hitler na Alemanha nazista, pregava que a mentira repetida mil vezes ganharia ares de verdade. No Brasil da década de 1930, paralelo às aventuras totalitárias do período, o fictício "Plano Cohen", uma suposta conspiração sob o comando da Internacional Comunista foi usado para justificar a criação do Estado Novo, a ditadura sob Getúlio Vargas.

O uso de notícias falsas não é uma exclusividade ou um privilégio do domínio político. Não são poucos os episódios em que a postura adotada pela imprensa em determinadas conjunturas políticas gerou suspeitas quanto à veracidade de notícias publicadas. E nem recentes: William Randolph Hearst, magnata da imprensa estadunidense no fim do Século XIX, se dirigindo a seus correspondentes em Cuba que diziam não haver ambiente de hostilidade, pediu a eles: "forneçam as imagens que eu vou fornecer a guerra"[28]. As notícias publicadas pelos jornais de Hearst criaram o ambiente para uma guerra. Delmazo e Valente (2018) tratam de situações ainda mais antigas de veiculação de notícias falsas nos Séculos XVI e XVII.

[28] https://jornalggn.com.br/historia/a-explosao-do-maine-e-o-inferno-espanhol/ - consultado em 25/09/2025

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

No Brasil também não faltam exemplos: em 2009, quando a então ministra Dilma Rousseff começava a despontar como presidenciável, o jornal Folha de S. Paulo, o maior diário impresso do país, publicou uma polêmica ficha atribuída à ex-presidente, que teria sido elaborada por órgãos de repressão da ditadura militar, que atribuíam a ela ações armadas. A ficha, que circulava há anos na internet, em sites de extrema-direita, nunca foi comprovada. Mesmo admitindo que não seria possível comprovar a veracidade da ficha, o jornal a estampou em manchete[29]. Outro episódio importante aconteceu na eleição presidencial de 2010, na disputa entre Dilma e o ex-governador e senador paulista José Serra (PSDB). Em campanha na Baixada Fluminense, o tucano encontrou militantes petistas. Foi atingido na cabeça por um objeto que, ao fim e ao cabo, foi identificado como uma bolinha de papel. O episódio gerou uma batalha de narrativas, na qual parte da imprensa tentou impor a tese de que teria sido um objeto mais duro e pesado (Rovai, 2018, p. 305-306). Episódios como esses ajudam a alimentar certa desconfiança com relação à imprensa e a instituições jornalísticas consolidadas.

Se a mentira não é uma novidade nem na disputa política, nem na própria imprensa, o que há de novo no Século XXI e que há poucos anos se tornou um fenômeno, é a forma de difusão das notícias falsas: a internet e as redes sociais mudaram completamente a veiculação de informações. Há poucas décadas a decisão sobre as informações que seriam veiculadas e debatidas pela sociedade era monopólio de jornalistas e empresas de comunicação. As novas tecnologias fizeram com que essas decisões também estivessem ao alcance de qualquer cidadão comum. Se por um lado as novas tecnologias permitiram uma ampliação do espaço público, com a possibilidade de diversos atores sociais poderem se manifestar, resgatando a pluralidade no debate que já não cabia ou não era admitida na imprensa tradicional, por outro, as notícias falsas e teorias conspiratórias também ganharam um espaço inimaginável até então.

Nesse caso, também sobram exemplos. Vamos a um dos mais simbólicos: em 2004 o governo federal lançou um programa chamado “Escola sem Homofobia”, voltado a educadores, visando a preparação deles para o enfrentamento da discriminação e da violência contra o

[29] http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/folha-publicou-ficha-falsa-de-dilma/ - consultado em 25/09/2025

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

público LGBTQIA+[30]. A reação ao projeto fez com que o governo recuasse. Porém, na campanha eleitoral de 2018, o candidato Jair Bolsonaro (que disputou a eleição pelo PSL) acusou o seu rival, Fernando Haddad (PT), ministro da Educação à época do projeto "Escola sem Homofobia", de distribuir materiais com conteúdo sexualizado para crianças. A prova apresentada pelo ex-presidente da República foi um livro publicado no Brasil em 2018[31]. Em janeiro de 2020, apesar de todos os desmentidos, o então ministro da Educação, Abraham Weintraub, ainda voltou a falar a respeito do kit que nunca existiu.

Embora se aproveitem de crises de credibilidade geradas pela própria imprensa a partir dos seus próprios erros – intencionais ou não –, os grupos que lançam mão das chamadas *fake news* fazem uso de técnicas e critérios jornalísticos para atuar. As notícias falsas se fazem passar por jornalismo a partir do texto, das chamadas e das imagens, para, como dissemos, fazer uso da credibilidade amealhada pelo jornalismo.

Bucci (2020, p. 28) enumera algumas características que marcam e diferenciam *fake news* de erros jornalísticos. Além da tentativa de se fazer passar por enunciados jornalísticos, elas têm origem desconhecida, o que torna difícil a identificação da sua autoria; além de desconhecida a autoria pode ser forjada. Os textos lançam mão de algumas informações reais para dar credibilidade e descontextualizam as informações para gerar o efeito desejado, que é confundir e desinformar; têm o claro intuito de enganar, ludibriar o público; dependem dos meios digitais – e dos algoritmos para a sua difusão; o volume e a velocidade com que são produzidas não encontram precedentes; e por fim, o autor cita o fator econômico.

Lançando mão de critérios jornalísticos, além de disputar mercado publicitário, as notícias falsas também funcionam como uma importante ferramenta nas disputas políticas do período em que vivemos, com repercussão sobre o debate público e o exercício da cidadania. Elas foram fundamentais para definir importantes disputas políticas em países como os EUA (2016) e o Brasil (2018), entre outros. Hannah Arendt já alertava que a sinceridade não é uma virtude política por excelência, A verdade factual, diz a filósofa, é frágil e tem poucas chances

[30] Sigla que define o movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuais e outros grupos e variações de sexualidade e gênero que fogem da heterocisnormatividade, representados pelo +.

[31] https://congressoemfoco.uol.com.br/educacao/kit-gay-nunca-foi-distribuido-em-escola-veja-verdades-e-mentiras/ - consultado em 25/09/2025

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

de sobreviver ao "assédio do poder". Segundo Arendt, "as possibilidades de que a verdade fatual sobreviva ao assédio do poder são de fato por demais escassas" (Arendt, 2019, p. 287-288).

> "Fatos e eventos são entidades infinitamente mais frágeis que axiomas, descobertas e teorias – ainda que os mais desvairadamente especulativos – produzidos pelo cérebro humano; ocorrem no campo das ocupações dos homens, em sempiterna mudança, em cujo fluxo não há nada mais permanente do que a permanência, reconhecidamente relativa da estrutura da mente humana. Uma vez perdidos, nenhum esforço racional os trará jamais de volta. Talvez as probabilidades de que a matemática euclidiano ou a teoria da relatividade de Einstein – para não mencionar a Filosofia de Platão – fossem reproduzidas a tempo caso seus autores tivessem sido impedidos de legá-las à posteridade não sejam tampouco muito boas, todavia, são infinitamente maiores que a probabilidade de um fato de importância, esquecido ou, mais provavelmente, dissimulado pela mentira, ser algum dia redescoberto" (Ibid, p. 287-288).

Segundo Arendt, apesar de a verdade factual ser a de maior importância política, existe um conflito entre verdade e política. E como vimos, nesse conflito a verdade está numa posição de fragilidade diante do poder. Por isso, a verdade é buscada fora do domínio político, no isolamento com relação à comunidade e ao convívio com nossos semelhantes. Arendt aponta entre "os modos existenciais de dizer a verdade [estão] a solidão do filósofo, o isolamento do cientista e do artista, a imparcialidade do historiador e do juiz e a independência do descobridor de fatos, da testemunha e do relator" (Ibid, p.320-321). A imparcialidade para dizer essas verdades é adquirida fora do domínio político, ela é inerente a posições exteriores para exercer essas ocupações, razão pela qual aqueles que se ocupam dela não podem assumir compromissos políticos ou aderir a causas (Ibid, p. 320-321).

Nesse sentido pode-se incluir o jornalismo entre as atividades e instituições que se ocupam da verdade factual, assim como o Judiciário e a Universidade. Apesar de a verdade factual afetar o domínio político, a busca dela não pode invadir esse domínio, até porque essas verdades podem ser inconvenientes ou desconfortáveis para o poder (o que ajuda a compreender porque no Brasil, essas sejam três das instituições mais atacadas pelo grupo que venceu as eleições presidenciais de 2018).

As chamadas *fake news*, como já dissemos, mimetizam as técnicas e os conceitos jornalísticos, mas jamais poderiam ser consideradas produto do jornalismo. Em primeiro lugar porque os produtores das notícias falsas não estão em busca da verdade factual, ainda que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

tragam um ou outro elemento da realidade para dar algum verniz de veracidade ao conteúdo que produzem. E em segundo, porque ao servirem a propósitos e estratégias políticas, como tem sido visto no Brasil, elas se colocam dentro do que Arendt chama de domínio político – e não é esse o locus onde se situa a busca pela verdade factual (e o jornalismo), segundo o raciocínio da filósofa alemã.

Estudar o uso de *fake news* durante processos eleitorais é importante para compreender o fenômeno, O processo eleitoral é um momento privilegiado do debate público, em que as forças políticas disputam posições nos poderes Executivo e Legislativo. No caso brasileiro, eleições como a de 2022, que envolvem os cargos de deputado estadual e governador, definido o poder nos Estados e de deputado federal, senador e presidente da República, que definem a ocupação do poder no âmbito federal, colocam em disputa cargos com capacidade de definir os rumos do país. Isso explica o esforço das forças políticas, que mobilizam suas máquinas oficiais e em alguns casos, até estruturas ocultas para se organizar para essa disputa. Como já demonstrado pela jornalista Patrícia Campos Mello (2020), a parte oculta e muitas vezes ilegal dessa engrenagem atuou a partir da eleição presidencial de 2018 com a difusão de notícias falsas.

3. Inteligência Artificial e *deepfake*

Acerca do termo *deepfake*, este surge em 2017 na rede social *Reddit*, quando um usuário usou o termo pela primeira vez em uma postagem com vídeos pornograficos que foram alterados digitalmente com o rosto de celebridades transpostos nos rostos de atrizes pornô (Hall, 2018, *apud* Molina; Berenguel, 2022). Embora as *deepfakes* integrem o mesmo universo das *fake news*, existe no primeiro um elemento inédito (Batista; Santaella, 2024).

A característica central de uma *deepfake* é a sofisticação da técnica, que permite substituir o rosto de uma pessoa por outra, fazendo-a parecer dizer ou fazer coisas que nunca aconteceram. A Inteligência Artificial (IA) é utilizada para manipular e criar novos conteúdos falsos de vídeos, áudios e imagens, que são altamente semelhantes ao original. Este resultado é alcançado por meio das redes adversárias generativas (*GANs*), um modelo de aprendizado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

profundo (*deep learning*) composto por duas redes neurais que competem e se aperfeiçoam continuamente até que o conteúdo sintético se torne fidedigno (Molina; Berenguel, 2022).

As *deepfakes* potencializam a produção de *fake news* ao permitir uma produção massiva de desinformação, representando o estágio mais avançado das *fake news* e da indústria da desinformação (Durães, 2023, apud Batista; Santaella, 2024). Assim, ainda que a tecnologia seja neutra, o potencial de dano dessa técnica é severo e seu uso indevido é uma séria preocupação. O uso mais comum se dá na produção de vídeos, sendo frequentemente aplicada para fins de pornografia, fraudes financeiras, chantagens e desinformação política, mirando personagens influentes, como celebridades e políticos (Molina; Berenguel, 2022).

O impacto do *deepfake* é potencializado por fatores cognitivos e algorítmicos. De acordo com Batista e Santaella (2024), o principal dano que o uso da IA na produção de *fake news* pode causar é fomentar a desconfiança de que o verdadeiro é falso, e consequentemente corroer a credibilidade das instituições:

> "Assim, o maior estrago que uma *deep fake* pode fazer não é convencer que o falso é de fato verdadeiro, mas, sim, que o verdadeiro é algo falso, forjado, incutindo o "vírus" da desconfiança e incredulidade no imaginário coletivo. Resulta daí a descrença nas mídias institucionalizadas, no jornalismo responsável, na ciência e nos argumentos de autoridade, em troca de uma versão pessoal, opinativa sobre fatos e coisas, ainda que inventada, imaginada, autocentrada." (Batista; Santaella, 2024).

A ação se aproveita da vulnerabilidade humana, que não tem um sistema perceptivo preparado para duvidar daquilo que vê, e assim o julgamento visual é processado de forma quase que instantânea (Batista; Santaella, 2024). Ademais, a "economia da atenção" e os algoritmos embutidos nas redes sociais favorecem a disseminação desses conteúdos, uma vez que as notícias falsas se espalham mais rapidamente que as verdadeiras por causarem maior comoção (Crary, 2023, p. 141, apud Batista; Santaella, 2024). A complexidade da técnica, junto ao desconhecimento por parte da população, estabelece a desinformação impulsionada pela IA como "o risco global mais grave previsto" atualmente (Spadoni, 2024; WEF, 2024, p. 8, *apud* Batista; Santaella, 2024).

3.1 Segunda geração

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

As *fake news* usadas até então eventualmente lançavam mão de vídeos, mas nesse caso, a estratégia para desinformar era a descontextualização por meio de um corte da fala ou do trecho desejado, para dar o sentido buscado pelos seus produtores. O uso de áudio poderia ser feito da mesma forma. Mas nesse caso, a técnica para obter o material audiovisual desejado pelos produtores de notícias falsas não diferia em nada daquelas usadas pelo jornalismo. A diferença era apenas a intenção de difundir informação falsa. A novidade das *deepfakes* é que elas fazem uso de IA para produzir mídia sintética

> "Ao sintetizar diferentes elementos de arquivos de vídeo ou áudio existentes, a IA permite métodos relativamente fáceis para a criação de 'novos' conteúdos, nos quais os indivíduos parecem falar palavras e realizar ações que não são baseadas na realidade". (Wardle, apud Prado, 2022, p. 386)

Os pesquisadores que estudam o tema estabeleceram categorias de *deepfake.* Entre elas estão a troca de rosto, a dublagem e o áudio, produzidos com Inteligência Artificial. Explicando o processo de produção de *deepfakes*, Prado afirma que são usados nesse processo ferramentas de IA e aprendizado de máquina. Com essas ferramentas, depois de reconhecer o rosto que será manipulado, é possível mapear a estrutura da cabeça que será substituída para depois fazer a sobreposição. Ainda é possível ajustar o movimento do vídeo original (que foi usado como base para fazer a fraude) ao rosto criado por IA, incluindo expressões faciais e o movimento da boca (Gogoni, apud Prado, 2022, p. 387).

3.2 Impactos

As *deepfakes* têm sido usadas de forma recorrente no debate público, principalmente quando estão envolvidas questões políticas, como ocorreu no caso do vídeo manipulado do presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky, pedindo, com o rosto e a voz em tela e os lábios se movendo, para que os ucranianos voltassem para suas casas, como se o país estivesse se rendendo no conflito contra a Rússia[32]. Embora o vídeo tenha sido derrubado após se constatar que se tratava de uma falsificação, ele circulou em plataformas como YouTube e Facebook.

[32] https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/facebook-remove-video-falso-de-zelensky-rendendo-se-a-russia/ consultado em 07/11/2025

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Além desse acontecimento, também houve, durante as eleições presidenciais de 2022, um episódio envolvendo o Jornal Nacional[33]. Nesse episódio foram invertidos os resultados de uma pesquisa de intenção de votos para a presidência, em que Bolsonaro, tanto na voz dos apresentadores William Bonner e Renata Vasconcellos quanto nos gráficos, disparava nos números.

Mesmo que as razões por trás da criação de *deepfakes* sejam distintas, elas apresentam similaridades em termos técnicos, porque normalmente costumam ser realizadas por etapas: primeiro, com o uso de uma plataforma de *deepfake*, para trocar os rostos ou fazer a sincronia da boca, e depois é feita uma edição em programas editores de vídeo. É de fácil detecção quando se tem a percepção de quem reconhece o que é falso, pois é apenas com um contraste, um jogo de luzes diferente ou uma nova face inserida – o que ajuda a perceber a mentira.

3.3 O "antídoto"

O Laboratório de Inteligência Artificial (Recod.ai) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) desenvolveu um algoritmo capaz de detectar manipulações em rostos e identificar exatamente quais regiões foram alteradas. Isso porque nem sempre toda a face é modificada: em muitos casos, apenas partes específicas, como a boca, os olhos ou o cabelo, sofrem alterações[34] [3]. O responsável pelo Recod.ai afirmou que a ferramenta apresentou uma média de acertos de 88% em vídeos de baixa resolução e de 95% em vídeos de alta resolução. O resultado foi obtido a partir de um universo de 112 mil faces testadas, sendo metade autênticas e metade manipuladas por quatro diferentes programas de *deepfake*.

4. Metodologia

O presente artigo mostra uma primeira aproximação de um estudo em curso para analisar o uso de técnicas jornalísticas na elaboração das *fake news* e as mudanças que vêm

[33] https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/09/19/deepfake-conteudo-do-jornal-nacional-e-adulterado-para-desinformar-os-eleitores.ghtml - consultado em 7/11/2025
[34] https://revistapesquisa.fapesp.br/deepfakes-o-novo-estagio-tecnologico-das-noticias-falsas/ - consultado em 07/11/2025/

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ocorrendo no que diz respeito ao suporte no qual elas são divulgadas. Para essa primeira análise das mudanças de suporte, comparamos os dados coletados das checagens de notícias falsas checadas em junho de 2025 pela Agência Lupa, ligada à Revista Piauí, com um banco de dados organizado e utilizado em pesquisa com *fake news* checadas durante o período de seis meses (maio a outubro de 2021) em que funcionou a CPI da Pandemia, no Senado da República. No caso deste artigo, a comparação é feita com junho de 2021 e também são usadas as checagens feitas pela Agência Lupa.

Adotamos nesta pesquisa a análise de conteúdo, um conjunto de técnicas metodológicas que permite uma metodologia com características híbridas para que possamos fazer uma avaliação de elementos quantitativos e qualitativos do objeto. Heloísa Herscovitz defende que ao integrar as duas visões (quantitativa e qualitativa) é possível incluir os conteúdos visíveis e ocultos e com isso compreender tanto o significado aparente quanto o significado implícito do texto (Herscovitz, 2010, p. 126). Essa integração de quantitativo e qualitativo, prossegue a autora, decorre do reconhecimento de que os textos são abertos a múltiplas interpretações por diversos públicos e "não podem ser compreendidos fora do seu contexto". No caso que estudamos aqui, a pesquisa quanti-qualitativa permite que se identifique mudanças, como o crescimento do uso de vídeos e conteúdos sonoros na veiculação de *fake news*, além da emergência das *deepfakes,* que até então eram usadas em contextos relacionados à pornografia e agora está entrando em temas relativos à política e ao debate público. E também permite que se compreenda como essa produção de falsificações afeta o jornalismo e a própria democracia, que é baseada numa esfera pública ativa e plural.

5. A evolução das *fake news*

A análise comparativa entre os levantamentos realizados em junho de 2021 e junho de 2025, a partir das checagens publicadas pela Agência Lupa, revela mudanças significativas na forma, nos meios de circulação e na complexidade das notícias falsas disseminadas em ambiente digital. Embora ambos os recortes estejam inseridos em contextos sociotécnicos distintos, 2021, marcado pela CPI da Pandemia, e 2025, por uma consolidação do uso de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

tecnologias de inteligência artificial, as diferenças observadas permitem compreender a evolução das estratégias de produção e disseminação da desinformação nos últimos anos.

No caso de 2021, o levantamento baseou-se em um banco de dados previamente construído para um estudo dedicado especificamente à análise das checagens relacionadas à CPI da Pandemia (Silveira, 2023). Assim, o número reduzido de ocorrências (20 checagens) está diretamente relacionado à delimitação temática do estudo original, que se concentrou em verificar o comportamento das *fake news* vinculadas à conjuntura político-sanitária daquele momento.

As notícias falsas analisadas apresentavam-se predominantemente nos formatos imagem e texto, evidenciando o uso de recursos visuais estáticos para conferir verossimilhança às narrativas enganosas. Nenhum dos casos foi classificado como *deepfake*, o que indica que, naquele momento, as tecnologias de manipulação audiovisual por Inteligência Artificial ainda não haviam se popularizado no contexto brasileiro da desinformação digital. Esse padrão se confirma no levantamento de junho de 2021, no qual foram identificadas 20 checagens, número diretamente associado ao recorte temático da pesquisa original, focada na circulação de *fake news* durante a CPI da Pandemia. Apesar da limitação quantitativa, o conjunto permite observar tendências claras tanto nos formatos quanto nos meios de disseminação das mensagens falsas.

Entre as 20 ocorrências, 7 envolviam imagem (35%); e, dentro desse grupo, 5 combinavam imagem e texto (71% das que tinham imagem), estratégia comum para aumentar a credibilidade aparente da mensagem. Houve também uma incidência significativa de conteúdos compostos exclusivamente por texto, totalizando 8 casos (40%), o que evidencia o predomínio de formatos simples e facilmente replicáveis, compatíveis com o compartilhamento rápido característico do período pandêmico.

Quanto aos meios de circulação, os dados reforçam a centralidade das plataformas de comunicação mais tradicionais na época. O WhatsApp destacou-se como principal vetor de disseminação: 11 das 20 *fake news* (55%) foram propagadas pelo aplicativo, demonstrando o impacto dos grupos privados e mensagens encaminhadas na difusão de boatos de difícil rastreamento. O Facebook apareceu em 5 casos (25%), seguido do Instagram, com 2 ocorrências (10%), revelando um ecossistema informacional ainda pouco influenciado pelas

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

plataformas de forte apelo audiovisual que se tornariam mais relevantes posteriormente, como TikTok e Reels.

Um exemplo ilustrativo desse contexto é a checagem publicada em 10 de junho de 2021, que desmentiu uma mensagem amplamente compartilhada pelo WhatsApp. A peça de desinformação afirmava que o virologista francês Luc Montagnier, ganhador do Nobel de Medicina, teria dito que todas as pessoas vacinadas contra a Covid-19 morreriam dentro de dois anos. A análise da Lupa mostrou que a afirmação era falsa: Montagnier nunca fez tal declaração, e o boato surgiu de interpretações distorcidas de uma entrevista concedida à organização RAIR Foundation USA, ligada à extrema direita norte-americana. No vídeo original, o cientista não menciona qualquer previsão de morte associada à vacinação[35].

Esse caso exemplifica como, em 2021, conteúdos relacionados à pandemia e especialmente à vacinação eram frequentemente manipulados para gerar medo, insegurança e hesitação vacinal, explorando a vulnerabilidade informacional da população em meio a uma crise sanitária e à intensa circulação de boatos em aplicativos de mensagem.

No levantamento de dados referente ao mês de junho, o WhatsApp aparece como uma das plataformas onde são mais disseminadas as *fake news*, 11 vezes. Desse número, uma notícia falsa se apoiou no formato de texto, enquanto as outras mesclavam texto, imagem e vídeo ou somente vídeo, explicitando que, embora um recurso ajude o outro na invenção de uma nova realidade, a ferramenta de vídeo ainda supera no momento das forjações para dar mais veracidade a algo irreal. Um exemplo disso é a *fake news* inventada com *deepfake*, de que Nikolas Ferreira afirmou, em um vídeo gravado e publicado por ele, que o banco digital Nubank perdeu um processo judicial e foi obrigado a oferecer uma indenização de R$ 10 mil aos clientes. As ferramentas SightEngine e Hive, que identificam se um conteúdo foi criado a partir de inteligência artificial, confirmaram que o vídeo foi forjado com deepfake. O objetivo dessa armadilha era extrair dados pessoais depois que os usuários fossem encaminhados para sites falsos pelo link compartilhado, como aconteceu neste caso. O Nubank já havia emitido uma

35 https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/06/10/verificamos-vencedor-nobel-vacina/’ Consultado em 10/11/2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

nota, em 2023, sobre golpes que utilizam o nome da plataforma financeira, mas, como os golpes permaneceram recorrentes, a empresa atualizou essa nota em janeiro de 2025[36].

Já o levantamento de junho de 2025 apresenta um recorte mais amplo, abarcando todas as checagens publicadas pela Agência Lupa no período, totalizando 42 ocorrências. O foco da análise recai sobre a mudança de perfil das *fake news*, considerando tanto o formato quanto o meio de circulação, e especialmente a inserção da inteligência artificial nos processos de criação e propagação da desinformação.

Dos casos analisados, 21 (50%) envolviam algum tipo de vídeo, e, entre esses, 8 (19% do total) foram identificados como *deepfakes*, ou seja, conteúdos audiovisuais produzidos ou modificados por meio de ferramentas de IA. Esses vídeos circularam principalmente no Instagram, Facebook, YouTube, TikTok, WhatsApp e X (antigo Twitter), evidenciando uma ampliação e diversificação das plataformas de disseminação.

Hoje os vídeos, classificados ou não como *deepfakes*, lideram os formatos para as forjações das *fake news* e podem ser usados para diferentes objetivos, tanto para golpes, para enviesar o debate político ou para outras questões. Um dos casos que a Lupa apurou foi o de que a Magazine Luiza colocou todos os produtos por 98% de desconto para pessoas que avaliassem positivamente a loja. Para dar credibilidade à fraude, foi usada a ferramenta de vídeo em que o logotipo do Portal UOL aparece, como se o portal tivesse publicado a campanha[37]. Além disso, o falso anúncio direciona o usuário para um site que imita a página do g1, da Globo. Embora a matéria sobre a abertura de uma megaloja do Magazine Luiza no antigo prédio da Livraria Cultura seja verdadeira, o endereço do site revela a farsa: o domínio utilizado é "bom.paginaoferta.site", diferente do oficial do g1, que é "g1.globo.com". Já um exemplo de *fake news* caracterizado como deepfake é a de que o Papa Leão 14, em um vídeo de 40 minutos, enviou mensagem a Ibrahim Traoré e ao povo africano[38]. O Vaticano negou a veracidade do conteúdo, que, de acordo com quem o forjou e deixou claro nas legendas do YouTube, tinha fins de entretenimento. No entanto, o alerta não foi compartilhado junto com o vídeo nas outras

[36] https://lupa.uol.com.br/jornalismo/2025/06/13/aumento-de-limite-de-credito-para-r-6-100-00-e-golpe-site-usa-identidade-visual-do-nubank Consultado em 10/11/2025

[37] https://lupa.uol.com.br/jornalismo/2025/06/05/magazine-luiza-nao-esta-oferecendo-98-de-desconto-para-quem-fizer-uma-avaliacao-online-da-loja Consultado em 10/11/2025.

[38] https://lupa.uol.com.br/jornalismo/2025/06/03/papa-leao-14-nao-enviou-mensagem-a-ibrahim-traore-nem-ao-povo-africano Consultado em 10/11/2025

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

demais plataformas, como o Facebook, e muitos usuários foram enganados pela narrativa de que a Igreja Católica possuía bens valiosos que poderiam ser oferecidos a países africanos como forma de reparação e que o pontífice encontrou documentos secretos, de séculos passados, que revelariam uma suposta tentativa do Vaticano de controlar as pessoas por meio da fé.

A presença de conteúdos gerados por IA marca uma mudança qualitativa nas práticas de desinformação, que passam a incorporar técnicas de manipulação audiovisual de alta complexidade, capazes de simular falas, gestos e contextos com aparência de autenticidade. Embora o formato imagem continue a aparecer de forma significativa em 2025, observa-se uma predominância crescente dos conteúdos audiovisuais, sobretudo os vídeos curtos adaptados à lógica de consumo das plataformas de vídeo rápido, como TikTok e Reels (no Instagram).

Essa tendência reflete tanto a dinâmica algorítmica dessas plataformas, que privilegia engajamento e viralização, quanto uma mudança no comportamento informacional das audiências digitais, mais inclinadas ao consumo de conteúdos sintéticos, emocionais e de fácil replicação.

De modo geral, o comparativo entre os dois levantamentos evidencia uma transição estrutural na forma como as notícias falsas são produzidas e distribuídas. O que antes se manifestava por meio de formatos estáticos e facilmente rastreáveis (como imagens manipuladas e textos fora de contexto) passou a se expressar em formatos dinâmicos, audiovisuais e tecnologicamente sofisticados, apoiados na integração de ferramentas de inteligência artificial.

Essa mudança representa não apenas um avanço técnico, mas também um desafio crescente para o trabalho das agências de verificação e para a educação midiática da população, uma vez que as fronteiras entre o real e o artificial tornam-se progressivamente mais sutis.

A comparação demonstra, portanto, que a desinformação evolui em consonância com as transformações tecnológicas e com o comportamento das audiências digitais. A presença das *deepfakes* em 2025 pode estar inaugurando uma nova etapa no ecossistema da desinformação, caracterizada pela audiovisualização e pela automatização das narrativas falsas, exigindo novas estratégias de enfrentamento, regulação e análise crítica.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

6. Considerações finais

A análise comparativa entre 2021 e 2025 evidencia o que Hannah Arendt denomina de "assédio de poder" sobre a verdade factual (2016). Se, em 2021, as *fake news* eram fortalecidas pelos formatos de imagem e texto e divulgadas em redes sociais, buscando mudar a opinião pública durante a CPI da pandemia, em 2025, o uso de IAs amplia o alcance e a verossimilhança das notícias manipuladas, incorporando recursos tecnológicos capazes de criar novas realidades. A verdade factual continua vulnerável às forças políticas que buscam substituí-la ou escondê-la por narrativas que são convenientes com seus respectivos alinhamentos ideológicos. O fato de a agência de checagem Lupa precisar continuamente desmentir as *fake news* mostra que o jornalismo se encontra na linha de frente da disputa pela verdade, para que a verdade factual não se torne mais vulnerável do que ela propriamente é, na mesma proporção de importância que tem enquanto essencialidade.

Dessa forma, ao observarmos a evolução das estratégias de desinformação entre 2021 e 2025, torna-se evidente que não se trata apenas de uma mudança tecnológica, mas de um deslocamento estruturante na maneira como a própria realidade é disputada no ambiente digital. A incorporação de vídeos manipulados por IA intensifica o processo descrito por Arendt, pois não apenas obscurece os fatos, mas produz conteúdos fabricados capazes de competir, em aparência e impacto, com registros autênticos. Nesse cenário, o trabalho das agências de checagem emerge como uma das poucas barreiras visíveis contra a erosão sistemática da verdade, mas também revela os limites dessa atuação frente à velocidade, ao volume e à sofisticação das novas formas de manipulação. A comparação temporal demonstra que, enquanto em 2021 a desinformação operava sobretudo pela distorção, em 2025 ela passa a operar pela fabricação e é nesse salto qualitativo que se intensifica a vulnerabilidade da esfera pública, que depende da existência de fatos compartilhados para que o debate democrático seja possível.

Em suma, ao olhar a trajetória da desinformação, que escalonou de uma "mera" distorção factual para a fabricação de novas realidades por meio do uso da *deepfake*, é possível perceber que a verdade factual tem se tornado cada vez mais vulnerável diante de um cenário em que as disputas são intensificadas. Frente a vulnerabilidade do sistema perceptivo humano,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

acrescida da ampliação algorítmica das redes, o trabalho desempenhado pelo jornalismo e pelas agências de checagem, ainda que necessário, revela a urgência em adotar e/ou criar novos métodos para frear e combater o avanço das *deepfakes*. A criação de marcos legais bem como a popularização e conscientização sobre essa sofisticada técnica de manipulação se torna essencial para que a verdade factual não seja constantemente posta em xeque pelas narrativas fabricadas, e assim garantir a integridade do debate democrático.

7. Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro.** 8ª ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 2016, Forense Universitária, 2010.

BATISTA, Anderson Röhe Fontão; SANTAELLA, Lucia. Prognósticos das deepfakes na política eleitoral. **Organicom**, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 44, p. 187–196, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-2593.organicom.2024.221294. Disponível em: https://revistas.usp.br/organicom/article/view/221294.. Acesso em: 10 nov. 2025.

BUCCI, Eugênio. **News não são fake – e fake não são news.** In BARBOSA, Mariana (org) Pós-verdade e fake news: reflexões sobre a guerra de narrativas. Rio de Janeiro, Cobogó, 2020. Recurso digital.

DELMAZO, Caroline; VALENTE, Jonas C. L. **Fake news nas redessociais online: propagação e reações à desinformação em busca de cliques.** Revista Media e Jornalismo, Nº 32 Volume 18, Nº 1, p. 155-169, Universidade de Coimbra (Portugal), 2018.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia.; BENETTI, Marcia. (Orgs) Metodologia de pesquisa em jornalismo. 3 ed. Petrópolis/RJ, Editora Vozes, 2010.

MOLINA, Adriano Cezar. BERENGUEL, Orlando Leonardo. Deepfake: a evolução das fake news. **Research, Society and Development**, *[S. l.]*, v. 11, n. 6, p. e56211629533, 2022. DOI: 10.33448/rsd-v11i6.29533. Disponível em: https://rsdjournal.org/rsd/article/view/29533. Acesso em: 10 nov. 2025.

MELLO, Patrícia Campos. **A máquina do ódio: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital.** São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

PRADO, Magaly. **Fake News e Inteligência Artificial: o poder dos algoritmos na guerra da desinformação.** São Paulo, Edições 70, 2022.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

ROVAI, Renato. **Um novo ecossistema midiático – A história do jornalismo digital no Brasil.** Buenos Aires, Clacso, 2018.

SANTAELLA, Lúcia. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** (E-book) – Barueri (SP), Estação das Letras e das Cores, 2018

SILVEIRA, Fábio Alves. Mentir no plural: uma proposta de classificação das fake news. **Discursos Fotograficos**, *[S. l.]*, v. 20, n. 34, p. 129–142, 2023. DOI: 10.5433/1984-7939.2023v20n34p129 . Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/51594. Acesso em: 10 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Uma análise do espectro da Guerra Fria na distopia contrafactual de Fallout

Juliana STONOGA (UFPR)

E-mail: stonoga.juliana@gmail.com

A franquia *Fallout* constrói uma distopia contrafactual que retoma os medos da Guerra Fria, especialmente a ameaça nuclear, refletindo a respeito das tensões políticas, sociais e culturais do século XX e XXI. Ambientada em um universo retrofuturista, a série satiriza o otimismo tecnológico do *American Way of Life*, expondo as contradições entre propaganda e realidade, destacando a persistência de estruturas capitalistas mesmo após o colapso civilizacional. A pesquisa fundamenta-se em uma análise de discurso e revisão bibliográfica, evidenciando como os jogos operam como artefatos culturais que buscam problematizar a memória da Guerra Fria, a paranoia anticomunista e o consumismo exacerbado. Inspirada por obras literárias e cinematográficas da Era Atômica, a narrativa de *Fallout* articula ironia e crítica social ao explorar a lógica do militarismo, da alienação e do capitalismo avançado. Dessa maneira, os jogos oferecem um espaço de reflexão sobre as consequências das escolhas humanas, exemplificando o potencial crítico das distopias virtuais e sua relevância para compreender os imaginários sociais contemporâneos.

Palavras-chaves: Fallout, Distopia, American way of life, Guerra Fria.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária, Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Imaginário e demonização da pele escura em “Isekai”

Alexandre Junior Duarte TSUJIOKA[39] (Universidade Estadual de Londrina)

Orientador: Marcos Rodrigues Aulicino (Universidade Estadual de Londrina)

E-mail: jualetsu@gmail.com

Resumo: A temática de “Isekai” em obras japonesas tem se popularizado ao redor do mundo, resultando em uma crescente publicações com uma narrativa que, de acordo com Nam Yoomin e Yu Jaejin, enfatiza a vivência do protagonista em um mundo de fantasia e, ao se tornar um herói neste mundo, têm de combater o mal, por vezes personificado na figura de um demônio. Em vários momentos, a representação dessas figuras é manifestada como pessoas de pele mais escura, enquanto as demais espécies são retratadas com pele mais clara. Essa divisão reforça uma dualidade no embate do bem contra o mal, destacando a figura de um salvador de pele clara, e classificando esses personagens de pele mais escura como algo maligno. O artigo analisa como a normalização desses padrões narrativos pode legitimar uma postura de desumanização de pessoas de pele mais escura fora do mundo ficcional que, a partir de uma leitura de imaginário para Frantz Fanon, esse modo de representação corrobora com a manutenção de estigmas relacionados a pessoas pertencentes a determinados grupos raciais.

Palavras-chaves: Isekai, Raça, Desumanização, Imaginário

1. Introdução

De acordo com Nam Yoomin e Yu Jaejin, “Isekai” ou “異世界” significa outro mundo, e é um subgênero de fantasia onde o protagonista vai para outro mundo, a partir de uma

[39] Grau de vinculação, comunidade externa. Orientador Professor Doutor Marcos Rodrigues Aulicino, docente do departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

narrativa que enfatiza a vivência do protagonista em um mundo de fantasia, onde, de modo recorrente, o protagonista se torna o herói desse novo mundo. Essa figura heroica combate o mal, que, em várias situações, é retratado na figura de um demônio.

O presente artigo tem como objetivo analisar e, suscitar o debate e a reflexão sobre a representação de pessoas com pele escura em "Isekai", considerando as motivações da escolha do uso de pele escura para constituição dessas imagens, e suas possíveis implicações fora do mundo ficcional, a partir da leitura da realidade das manifestações étnico-raciais no contexto multiracial brasileiro.

2. "Isekai" e Videogame

De acordo com Amy Wang, o "Isekai" tem uma grande influência no videogame. A manifestação dessas influências não se dá somente em sua temática de exploração e sua influência em fantasia medieval, como também na representação do público alvo, que é a imagem atribuída ao público consumidor majoritário, assemelhando-se a uma auto inserção, refletindo o desejo de imersão desse público com o mundo de fantasia, e se identificar com a figura do protagonista.

Mas, afinal, a quem é concedido o direito de se identificar com o herói? De que modo a escolha da pele escura como fenótipo características de criaturas demoníacas pode afastar outros grupos de se identificarem com o herói? Independentemente da intencionalidade, as implicações decorrentes de tais escolhas devem ser consideradas.

A influência do videogame em "Isekai", na perspectiva de Scott Ma, é influenciado, principalmente, por JRPGs (RPGs Japoneses), servindo como fonte de inspiração para suas convenções e ambientações. Essa relação é moldada por um imaginário japonês que contrasta a modernidade local com uma visão idealizada e romantizada da Europa medieval.

A relação entre "Isekai" e o imaginário japonês revela uma complexa dinâmica de contraste entre uma visão de modernidade japonesa, a representação de uma Europa medieval, e o escapismo da realidade por parte dos consumidores. Conforme destacado, a dicotomia entre a modernidade japonesa e uma representação fantasiosa de Europa serve não apenas como pano

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

de fundo narrativo, mas como um mecanismo de reforço dos ideais do protagonista herói como também, um alento à austeridade social japonesa.

O Japão moderno é frequentemente retratado na cultura popular como uma sociedade de alta pressão e conformidade, onde as expectativas de trabalho, educação e sucesso social podem ser esmagadoras. Nesse contexto, o protagonista de "Isekai", ao ser transportado para o outro mundo, busca independência e autonomia. A representação de uma Europa medieval e mágica, inspirada em JRPGs, atua como um refúgio, em um outro mundo dissociado da ética e da moral do mundo não ficcional.

Nesse novo mundo, o protagonista mantém os conhecimentos da vida passada, e é integrado a esse novo mundo, se adaptando a suas particularidades sociais e do funcionamento do mundo. Isso demonstra uma necessidade de busca por uma forma de se manter no controle da sua narrativa de vida.

Dessa forma, o escapismo a partir do "Isekai", resvala em uma busca por um propósito, pela identificação com um protagonista com origem em comum, e que é capaz de alcançar grandes feitos, com esforços reconhecidos e recompensados nesse outro mundo.

3. Demônio e pele escura

As figuras de demônios em "Isekai" podem ser divididas entre as de aparência semelhante a um animal selvagem, como se fosse um novo reino a partir de uma classificação da taxonomia, ou de aparência humanóide.

Em vários momentos, os demônios representados de forma humanóide, tendem a ser retratados como pessoas de pele escura. Uma escolha que reflete o pensamento de que a escuridão é uma característica negativa, e reduz a narrativa em uma representação visual que externaliza a dualidade de bem e mal, a partir da representação da escuridão nas características fenotípicas dessas personagens.

A normalização desse padrão de representação ficcional tem o potencial de validar preconceitos e desumanizar pessoas de pele mais escura no mundo real, e reforça estigmas. Conforme Frantz Fanon (2020), a construção do imaginário sobre pessoas negras é perpetuada pela narrativa propagada pela perspectiva do grupo racial hegemônico.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Embora a atribuição de identidades raciais delimitadas como branco, negro ou amarelo possa ser questionado, uma vez que são delimitações sociopolíticas no contexto fora do mundo da ficção, é perceptível que esse contexto exerce influência na narrativa e na construção do mundo ficcional, deste modo, negando aos demônios enquanto pessoas de pele escura, a "condição de constituição do sujeito moral" (Carneiro, 2005, p. 98), assim como "a negação da plena humanidade do Outro" (Carneiro, 2005, p. 99). Deste modo, é revogado o direito à humanidade de pessoas negras, designando a uma condição de "não ser".

A concepção de pessoas de pele escura como "não ser" em "Isekai" é manifesta na ausência de humanidade de personagens com essa característica de fenótipos, e a necessidade de atribuir a determinado tom de pele uma atribuição de ética, moral e civilidade.

Conforme Aparecida Sueli Carneiro (2005) sobre as origens da desigualdade racial no contexto brasileiro:

> O projeto de dominação que se explicita de maneira extrema sobre os afrodescendentes é filho natural do projeto de dominação do Brasil, um sistema complexo de estruturação de diferentes níveis de poder e privilégios. Coube aos africanos e seus descendentes escravizados o ônus permanente da exclusão e punição (Carneiro, 2005, p.98)

No quadro *A redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895), a composição retrata uma família que embranquece conforme as gerações a partir da miscigenação, e ganha esse nome baseado no Mito de Cam, um dos filhos de Noé, e que, de acordo com esse mito, teria cometido um pecado grave, e toda sua descendência seria amaldiçoada, e a descendência de Cam seriam as pessoas do continente africano, pessoas de pele escura. (Reis, 2022)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

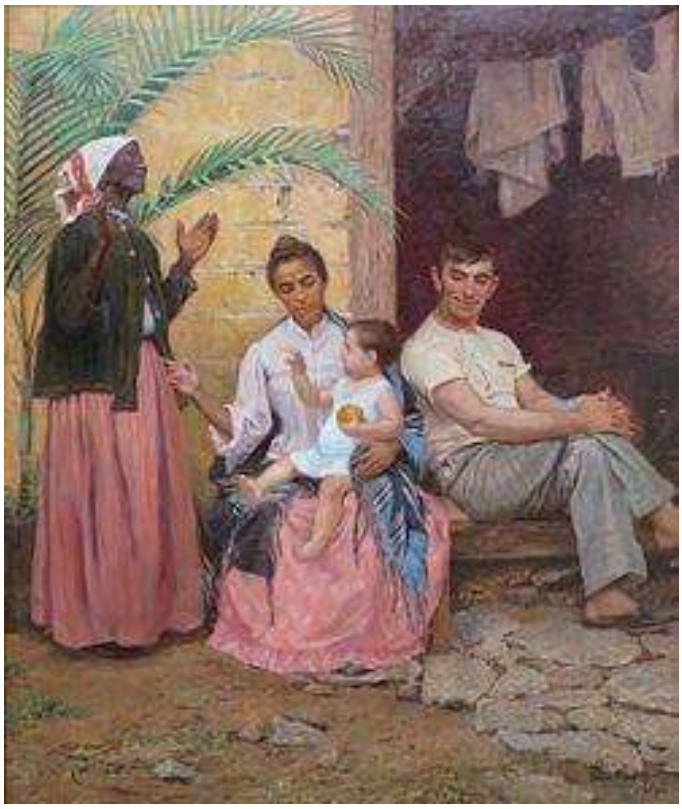


Figura 1: BROCOS, Modesto. A redenção de Cam. 1895. Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm.

Deste modo, a Arte e suas representações revelam o imaginário de uma sociedade que naturaliza a discriminação de pessoas por sua cor de pele, validando um discurso que reforça que essas características são negativas como uma maldição.

Figura 2 – Oliver Schtrom. Fonte: *Kenja no Mago* (2019)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Assim como Oliver Schtrom, o vilão do anime *Kenja no mago*, que sendo um demônio, é a principal representação de um personagem, de pele escura no anime, e sua cor de pele chama atenção em virtude da ausência de personagens fenótipos semelhantes, principalmente se atribuídos características positivas.

4. Considerações finais

Esse trabalho trata-se de uma pesquisa inicial, e há pretensão de dar continuidade com intenção de aprofundamento em trabalhos subsequentes. Diante da análise proposta, pode-se observar que a temática "Isekai" em obras japonesas não apenas reflete as tendências narrativas da contemporaneidade, mas também reproduz padrões simbólicos que podem reforçar estigmas raciais. Isso pode ser notado tanto a partir da percepção de Fanon acerca da construção do imaginário reverberado pela classe hegemônica racial, quanto na negação de humanidade do não ser de Carneiro.

Essa estética da escuridão, associada a personagens de pele escura, reforça a dualidade entre o bem e o mal. Ao atribuir características fenotípicas escuras a figuras demoníacas e desumanizadas, essas obras contribuem para a perpetuação de um imaginário racial que associa a pele escura à negatividade, à ameaça e à ausência de moralidade.

A partir das reflexões de Frantz Fanon e Sueli Carneiro, compreende-se que essas representações não são neutras: elas expressam e reproduzem estruturas de poder que negam à população negra a condição de sujeito moral e pleno.

É fundamental reconhecer que a arte e a cultura popular, inclusive os produtos midiáticos japoneses, participam da construção de imaginários sociais. Ao naturalizar a associação entre pele escura e maldade, essas narrativas reforçam discursos racistas e contribuem para a manutenção de desigualdades históricas. A crítica a esses padrões é, assim, um passo necessário para a desconstrução de estigmas e para a promoção de uma representação mais ética e plural da humanidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Referências

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. 248 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KENJA no Mago. Direção: Masafumi Tamura. Produção: Silver Link. Japão: Silver Link, 2019. 12 episódios. Anime (série de televisão).

MA, Scott. Fantasies of Europe, fantasies of Japan: Isekai and the narrative logic of Japanese Occidentalism. East Asian Journal of Popular Culture, Bristol, v. 9, n. 2, p. 281-295, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1386/eapc_00111_1. Acesso em: 09 set. 2025.

NAM, Yoomin; YU, Jaejin. Analysis of characteristics in Japanese 'isekai' web novels through data and examination of sexual ethics in texts. Forum for World Literature Studies, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 1-13, mar. 2025. Disponível em: https://www.fwls.org/uploads/soft/250414/1-250414145258.pdf. Acesso em: 09 set. 2025.

REIS, Miguel Lucio. LOUVOR AO EMBRANQUECIMENTO? UMA ANÁLISE DA PINTURA A REDENÇÃO DE CAM (1895) POR SUAS HISTORICIDADES. 2022. f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

WANG, Amy. Searching for happiness in 'other worlds': Utopias and dystopias in Japanese Isekai. 2024. 195 f. Dissertação - The University of Waikato, Hamilton, Nova Zelândia, 2022.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

EIXO 9 – ORIENTE, IMAGENS E REPRESENTAÇÕES

Lidar com o Oriente é um assunto complexo, na medida em que há diversas variáveis em foco. O que o conceito engloba? O Oriente Médio, o Oriente ou o Leste Asiático? Eles podem ser pensados no interior de uma mesma matriz explicativa? O Oriente pode ser pensado em seus próprios termos ou é fruto da construção de representações – muitas delas imagéticas – do próprio Ocidente? Refletir sobre ele implica pensar apenas nas regiões de origem ou nos processos de disseminação de sua cultura ao redor do planeta? O simpósio temático aqui proposto tem o objetivo de congregar pesquisadores e pesquisas em torno desse objeto difuso, articulando-o às discussões em torno da visualidade.

Coordenação: Prof. Dr. Richard Shimada André (UEL) e Prof. Dr. José Rodolfo Vieira (UEL)

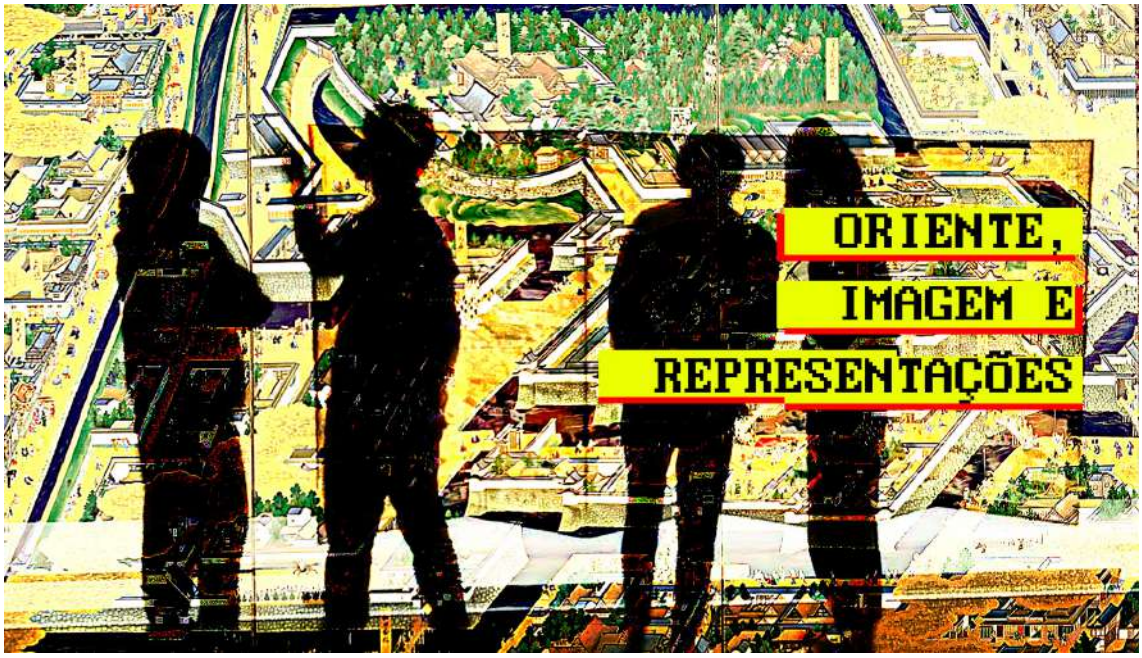


Imagem: Acervo pessoal Richard Shimada André.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPGHS

SUMÁRIO: ORIENTE, IMAGENS E REPRESENTAÇÕES

Carla Juliana Galvão ALVES.....

Fernanda Vidal Martins COUTO.....

Lucas Ciamariconi MUNHÓZ.....

Isabela RIBEIRO.....

Karen Yumi SHIRAISHI.....

Carlos Eduardo Hernandes da SILVA.....

Nayara Carbonera de SOUZA.....

Beatriz SUGAHARA.....

Ellen Kiwa Duarte TSUJIOKA.....

REALIZAÇÃO: UEL, LED, proex

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Do vermelho da China ao ouro de Minas: a pintura de chinesices em Minas Gerais

Carla Juliana Galvão ALVES (UEL)[1]

E-mail: carlagalvao@uel.br

Grazielli Cândida Moreira SANTOS (UEL)[2]

E-mail: grazielli.candida0@uel.br

Resumo: Este trabalho resulta de uma pesquisa sobre a presença das chinesices nas igrejas setecentistas de Minas Gerais. A metodologia utilizada foi a pesquisa teórica e bibliográfica, visando a elaboração de um catálogo de imagens. O trabalho apresenta a conjuntura favorecedora do gosto pela cultura oriental, mais especificamente pelas chinesices e sua incorporação pelas estéticas do Barroco e do Rococó na Europa e no Brasil. Põe foco na pintura de charão, também conhecida como pintura acaroada, que imita a laca chinesa; e em seus processos de criação que envolvem imitação, apropriação, criação e invenção, em relação às suas fontes e referências visuais. A pesquisa resultou em um catálogo contendo imagens recentes de chinesices presentes nas igrejas de Sabará, Catas Altas e Mariana, em Minas Gerais. Da porcelana delicada aos painéis de charão que tingiram de vermelho e ouro as paredes de igrejas mineiras, ficou claro que o encontro entre referências tão distantes não se deu de forma passiva, mas resultou da capacidade inventiva dos artífices locais de copiar, adaptar e transformar.

Palavras-chaves: Chinesices, Pintura de charão, Barroco, Rococó, arte chinesa.

[1] Docente no Departamento de Artes Visuais da UEL, orientadora do trabalho.
[2] Estudante do curso de Artes Visuais da UEL.

REALIZAÇÃO: UEL, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Intercâmbios entre Oriente e Ocidente

Os séculos XVII e XVIII foram marcados por intensos contatos entre Oriente e Ocidente, especialmente entre a Europa e a China. O intercâmbio comercial e cultural com a China, que, durante a dinastia Qing (1644-1912), era uma potência econômica global, gerou um fascínio crescente pela cultura oriental. A exportação de mercadorias como porcelana, chá e seda por portos como Lisboa, Londres e Amsterdã disseminou a arte e a cultura chinesas no continente europeu.

De acordo com estudo feito por Ying Zhang (2016), os primeiros registros europeus sobre a China remontam à Grécia Antiga, quando o país era chamado de Seres. Durante a dinastia Han (202 a.C-220 a.C.), a Rota da Seda conectou a China ao Império Romano, tornando a seda um artigo de luxo. Contudo, o conhecimento europeu sobre a China era limitado, e os romanos a viam como um reino distante, rico e enigmático. Com o declínio do Império Romano e as invasões bárbaras, o contato diminuiu. No século VI, o Império Bizantino passou a produzir sua própria seda, reduzindo a necessidade do comércio direto com a China. Além disso, a Rota da Seda terrestre foi fechada entre os séculos VII e VIII devido às conquistas árabes, afastando ainda mais os dois mundos.

O contato foi restabelecido no século XIII, quando a expansão do Império Mongol reabriu a Rota da Seda. Missionários e comerciantes europeus viajaram até Kitai (China), trazendo relatos sobre sua cultura e riqueza. Entre eles, destacam-se Giovanni da Pian del Carpine, Guilherme de Rubruck e Marco Polo, cujas descrições detalhadas sobre cidades como Hangzhou influenciaram profundamente a percepção europeia sobre a China. No século XVI, missionários como Matteo Ricci e Bento de Goes confirmaram que Catayo (Kitai) era a China, consolidando a compreensão europeia sobre o império.

Os séculos XV e XVI marcaram uma intensificação do comércio entre Oriente e Ocidente. Durante a dinastia Ming, a China expandiu sua influência naval com as expedições de Zheng He, enquanto as explorações portuguesas abriram novas rotas marítimas. O império chinês, antes visto como misterioso e distante, tornou-se um centro comercial essencial. Nos séculos XVII e XVIII, o porto de Cantão tornou-se um dos principais pontos de troca entre chineses e europeus, inaugurando a chamada “época dourada” do comércio sino-europeu.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A descoberta da Rota do Cabo por Vasco da Gama, em 1497, transformou as relações comerciais entre Europa e Ásia. Os primeiros contatos diretos dos portugueses com a China ocorreram em Malaca, onde reconheceram o potencial econômico do império. Tentativas diplomáticas, como a embaixada de Tomé Pires em 1516, fracassaram, mas os portugueses estabeleceram sua presença em Macau a partir de 1557, consolidando um ponto estratégico para o comércio sino-europeu. Lisboa tornou-se um dos principais centros de distribuição de produtos chineses na Europa. Outras potências marítimas rapidamente entraram nesse comércio. A Espanha, a Holanda e o Reino Unido França, Alemanha, Suécia e Dinamarca também tentaram estabelecer rotas comerciais diretas, com variados graus de sucesso.

Esse intercâmbio cultural e comercial influenciou profundamente a arte barroca, dando origem à estética conhecida como chinesice. Conforme Andrea Longobardi (2011, p. 9):

> Chinesices (como são chamadas em território brasileiro), ou chinoiseries (termo francês utilizado desde, pelo menos, o século XVII), são gêneros artísticos ornamentais europeus que fazem referência ao repertório visual das artes extremo-orientais[3]. Esse gênero de ornamentação foi difundido em território luso-brasileiro entre os séculos XVII e XIX, como um desdobramento direto de sua intensa utilização na Europa Moderna (Longobardi, 2011, p. 9).

A chinesice integrou-se aos estilos artísticos europeus, especialmente o Barroco e o Rococó, atingindo seu auge durante o período Rococó. Inicialmente, produtos como porcelanas e lacas eram itens raros e cobiçados pela elite europeia. Com o tempo, a crescente disponibilidade desses artigos levou à imitação e adaptação da estética chinesa ao gosto ocidental. A França, em particular, destacou-se pela adoção da chinesice na decoração de palácios, como o Palácio de Versalhes, onde elementos chineses foram incorporados em pinturas, móveis e objetos decorativos.

O barroco largo alcance geográfico, uma vez que teve pleno desenvolvimento em toda a Europa, alcançando inclusive Flandres, Áustria, Boêmia e Polônia, e estendendo-se pelos países da América que se encontravam na condição de colônias europeias, e ecoando na Ásia e África. Esta amplitude promoveu intensa circulação de artistas, obras e imagens impressas, de modo que se torna possível falar de um processo de globalização, ou, conforme Bohrer, da primeira mundialização visual das formas na arte (Bohrer, 2020).

[3] Segundo a autora, a chinesice pode fazer uso inclusive de referências de outros países do extremo-oriente, tais como Japão, Pegu [Vietnã], China, Índia e Malásia (LONGOBARDI, 2011, p. 9).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

As relações comerciais de Portugal com a China, os relatos das viagens, as riquezas advindas do Brasil, especialmente no reinado de Dom João, e o desejo de se equiparar às demais côrtes europeias, disseminaram o gosto pelos orientalismos em Portugal.

> As porcelanas e os têxteis chineses, bem como as pequenas peças de mobiliário, decoradas com cenas da natureza, da vida quotidiana e da arquitetura daquelas paragens longínquas e a circulação pela Europa de livros com gravuras de viagens ao oriente, reforçaram igualmente o apreço por aquelas peças consideradas sumptuárias (Ferreira; Rosada, 2022, p. 214).

No século XIX, a chinesice entrou em declínio com o surgimento do Neoclassicismo e o estilo Rococó, que havia abraçado a *chinesice*, foi substituído por estilos mais sóbrios e clássicos. Mas representou um marco histórico no intercâmbio cultural entre o Oriente e o Ocidente, refletindo a fascinação europeia pela China e sua cultura. Embora muitas vezes idealizada, deixou um legado significativo na arte e na cultura europeia, especialmente nos estilos Barroco e Rococó. O intercâmbio não apenas enriqueceu a Europa com produtos e ideias, mas também consolidou uma estética híbrida que influenciou a cultura visual ocidental por séculos.

2. A circulação de pessoas, mercadorias e referências chinesas no Brasil

A época das grandes navegações favoreceu não somente a circulação de mercadorias entre a Ásia, a Europa e a América, mas também a mobilidade de pessoas pelo império ultramarino portugues: de soldados e marinheiros a altos funcionários civis e militares. Teixeira Leite menciona ainda cirurgiões, barbeiros, capelães, boticários, tanoeiros, carpinteiros, cozinheiros, calafates, etc., e observa que não se pode descartar a possibilidade de que centenas ou milhares de chineses e outros asiáticos, embarcados em naus que faziam o trajeto entre a Ásia Oriental, o Brasil e a Europa tenham pisado terras brasileiras (Leite, 1999, p. 18).

A febre do ouro também atraiu aventureiros e mercenários em busca de fortuna, desertores, fugitivos e mesmo escravos. A convivência dentro e fora dos navios exerceu grande influência em nossa cultura, de forma que, como observa o autor, a influência chinesa em nosso país não se restringe à presença desses objetos em nosso território, ou às chinesices, mas se estende a comportamentos, gostos, hábitos e modos de viver.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Da mesma forma que na Europa, o gosto pelas chinesices trouxe para o interior das residências, igrejas e conventos brasileiros do século XVIII uma infinidade de objetos decorativos, pequenas peças de mobiliário, joalheria e têxteis. No âmbito doméstico encontramos arcas, esteiras, tecidos, porcelanas, biombos, caixas, louças, leques, pentes, etc.

As mercadorias aportavam em Salvador e seguiam para o interior do Brasil nos sentidos norte e sul, chegando a Minas Gerais e São Paulo, onde viviam aquelas famílias que foram adquirindo maior poder aquisitivo, e ao mesmo tempo, o gosto pelos objetos e decorações orientais, seguindo a tendência das cortes e aristocracia européias. Ao longo de mais de três séculos (XVI a XIX) o Brasil recebeu uma grande quantidade de mercadorias, principalmente porcelanas.

Por fim, há ainda que considerar a circulação de gravuras, e livros ilustrados como fontes primárias para a difusão de repertórios visuais e a formação de um imaginário híbrido, no qual o Oriente se faz presente reinterpretado à luz dos valores e necessidades locais.

Este panorama reforça, portanto, a necessidade de se compreender as chinesices não apenas como ornamentos decorativos, mas como evidências materiais de um mundo em trânsito, onde imagens, objetos e técnicas atravessam oceanos, são apropriados e reinterpretados, compondo um patrimônio híbrido, no qual se entrelaçam culturas, saberes e estéticas, resultando em um legado artístico de singular riqueza e complexidade.

3. Mapeando as chinesices em Minas Gerais

Da mesma forma que nas casas de senhores de engenhos e grandes comerciantes, havia grandes investimentos em igrejas e conventos, onde aconteciam numerosos eventos públicos. No interior dos templos, as chinesices estão presentes na talha, mobiliário e na pintura decorativa de altares, órgãos, cadeirais e oratórios entre outros, como veremos a seguir. Um levantamento feito por Ferreira e Rosada (2022) catalogou resquícios de chinesices em pelo menos oito estados e 27 municípios brasileiros. A pesquisa inclui desde esculturas de santos com traços orientais, até os leões de Fô.

Longobardi (2011) realizou um estudo sobre a presença das chinesices em Minas Gerais e concluiu que houve uma utilização intensa de chinesices nos templos mineiros entre o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

primeiro e o terceiro quartel do século XVIII. Nas igrejas e capelas setecentistas (especialmente entre 1720 e 1765), as chinesices se encontram principalmente recobrindo painéis e detalhes arquitetônicos, em tamanho e local evidenciado, como a capela-mor e o arco-cruzeiro. São consideradas como uma modalidade de pintura de estofamento ou de douramento conhecidas também como pintura acaroada ou de charão (Longobardi, 2011).

De acordo com o levantamento que fez a respeito da pintura especificamente, podem ser encontradas em:

> (1) púlpito e do altar da Capela de Santo Antonio, Sabará, ~1730; (2) altar da Irmandade do Santíssimo Sacramento, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, ~1760; (3) altar-mor e do arco-cruzeiro na Igreja de Santana, no Distrito de Cocais, ~1769; (4) altares da Matriz de São Caetano, no Distrito de Monsenhor Horta, ~1742; e (5) altares laterais da Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, ~1760. Há ainda outros exemplos em mobiliários ou peças de imaginária do mesmo período, na Igreja de Nossa Senhora Pilar (Ouro Preto, ~1733) e na Igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto, ~1733-1760). (Longobardi, 2011, p. 11).

O levantamento de Longobardi (2011) revela que as chinesices em Minas Gerais se manifestaram de forma recorrente em diversos elementos da arquitetura e da decoração sacra, principalmente na pintura de charão, técnica que imitava o efeito da laca oriental, por meio do uso de fundos vermelhos ou pretos sobrepostos por desenhos dourados.

Esse padrão, conforme destacam Ferreira e Rosada (2022), caracteriza a maior parte dos interiores religiosos mineiros, reforçando a adesão da elite local ao gosto exótico e ao luxo associado ao Oriente.

Um exemplo notável é a Igreja Nossa Senhora do Ó, em Sabará, construída no século XVIII. Essa igreja figura entre os espaços onde a presença das chinesices se faz visível, especialmente no arco-cruzeiro, que apresenta registros da pintura de charão e ornamentos de inspiração oriental.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figuras 1 e 2 – Fachada e interior da Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.

Fonte: Fotografias de Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG, 2025.

Ferreira e Rosada (2022) observam que, embora Minas Gerais não tenha contado com conventos — em virtude das restrições à instalação de ordens religiosas na região mineradora —, os templos seculares absorveram com intensidade as referências orientais, convertendo o interior das igrejas em espaços de ostentação visual e afirmação de status. Os autores identificam ainda a existência de uma padronização estética nas pinturas de charão, mas também apontam exceções de maior refinamento técnico, como a porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, também em Sabará, considerada um dos exemplos mais sofisticados da aplicação dessa estética no Brasil.

Figuras 3 e 4 – Portas da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG), exemplo da pintura de charão com fundos vermelhos e elementos dourados à moda da China.

Fonte: Fotografias de Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG, 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> Além do uso característico do fundo vermelho e dos ornamentos dourados que remetem às técnicas de charão, a porta da sacristia da fábrica, situada à direita da capela-mor da Matriz de Sabará, destaca-se pela riqueza iconográfica e pelo grau de detalhamento técnico. Embora as chinoiseries presentes na cidade revelem considerável uniformidade estilística, este exemplar diferencia-se por apresentar desenhos delicados de aves, insetos, mariposas, bambuzais e personagens vestidos com quimonos minuciosamente estampados (Ferreira; Rosada, 2022).

A tradição popular sugere que tal porta teria sido trazida de Macau, importante entreposto luso-oriental, hipótese que, no entanto, não encontra respaldo em documentos ou em análises materiais. Ainda assim, sua ornamentação demonstra o domínio de recursos gráficos associados à estética chinesa, como as composições *shanshui* e os traços fluidos típicos da pintura oriental. Longobardi (2011) aponta que, mesmo sem comprovação de origem oriental, é provável que a execução da peça tenha sido feita por um artista profundamente familiarizado com tais referências, o que contribuiu para a disseminação desse repertório visual em Sabará e em vilas vizinhas.

Figuras 5 e 6 - Chinesices no Cadeiral do Bispado e no Órgão Arp Schnitger, na Basílica de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana (MG).

Fonte: Fotografia Maria Julia Alves Biacchi, 2025.

A recorrência desses elementos em diferentes localidades mineiras, indica, de acordo com os autores, a atuação de oficinas regionais ou de artistas itinerantes que difundiram o estilo orientalizado nas áreas de maior concentração de riqueza e atividade artística.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

4. Os pintores luso-brasileiros e seus processos de criação

Antes de olhar mais de perto essas pinturas de chinesices presentes nas igrejas de Minas Gerais, é importante conhecer as condições de trabalho dos pintores do período colonial brasileiro e seus processos de criação. Inseridos no contexto da corporação de ofícios, situam-se na fronteira entre artista e artesão. De acordo com Trindade, tanto em Portugal quanto no Brasil colonial, são, mais do que tudo, artífices:

> A maioria dos artífices da arte da pintura não era sequer mestre, quanto mais Professor. Eram oficiais de pintura, a maioria composta de ajudantes de mestres, necessitando, muitas vezes, praticar as modalidades de douramento, estofamento, pintura a têmpera ou a fresco. Foi esse, em linhas gerais, o estatuto social do artista português, estendido para a colônia do Brasil (Trindade, 1998, p. 247).

Antes da segunda metade do século XVIII no Brasil, os pintores não assinavam nem as obras, nem os riscos ou plantas, e embora muitos se tornassem conhecidos pela clientela e mesmo a população local, acabavam sendo esquecidos com o passar do tempo, caindo no anonimato. A formação do pintor se dava no interior da própria oficina, onde iniciava como aprendiz, ajudando o mestre nas pequenas tarefas e muitas vezes trabalhando juntos na mesma obra.

Semelhante ao trabalho nas guildas medievais, não havia uma preocupação com a autoria da obra. O mesmo acontecia com os riscos, plantas e apontamentos, que acabavam tendo mais de um autor, e o executante podia corrigir ou alterar o projeto inicial.

A originalidade também não era uma necessidade ou preocupação, e ficava bem atrás do desejo de causar admiração, tão importante na cultura do Barroco. Alex Bohrer (2020) fez uma extensa pesquisa sobre a circulação de imagens em Minas Gerais, que serviram como modelos ou fonte de inspiração para os pintores. Ele observou que houve um trânsito em larga escala de gravuras européias, principalmente por meio dos missais.

> [...] com o advento da imprensa moderna, as tipografias tiveram papel preponderante na divulgação e circulação de saberes. Aliando este fato à expansão marítima europeia, houve ambiente propício para certa 'globalização do imaginário'. Nas naus e caravelas os impressos ziguezaguearam o mundo, influenciando artistas (Bohrer, 2020, p. 67).

Em 1556 foi publicada a primeira bíblia impressa, na gráfica de Gutenberg (por isso chamada de Bíblia de Gutenberg). As relações comerciais de Portugal com a Alemanha e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Flandres incentivaram o surgimento da imprensa no país e a circulação de livros, gravuras, obras de arte e mesmo de artistas entre estes países, "[...] numa época anterior ao advento da fotografia, das telecomunicações e da internet, coube às gravuras a primeiríssima globalização visual da história humana", observa Bohrer (2020, p. 76).

Alguns desses impressos chegaram a Minas Gerais; predominantemente aqueles de caráter religioso. Entre os artistas, circulavam também livros sobre arte, pintura, desenho e arquitetura. Este conjunto de impressos, de caráter religioso ou artístico, ofereciam aos pintores uma diversidade de gravuras que serviam como fonte iconográfica para os seus trabalhos, em processos que envolviam imitação, apropriação, invenção e reinvenção.

Apesar dos poucos documentos escritos preservados, Bohrer concluiu que o processo de criação de pinturas no período colonial envolvia interações e negociações entre os encomendantes, os pintores e o público, que partiam de modelos importados mas acabavam por modificá-los ou reinventá-los coletivamente.

A respeito das gravuras dos missais romanos, por exemplo, que circularam em grande quantidade em Minas, o autor observa que:

> De certa forma, quase tudo é passível de ser reinterpretado: o colorido, o posicionamento dos personagens, os tipos humanos, o enquadramento, as proporções, os ambientes de fundo (simplificando-os ou complexificando-os) etc. (Bohrer, 2020, p.)

Com o tempo, cada artista ia compondo o seu acervo particular, em uma espécie de pasta ou caderno, contendo riscos, desenhos, esboços, motivos ornamentais e gravuras impressas, que ele levava para as reuniões de negociação[4].

Se considerarmos que as próprias gravuras europeias eram uma espécie de cópia (de pinturas originais das quais os gravadores se utilizavam), fica mais fácil entender por que a autoria da obra no período do barroco acaba por ficar em segundo plano.

Outro aspecto importante a ser considerado nesse contexto é o papel da imitação no trabalho do pintor, ainda mais quando falamos das Minas setecentistas, quando a pintura supria também a ausência de materiais como o azulejo e o mármore, por exemplo, materiais nobres e

[4] Bohrer menciona que alguns dos missais encontrados tiveram suas gravuras arrancadas, possivelmente para serem colocadas em molduras ou pregadas em paredes, portas ou oratórios (hábito comum ainda hoje no interior), e que o mesmo pode ter sido feito por pintores para compor suas pastas (BOHRER, Alex Fernandes. O discurso da imagem: invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

importados, que chegam somente até as igrejas do litoral. A distância e as dificuldades de transportar esse tipo de material até Minas, acabavam atribuindo à pintura o papel de revestir a madeira usada na talha, de forma imitativa. Tal como fez Ataíde nos silhares da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, representando episódios da vida de Abraão à maneira de azulejo, apenas para citar um exemplo.

Assim, as pinturas de revestimento parietal ajudavam a compor o espetáculo visual do barroco no interior dos templos brasileiros, fazendo uso do artifício da verossimilhança e do simulacro. De acordo com Hill (2005), os principais materiais imitados pela pintura no Brasil, além da laca chinesa, foram o azulejo, o mármore e os tecidos preciosos, como o adamascado, o brocado e a seda bordada com motivos florais coloridos.

No caso das chinesices, é importante destacar que não representam temas sacros ou ligados a dogmas católicos, mas fazem uso de um repertório de signos orientais, que muito se assemelha à pintura chinesa *shanshui,* bastante difundido através das porcelanas chinesas.

Longobardi (2011) destaca que o chamado *modo China* não estava diretamente vinculado a uma iconografia oriental específica, mas sim à imitação da aparência da laca asiática. Segundo ela, esse efeito era obtido pela "[...] combinação de dois procedimentos: a pintura de uma base com o pigmento chamado vermelhão ou com pigmento azul, e a disposição, sobre essa base escura, de imagens douradas ou prateadas feitas com folhas de ouro ou prata" (Longobardi, 2011, p. 25).

A técnica descrita por Longobardi baseava-se em procedimentos já consolidados nas oficinas ibéricas, como os descritos no tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva,* de Filipe Nunes, cuja segunda edição (1746) inclui a receita de como "dourar uma rodela, ou bandeja ao modo China" (Longobardi, 2011, p. 25). A expressão reflete a circulação e institucionalização dessa estética nos meios artísticos portugueses, ainda que os materiais utilizados fossem ocidentais. O pigmento vermelhão, por exemplo, era produzido a partir do cinábrio, um minério de mercúrio altamente tóxico e, apesar de não ser de origem oriental, foi apropriado como parte da visualidade ligada ao luxo asiático.

Ao aprofundar a análise das relações simbólicas das cores no contexto asiático, especialmente na China, a autora explica que o uso da cor vermelha remonta ao período neolítico, mas se intensifica a partir da Dinastia Shang (c. 1750–1040 a.C.), quando a laca e os

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

tons vermelhos passam a ser associados a hierarquias sociais e à aristocracia. Esse uso codificado da cor se estende à indumentária e aos objetos cerimoniais, sendo incorporado também à arquitetura e mobiliário imperial (Longobardi, 2011, p. 29-31).

Quanto às habilidades artísticas, os chineses eram louvados por sua engenhosidade: "[são] muito engenhosos e sutis de mãos [...] nas pinturas são bons pintores, principalmente de folhagens e pássaros" (Longobardi, 2011, p. 33). A ênfase recaía sobre a ornamentação precisa e refinada, especialmente nas oficinas imperiais, onde se produziam os objetos de charão (imitando laca) com extrema minúcia e brilho.

Os portugueses também admiravam elementos arquitetônicos chineses, como portais decorados com entalhes e pinturas simbólicas, que serviam de sinais visuais da honra e da posição de seus donos (Longobardi, 2011). Tais elementos reforçam a construção de uma imagem do Oriente como espaço sofisticado, civilizado e profundamente hierarquizado, o que contribuía para a assimilação estética das chinesices no contexto luso-brasileiro.

5. A pintura *sanshui* e sua apropriação pelos pintores do Barroco

Dentre as referências visuais chinesas incorporadas pelos pintores atuantes em Minas Gerais, destaca-se a pintura *shanshui*, gênero pictórico chinês que circulou por meio de objetos como porcelanas e gravuras. A pintura *shanshui* (montanha-água) é um gênero pictórico tradicional chinês que surgiu como expressão da relação filosófica entre o homem, o tempo e a natureza, principalmente a partir do pensamento taoísta. A representação das paisagens naturais, não visa a *mimesis* realista, mas sim a expressão simbólica da ordem do universo e da passagem do tempo.

Conforme Longobardi (2011), a pintura *shanshui* foi formalizada durante o Império Song (420–479), dinastia da etnia Han, localizada no sudeste do território atual da China. Nessa região, conhecida como Guilin, predominavam as formações rochosas elevadas entre lagos e rios, cujas condições climáticas resultaram numa constante presença de neblina próxima à superfície da água. Tal paisagem foi eleita como síntese visual e filosófica para o desenvolvimento deste tipo de pintura, definida pela distribuição de montanhas, nuvens e rios,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

intercalados por espaços em branco ou levemente tingidos, indicativos de elementos como água, neblina ou chuva (Longobardi, 2011, p. 39).

Destaca-se o uso da perspectiva isométrica, já empregada pelos chineses muitos séculos antes de sua formalização na Europa no fim do século XVIII. Nela, os objetos são projetados em três pontos, sendo um deles vertical, e os tamanhos dos elementos representados não sofrem redução com a profundidade (Longobardi, 2011, p. 43).

Também era comum a técnica da "montagem", em que o artista, após observar diferentes paisagens, reunia fragmentos dessas observações em uma composição ideal. Essa montagem obedecia não a um modelo real, mas a uma lógica interna de harmonia e hierarquia visual e simbólica.

Figura 7 – *Sob o destino imortal da gruta de jade.* Aquarela sobre papel, 167x65cm. Exemplo de pintura sínica do gênero *shanshui*. Data: 1494-1552. Dinastia Ming, MingJiuYin.

Fonte: Museu de arte antiga de Pequim, Wikipedia.

Na Europa, entretanto, os elementos visuais do *shanshui* foram apropriados de forma parcial e superficial. A cultura ocidental utilizou os motivos chineses como ornamento e

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

decoração, dissociando-os de seu significado original: “A imagem foi apropriada e esvaziada de seus fundamentos semânticos e estrutura formal; ou ainda, a aparência da imagem foi conformada à superposição de novos significados” (Longobardi, 2011, p. 46).

Dessa forma, o *shanshui*, que na China era uma prática filosófica e espiritual vinculada ao taoismo e ao confucionismo, tornou-se na Europa uma referência estética para a produção de chinesices e decorações com apelo decorativo.

Como vimos nas seções anteriores, o fenômeno das chinesices em Minas Gerais resultou de um processo complexo de circulação e apropriação visual. Não se tratou de uma simples imitação de modelos orientais, mas de uma dinâmica criativa na qual artífices coloniais reinterpretam repertórios oriundos de objetos como porcelanas e gravuras.

Ishicava (2020) analisou a circulação dessas imagens em Minas Gerais, com foco nas porcelanas inglesas importadas e questionou a presença direta de artífices orientais, aventada por outros estudiosos. Sua pesquisa mostrou que a circulação de objetos utilitários e decorativos, ao serem apropriados, foram adaptados conforme as convenções estéticas e simbólicas do barroco mineiro. Como destaca Ishicava: “[...] é muito mais provável existir uma circularidade visual do que uma mobilidade social vinda de um local tão distante” (Ishicava, 2020, p. 9).

Essa circularidade se manifesta nas chinesices mineiras por meio de elementos recorrentes, como as paisagens com pagodes, árvores estilizadas e embarcações que aparecem tanto nas porcelanas analisadas por ela quanto nos painéis e ornamentos das igrejas coloniais. Contudo, como bem observou a autora, não se trata de uma transposição literal: “As chinesices se dispõem em grupos de paisagens sem ligação entre um e outro, pois parecem flutuar” (Ishicava, 2020, p. 34).

A inclusão de paisagens orientais, com pontes sinuosas e arquitetura típica, é evidente tanto em objetos utilitários — como pratos e tigelas em porcelana azul e branca — quanto na pintura de charão mineira, em que se destacam formas similares estilizadas e adaptadas às técnicas locais.

Essa disposição evidencia um paralelismo com a estética *shanshui* chinesa, mas também demonstra como o barroco mineiro a transformou segundo suas próprias lógicas, muitas vezes simplificando ou estilizando os elementos. A partir da análise comparativa das porcelanas,

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Ishicava também destaca como certos padrões, como o uso das árvores em forma de fita e a presença de embarcações, foram amplamente assimilados na decoração mineira, não apenas por sua estética, mas também como símbolos do intercâmbio global.

Figura 8 – Pratos de porcelana.

Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2019.

Um aspecto particularmente interessante é que, embora as porcelanas que serviram de referência fossem predominantemente azuis e brancas, as chinesices mineiras privilegiam cores como o vermelho, preto e dourado, evidentes na pintura de charão de igrejas como a de Catas Altas. Esse dado, porém, não anula a influência, mas evidencia que a apropriação não se dava de modo servil, e sim de maneira inventiva, orientada pelos materiais disponíveis, pelas técnicas locais e pelos significados atribuídos às cores no contexto religioso e artístico do Brasil colonial.

Como afirma a autora (Ishicava, 2020, p. 62): "[...] as porcelanas serviram como influência temática e como ferramenta de propagação da popularidade daquilo que era exótico para o mundo ocidental". Assim, o fascínio pelas imagens orientais alimentou-se tanto da circulação material desses objetos quanto do imaginário coletivo europeu e colonial sobre o Oriente como espaço de exotismo, mistério e sofisticação.

Desse modo, a presença das chinesices nas igrejas mineiras não deve ser compreendida apenas como um modismo passageiro ou decorativo, mas como um testemunho duradouro da capacidade do barroco mineiro de sintetizar referências globais em uma linguagem estética própria. A análise de Ishicava enriquece essa compreensão ao demonstrar que o repertório visual das chinesices não é exclusivamente chinês, mas sim um produto híbrido, moldado por

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

processos de circulação, apropriação e invenção que caracterizam profundamente a arte colonial.

As chinesices em Minas Gerais evidenciam a maneira como imagens e símbolos foram ressignificados dentro de uma estética barroca brasileira, ao mesmo tempo cosmopolita e enraizada no local. A pintura de charão e suas influências orientais não apenas decoram os templos coloniais, mas narram — silenciosamente — a história visual de um mundo em trânsito, onde as fronteiras entre culturas se diluem e ganham novos contornos na linguagem da arte.

6. Considerações finais

No trajeto da pesquisa constatamos o quanto é difícil encontrar imagens recentes e de qualidade destas pinturas o que, somado à escassez de documentos originais, dificulta o trabalho de estudiosos do assunto. O que nos levou a organizar um catálogo das chinesices presentes nas Igrejas de Nossa Senhora do Ó e na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ambas localizadas em Sabará; na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas; e na Basílica de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana.

Embora se trate de uma catalogação relativamente modesta, acreditamos que contribuirá com o trabalho de outros pesquisadores. A pouca circulação de registros e o limitado material acadêmico disponível sobre o tema reforçam o quanto essa área ainda necessita de mais estudos.

Concluir esta pesquisa é, em grande medida, reconhecer a força silenciosa que imagens, objetos e técnicas carregam ao atravessar oceanos, pousar em novos territórios e ali se reinventarem. Ao longo deste trabalho, foi possível acompanhar como as chinesices aqui chegaram, não apenas como ornamentos de inspiração oriental, mas como sinais materiais de um mundo em trânsito, no qual o fascínio pelo Oriente se entrelaçou aos anseios e às práticas do Ocidente colonial.

Da porcelana delicada aos painéis de charão que tingiram de vermelho e ouro as paredes de igrejas mineiras, tornou-se evidente que o encontro entre referências tão distantes não se deu de forma passiva. Pelo contrário: a circulação de gravuras, objetos e impressos encontrou nas mãos de artífices locais uma capacidade inventiva de copiar, adaptar e transformar. Na ausência de materiais nobres como o mármore ou o azulejo, foi a pintura que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

se fez superfície de desejo, simulacro de luxo, palco para paisagens que flutuam entre montanhas *shanshui* e talhas barrocas.

A investigação de cada detalhe revela não apenas a técnica e o esmero desses artífices, mas também uma forma de ver o mundo em camadas, onde referências orientais se sobrepõem à fé católica e à teatralidade barroca, criando uma estética híbrida e profundamente brasileira.

Assim, este trabalho não se encerra em si. O catálogo que dele resulta é um convite para que outros olhares se voltem a essas camadas de verniz vermelho, aos dourados que imitam laca, aos dragões, aves e pagodes que repousam silenciosos em altares e sacristias. Pois é na sutileza desses detalhes que se guarda a memória de um tempo em que o Brasil colonial era também parte de um vasto circuito de trocas — e em que a arte, discretamente, contava essa história.

Referências

BOHRER, Alex Fernandes. *O discurso da imagem:* invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.

FERREIRA, Sílvia; ROSADA, Mateus. A policromia poliédrica: do douramento à chinoiserie no barroco luso-brasileiro. In: LUQUE, Manuel García; GARCÍA, Francisco J. Herrera (orgs.). *Color y ornamento:* estudios sobre policromia en el mundo ibérico (XVII y XVIII). Granada/Sevilha: Editorial Universidade de Granada / Editorial Universidade de Sevilha, 2022. p. 211-242.

HILL, Marcos. Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, p. 257-272, 2000-2005.

ICHICAVA, Julia. *Entre China e Minas Gerais:* a circularidade cultural das chinesices setecentistas. 2020. 65 f. Dissertação (Tecnologia em Conservação e Restauro de Bens Imóveis) – Instituto Federal de Minas Gerais, Ouro Preto, 2020.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil:* influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Chinoiserie:* para pôr o mundo em (uma só) ordem. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/andrea_piazzaroli_longobardi.pdf. Acesso em: 11 abr. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade — Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná — Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior — Museu Histórico de Londrina — H2h Visual Media — PPGHS

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no Setecentos mineiro (1720–1790).* 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/VGRO-8QTP3J. Acesso em: 25 jan. 2025.

TRINDADE, Jaelson Britan. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista. In: ARAÚJO, A. (org.). *O universo mágico do barroco brasileiro.* Catálogo de exposição. São Paulo: Sesi Fiesp, 1998. p. 247-269.

ZHANG, Ying. *A chinoiserie na Europa nos séculos XVII e XVIII.* 2016. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016. Disponível em: https://ria.ua.pt/handle/10773/17367. Acesso em: 2 fev. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Um *idol* para levar na bolsa: *photocards* e a veiculação de imagens no *K-Pop*

Fernanda Vidal Martins COUTO (USP)

Orientadora: Maria Cristina Correia Leandro Pereira

E-mail: fernandavidalmcouto@gmail.com

Resumo: A Onda Coreana, ou *Hallyu*, configura-se como o processo de exportação cultural coreana a partir dos anos 1990 na Ásia e hoje em âmbito global. Esse fenômeno vem ocupando espaços diversos da cultura visual, com longa metragens e séries de televisão, conhecidas como *K-Dramas*, e do cenário musical, especialmente com o *K-Pop*, assim como vem criando uma comunidade de fãs ao redor do mundo e desenvolvendo uma cultura de consumo própria. O ato de colecionar *photocards* faz parte desta cultura e tem se popularizado cada vez mais dentre os fãs de *K-Pop*. *Photocards* são fotos impressas dos artistas coreanos, ou como são chamados, *idols*, medindo 8,5 x 5,5 cm e com cantos arredondados, adquiridos como brinde em produtos de *K-Pop*, como álbuns, mercadorias oficiais e eventos musicais. O objetivo desta comunicação é discutir a representação construída pelos *photocards* desses *idols*, bem como sua materialidade e difusão. Esta análise se dá a partir do campo teórico da cultura material, estabelecendo relações com a história da fotografia ao compreender os *photocards* em perspectiva com outros artefatos de similar circulação, como figurinhas, santinhos ou *cartes de visite*.

Palavras-chaves: *Hallyu*, *K-pop*, *photocards*.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Entre o negacionismo histórico e as bombas atômicas: nasce Gen, o trigo verde de Hiroshima (1873-1985)

Lucas Ciamariconi MUNHÓZ (PPGH/UEL)

Orientador: Richard Gonçalves Shimada André (UEL)

E-mail: lucas.ciamariconi@uel.br

Resumo: A presente comunicação tem como objeto de investigação a construção da memória coletiva do pós-guerra japonês, com ênfase no negacionismo histórico em relação aos crimes de guerra cometidos pelo imperialismo nipônico durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa e a Segunda Guerra Mundial, e na ambiguidade do discurso nuclear, representado ora como ameaça, ora como fonte de energia limpa e pacífica. Como recursos teórico-metodológicos, utilizamos os conceitos de representação (Chartier, 2002), memória (Pollak, 1989; Suzuki, 2005), e arte sequencial (Eco, 2015). Embasado na análise histórica e imagética da fonte selecionada, o mangá Gen Pés Descalços, de Keiji Nakazawa, e na bibliografia levantada, concluímos que as narrativas geradas em relação ao passado de guerra japonês são operadas de diversas maneiras, seja para legitimar o discurso negacionista e vitimista, seja para corroborar com uma historiografia eticamente engajada em compreender o Japão em sua complexidade, ou até mesmo para se alinhar a projetos políticos e econômicos como a exploração da energia nuclear.

Palavras-chaves: Negacionismo, Mangá, Pós-guerra, Bombas Atômicas.

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

Representação da mulher do Oriente Islâmico e animação no final do século XX: Jasmine vista sob a perspectiva orientalista (1992)

Isabela RIBEIRO (UEL)

Orientador: José Rodolfo Vieira (UEL)

E-mail: isabela.ribeiro01@uel.br

Resumo: As animações infantis sempre ocuparam um lugar de destaque na formação cultural do sujeito, presentes em diversos veículos de mídia na atualidade, contribuindo para a construção e propagação de discursos e ideologias. O objetivo dessa pesquisa é analisar a representação das mulheres orientais em animações do final do século XX. Como fonte e objeto de pesquisa, destaca-se a personagem Jasmine, presente na animação Aladdin (1992) produzida pelos estúdios Walt Disney, localizado nos Estados Unidos. Como referencial teórico, a fonte será analisada a partir do conceito de "Orientalismo" apresentado por Edward Said e o conceito de "Representação" de Roger Chartier. Como metodologia, a pesquisa pauta-se nos trabalhos de Marcos Napolitano contribuindo para a análise de trechos específicos do filme que apresentam a personagem Jasmine, aspectos regionais, vestimentas, expressão facial e interação com outros personagens, bem como estabelecendo relações entre a animação e a continuidade de representações orientalistas de mulheres no século XIX. A partir disso, espera-se discutir a presença do discurso orientalista em animações infantis assim como a influência que elas exercem na construção de narrativas.

Palavras-chaves: Orientalismo, História das Mulheres, Representações, Animação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Impactos de Akira Kurosawa em produções contemporâneas: análise comparativa do filme “Os Sete Samurais” e da série “O Mandaloriano”

Karen Yumi SHIRAISHI (UEL)

Orientador: Prof. Dr. Richard Shimada André (UEL)

E-mail: karen.shiraishi@uel.br

Resumo: O presente estudo propõe uma análise comparativa entre o filme “Os Sete Samurais” (Akira Kurosawa, 1954) e o quarto episódio da primeira temporada da série “O Mandaloriano” (Disney, 2019-), com o objetivo de investigar a influência das escolhas narrativas e de produção de Kurosawa em estratégias cinematográficas da obra contemporânea ocidental. A pesquisa parte do método de análise através da descrição imparcial das estruturas das obras e, posteriormente, compreensão das relações entre os conceitos das imagens, evitando fórmulas redutivas conteudistas. Para além da referência narrativa direta que o *spin off* de Guerra nas Estrelas faz sobre a obra de Kurosawa, a análise evidencia a influência do diretor japonês em estratégias de produção que impactam na estruturação do enredo. Uma vez que em “O Mandaloriano”, o diretor Jon Favreau retoma tais referências a partir de ambientes virtuais imersivos e recursos narrativos que aprofundam questionamentos ideológicos, ao mesmo tempo em que contribuem com as novas perspectivas da figura do samurai no cinema pós-guerra

Palavras-chaves: Akira Kurosawa, O Mandaloriano, estratégia cinematográfica, narrativa.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

A obra cinematográfica "Os Sete Samurais" publicada inicialmente sob o título "*Shichinin no Samurai*" pela Toho Co. Ltd. em 1954 foi idealizada e roteirizada pelos autores Akira Kurosawa, Shinobu Hachimoto e Hideo Oguni nos moldes *jidaigeki*[1], isto é, o gênero de cinema que retrata a sociedade japonesa incluindo figuras consagradas de samurais e ronins, bem como suas relações com o *xogunato*.

De maneira geral, em seu relato autobiográfico, Akira Kurosawa assume a preocupação em criar um ambiente imersivo para os atores de modo que pudessem performar completamente livre das câmeras, assim atribuindo aos personagens uma expressão mais genuína e longe de estereótipos. Esta característica em suas produções somada ao fato das construções narrativas individualizadas no roteiro e *storyboards* pensados a partir da fotografia e de referências modernas criaram um movimento no cinema internacional que buscava a interferência do diretor na obra como um todo, fazendo com que os filmes fossem mais consistentes e tivessem tomadas mais coerentes entre si.

Tal revolução no cinema ultrapassou as barreiras culturais e chegou em meio a controvérsias ao cenário ocidental, especialmente aos crescentes estúdios de *Hollywood*. Um dos diretores em ascensão que, em contato com as obras de Kurosawa, sentiu-se inspirado para produzir sua mais nova obra prima foi o diretor de Guerra nas Estrelas, George Lucas.

Atualmente, as novas produções paralelas a narrativa principal de Guerra nas Estrelas está sob os cuidados de outros diretores e produtores contratados pela Disney. Este movimento, apesar de tomar novos rumos com a franquia, está preocupado em buscar nas fontes de inspiração de George Lucas os parâmetros de produção para as séries e filmes contemporâneos. Desta forma, o legado de Akira Kurosawa segue pertinente as obras cinematográficas mais atuais, como é o caso da série "O Mandaloriano" (2019) que ganhou destaque nas críticas por suas inovações de construção de cenário e narrativas próximas aos clássicos de velho oeste, ambos também primorosos para o diretor japonês que inspira esta nova fase criada pela Disney.

[1] De acordo com o pesquisador Gary Needham, o diretor Akira Kurosawa foi consagrado principalmente por produzir obras cinematográficas de dois grupos diferentes: o *jidaigeki*, explicado no texto acima, e o *gendaimono* denominação que abrange obras cujo contexto narrativo é o Japão moderno, geralmente incluindo as grandes metrópoles.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

O objetivo da presente pesquisa é analisar e comparar as obras “Os Sete Samurais” e o quarto episódio da série “O Mandaloriano” a fim de compreender de que modo os processos de produção de *storyboard*, filmagem com câmeras simultâneas e roteirização aplicados por Kurosawa podem ser encontrados e ressignificados na série mais recente e identificar quais estratégias poderão beneficiar as produções cinematográficas dos próximos anos e décadas.

2. Metodologia de pesquisa

A pesquisa parte da análise das produções “Os Sete Samurais” e “O Mandaloriano” individualmente, decompondo e descrevendo separadamente os elementos estéticos e narrativos, bem como suas referências visuais que apontam para técnicas cinematográficas específicas ou contextos históricos que podem se correlacionar com elementos ideológicos particulares dos autores.

A análise foi dividida em duas etapas distintas: decomposição e reestruturação dos elementos. Segundo Penafria (2009), esta metodologia é beneficiada pelo distanciamento dos elementos individuais e reaproximação sem moldes pré-definidos, o que facilita a análise sem objetivos comparativos prévios forçando um resultado que não existe.

Para tanto, a primeira etapa se limita a decomposição dos elementos visuais e narrativos do filme ou série a ser analisado, isto é, no primeiro momento foi feito somente a descrição imparcial da obra acrescentando imagens de referência. A segunda etapa procura estabelecer relações entre conceitos relativos à imagem, ou seja, a interpretação dos aspectos dos planos (enquadramento, composição, ângulo, iluminação, entre outros) e da estrutura do filme como um todo (a sequência de planos e cenas, o efeito narrativo, a expressão de sentimentos).

A análise é feita a partir da desunião dos elementos, de sua identificação e da articulação que visa reconstruir e resultar novamente no filme – e não criar uma base de imagem.

Somado aos processos metodológicos de descrição, a investigação das obras ultrapassa uma pesquisa conteudista. Susan Sontag (1961), critica veementemente as fórmulas redutivas aplicadas à diferentes obras, sobretudo as interpretações freudianas de complexo de édipo, luta de classes, teoria das pulsões ou concepções de id, ego e superego em produções cinematográficas. Neste sentido, a pesquisa visa levar em consideração os aspectos formais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

(pautando-se no ato de ver e ouvir) ao invés de escavar resultados ou significados ocultos ao descrever as obras individualmente ou aproximá-las no processo comparativo.

Portanto, o objetivo da comparação é analisar os processos de criação, resultados visuais e narrativos das duas obras cinematográficas, de maneira que não seja atribuída o juízo de valor como seria o caso de uma crítica de cinema. Todavia, analisar a qualidade técnica e apontamentos que permitam compreender se os objetivos dos diretores foram alcançados com determinada estratégia.

3. Análise das obras cinematográficas

3.1 Os Sete Samurais

O filme "Os Sete Samurais" se tornou uma obra consagrada do gênero *jidaigeki* por conseguir traduzir de maneira compreensível para o público ocidental a figura dos *samurais* dando individualidade a cada personagem.

Lançado originalmente em 1954 sob o título "*Shichinin no Samurai"* no Japão, a história se passa durante o período *Sengoku*[2] em uma aldeia produtora de arroz que está sendo saqueada por bandidos. Sem a proteção de um guerreiro *samurai*, os agricultores derrotados se vêm sem opção de defesa e sem comida, pedindo assim o conselho para o velho sábio da aldeia que os recomenda procurar por *samurais* sem mestre chamados de *ronin*.

Desde o início da jornada, os *samurais* apresentam características distintas e assumem papéis diferentes no grupo. Quando filmados em conjunto, as diferentes expressões corporais demonstram características muito distintas entre si. A narrativa tenta fugir do arquétipo *samurai* e se aproxima das idiossincrasias, fazendo com que o espectador compreenda a pluralidade desta classe.

[2] De acordo com o pesquisador Cauê Magalhães Abrantes Pinheiro (2010), *Sengoku* foi como ficou conhecido a era civil entre clãs rivais de *samurais* no século XVI.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 1 – Os personagens Kambei Shimada, Gorobei Katayama, Kyuzo, Heihachi Hayashida, Katsushiro Okamoto e Kikuchiyo durante o jantar antes do início das batalhas

Fonte: Os Sete Samurais (58:44). KUROSAWA, Akira. (1954).

Para que a batalha pudesse ser bem-sucedida, os *ronin* passam a treinar os agricultores a fim de lutarem com pedaços de madeira afiados e construírem barricadas de defesa como uma trincheira.

Os embates ocorrem em diferentes dias. A primeira estratégia consiste em afugentar a maior parte dos inimigos. Deste ponto em diante as estratégias variam entre atacar diretamente os cavaleiros com as lanças, flechá-los de dentro de uma das cabanas da vila e confrontá-los diretamente nas estradas.

Ao final das últimas batalhas, os protagonistas enfrentam as dolorosas mortes de Gorobei Katayama, Kyuzo e Heihachi Hayashi. No embate final, é presenciada a dramática morte de Kikuchiyo que se sacrifica no ato de salvação dos agricultores, também ocorre a redenção do aprendiz Katsushiro Okamoto que finalmente luta com valentia.

A última cena mostra os camponeses celebrando com danças e música replantando os campos de arrozal enquanto comemoram. Vendo de longe, os três *samurais* sobreviventes contemplam a cena em pé, o silêncio é quebrado por Shimada que conclui: “No final, nós perdemos a batalha também. Quero dizer, a vitória pertence aos agricultores. Não à nós.”. O profundo significado de pesar da frase final do filme é evidenciado no último *take* mostrando quatro montes fúnebres com quatro espadas de *samurai* fincadas em cada um deles, trazendo drama e realismo ao sentimento de luto frente as perdas dos guerreiros ao longo da batalha.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 2 – Os quatro montes com quatro espadas representando as mortes dos samurais ao longo das batalhas.

Fonte: Os Sete Samurais (3:26:18). KUROSAWA, Akira. (1954).

3.2 O processo de criação de Akira Kurosawa

A estrutura do filme "Os Sete Samurais" molda as próximas décadas do cinema oriental e ocidental com uma nova perspectiva de interação entre os protagonistas e o vilarejo que juram defender. A estrutura é, segundo o diretor, baseada no teatro No[3] e composta por três partes: *Jô* (introdução), *Ha* (destruição) e *Kyu* (aceleração); desta forma pode-se inferir que *Jô* seria a primeira metade do filme quando o espectador conhece a condição de extrema pobreza da vila e acompanha a jornada em busca de ronins para defendê-la, *Ha* seriam as primeiras batalhas e as mortes dos guerreiros protagonistas e grandes personalidades do vilarejo, enquanto *Kyu* é constituído pela última batalha que toma os 30 minutos finais da trama. O tempo real da narrativa se organiza de modo linear, conforme propõe o teatro clássico com introdução, conflito e desfecho.

Outro aspecto importante do teatro que foi aplicado na produção foi o fato dos atores ensaiarem separadamente os seus gestos, fazendo com que se concentrassem em suas entregas

[3] Em seu relato autobiográfico, Akira Kurosawa define o teatro No (também conhecido pelos nomes Nou, Noh ou Nogaku) é um gênero teatral que se iniciou no século XIV combinando canto, pantomima, música e poesia no estilo musical clássico.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

individuais e com isso conseguissem interagir com naturalidade, por esta razão a produção é elogiada pelo realismo, isto é, a naturalidade com que trata os dramas durante a história.

O realismo não é somente resultado da influência do teatro No, mas principalmente pela direção intencional de Kurosawa que buscava retirar a consciência dos atores em relação às câmeras. Para atingir este objetivo o diretor passou a utilizar três câmeras simultaneamente optando pelos planos gravados seguidamente sem cortes, assim os atores não saberiam em qual das câmeras estava o resultado final e, por esta razão, teriam que agir naturalmente em uma performance completa.

Com todas as técnicas aplicadas o resultado a ser analisado é bastante satisfatório, principalmente quanto a performance de Toshiro Mifune no papel de Kikuchiyo, o realismo com que descontruiu a imagem de samurai “indestrutível” é considerado um marco na carreira do ator.

Um dos primeiros aspectos a brilhar em filme de característica preto e branco é a boa iluminação. De maneira geral, o artista consegue adquirir contraste e criar profundidade em suas cenas com o uso de diferentes tecidos e texturas nas roupas dos samurais, a diferença é notada graças ao uso de múltiplas fontes de luz através do próprio sol (no caso de tomadas externas), de tochas ou fogueiras e do uso intenso do reflexo da água.

Na cena a seguir pode-se observar Kikuchiyo vestido com a roupa que roubou dos saqueadores com uma expressão tensa. Devido à complexidade da vestimenta os tons cinzas e pretos inundam a cena sem fazê-la escurecer completamente por conta de uma fonte de luz que emana da direta inferior (uma fogueira) e de uma outra fonte (a janela) que contrasta a luz na esquerda superior.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 3 – Kikuchiyo olha para a fogueira.

Fonte: Os Sete Samurais (58:55). KUROSAWA, Akira. (1954).

O efeito da luz solar sendo refletida nos campos de arrozal inundados com a água é repetido durante as batalhas como pode ser observado na cena a seguir.

Figura 4 – Kambei Shimada e Shichiroji descansam após a última batalha.

Fonte: Os Sete Samurais (3:22:04). KUROSAWA, Akira. (1954).

Esta cena é apenas um exemplo de como a água ajudou a difundir a luz: a chuva, composta por partículas de água que servem como um prisma que reflete a luz por toda a composição, criando uma paisagem esfumaçada que ilumina o cenário aberto, enquanto as poças de água iluminam e criam sombras embaixo dos atores que são destacados apesar do grande número de elementos durante a batalha.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Por fim, o uso da água como "rebatedor" de iluminação é ainda mais claro na cena final em que os agricultores estão comemorando com cantos e danças enquanto trabalham plantando arroz. É possível observar o sol intenso sob os atores, porém Kurosawa evita criar uma sombra completa em seus rostos com o reflexo da água em que estão imersos, fazendo com que ocorra uma suave luz na parte inferior.

Figura 5 – Agricultores comemorando a vitória sobre os saqueadores.

Fonte: Os Sete Samurais (3:23:03). KUROSAWA, Akira. (1954)

As cenas sequenciais foram possíveis pois as três câmeras utilizadas foram posicionadas em locais diferentes respeitando uma complexa coreografia que as faziam imperceptíveis umas as outras. Mesmo as batalhas com muita movimentação e utilizando os cavalos que obviamente não poderiam repetir uma coreografia exatamente da mesma maneira puderam receber diferentes tratamentos de perspectiva e resultaram em sequências montadas perfeitamente na edição final.

Segundo o artista, as diferentes câmeras os preveniam da imprevisibilidade da cena de ação se aproximando do ator e movendo com a mesma rapidez com que ele se move. Desta forma, os operadores de câmeras eram bem treinados para além de uma descrição de continuidade ou de diagramas feitas pelo diretor fazendo com que, do início ao fim de cada tomada as três posições fossem diferentes. Para criar as coreografias os operadores foram nomeados em "A", "B" e "C", sendo "A" responsável pelas posições mais ortodoxas das cenas, "B" produzia tomadas rápidas e decisivas e "C" era o que Kurosawa chamava de "unidade de guerrilha" e acompanhava as trincheiras criadas no cenário.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Outro aspecto que adiciona camadas emocionais no filme é o uso concomitante de planos em um único take. A cena de desfecho da batalha, por exemplo, ganha perspectiva narrativa de grande impacto no espectador, quando os camponeses aparecem em segundo plano cantando e dançando enquanto plantam e, em contraste, os samurais observam em primeiro plano contemplativos com um estado de espírito completamente diferente pois sentem a dor do luto.

Figura 6 – Os samurais sobreviventes contemplam a vitória dos agricultores.

Fonte: Os Sete Samurais (3:23:33). KUROSAWA, Akira. (1954).

3.3 O Mandaloriano – Episódio 4: O Santuário

"O Mandaloriano" é um spin off lançado inicialmente sob o título "*The Mandalorian*" do universo de "Guerra nas Estrelas" lançado em novembro de 2019 na plataforma de *stream* Disney+. A série conta a história de um homem resgatado pelo povo do planeta Mandalore com forte característica guerreira no período posterior aos eventos ocorridos no filme "O Retorno de Jedi". O protagonista, seguindo os códigos do povo mandaloriano, adquire habilidades de combate ainda na infância e começa a utilizar sua armadura e capacete – que nunca deve ser retirado para que ninguém veja sua face – posteriormente viajando errantemente como um mercenário executando trabalhos para diferentes raças espaciais.

Durante o quarto episódio denominado "O Santuário", o Mandaloriano e Grogu aterrissam em um planeta campestre com baixa densidade demográfica a fim de se esconderem com mais facilidade. Durante esta investida, agricultores locais procuram o protagonista para

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

os defenderem de uma ameaça inimiga. No entanto, por se tratar de um planeta paupérrimo, os contratantes não teriam exatamente como pagar pelos serviços.

Mesmo assim, o Mandaloriano e uma mercenária de nome Cara Dune aceitam o trabalho, mas ao perceberem que suas forças militares eram muito inferiores àquelas que iriam enfrentar, os agricultores sugerem que os guerreiros os ensinem a defenderem suas próprias terras e somem forças para o embate.

A estratégia principal da trama é uma defesa feita com barricadas de madeira na estrada principal e o confronto com pistolas laser e lanças de madeira. O plano dos aldeões e dos mercenários funciona e a narrativa segue com o protagonista se preparando para viajar em busca de outro local seguro.

3.4 O processo de criação de "O Mandaloriano"

A produção de "O Mandaloriano" é dividida entre cinco diretores diferentes – Dave Filoni, Deborah Chow, Rick Famuyiwa, Bryce Dallas Howard e Taika Waititi – cujas especialidades são também distintas com o único ponto em comum sendo o amor pela saga original. Os cinco diretores são referenciados como *storytellers* sob o comando de George Lucas orientando seus "auxiliares", mas se mostrando aberto a encontrar novas maneiras de contar suas histórias. Neste sentido, a série se propõe a encontrar o tom lírico e poético tal qual o treinamento de Luke Skywalker na trama original, mostrando a redenção dos personagens através do envolvimento emocional e humano durante suas ações.

A produção da série introduziu no mercado cinematográfico uma nova tecnologia que começou a ser desenvolvida ainda nos filmes "Mogli: Entre Dois Mundos" (2018), "Homem de Ferro" (2005) e "O Rei Leão" (2019) através dos esforços de Richard Bluff (supervisor de efeitos visuais de "O Mandaloriano") ao criar painéis de vídeo em câmera gerando realidade virtual em tempo real.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 7 – Demonstração do processo de filmagem com os painéis de LED. A luz que incide sob os atores é feita pela somatória da tela com os refletores.

Fonte: Disney Gallery: Star Wars – The Mandalorian. (2020).

A tela é composta por painéis de LED fazendo com que as locações sejam recriadas digitalmente e criando o efeito de paralaxe, isto é, o efeito de aparente movimento do objeto quando alterado o ponto de observação. A paralaxe é produzida a partir do movimento da câmera acompanhado pelo movimento das imagens projetadas pelos painéis.

A fim de compreender as coreografias necessárias, a produção introduz o processo de *pre-vis*, uma tecnologia desenvolvida nas produções de "Mogli: Entre dois mundos" e "O Rei Leão". *Pre-vis* é uma visualização prévia do resultado esperado para a equipe em forma de animação interativa que traz como grande benefício evitar desperdício de tempo e mão-de-obra refazendo cenas insatisfatórias. A utilização da tecnologia de videogames imersivos permite com que os atores mexam o ângulo de visão utilizando óculos (VR) especiais e acertem posicionamentos em suas performances.

O processo inovador foge da linearidade entre a direção de arte e a direção dos atores, fazendo com que trabalhem concomitantemente podendo inclusive retomar processos juntos e que, como resultado, conseguem tornar o ambiente mais imersivo e a narrativa convincente.

4. Análise comparativa: aspectos narrativos e inovações de produção

O ponto comparativo de maior destaque entre as duas produções é a referência narrativa direta da série com a trama do filme. As duas histórias iniciam com a invasão de saqueadores a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

um vilarejo paupérrimo que sobrevive através da plantação de arroz e procuram por guerreiros que pudessem os ajudar a defender as terras apesar de não terem nada a oferecer em troca. Também em ambas os guerreiros são convencidos por um valor moral e percebem que o número de saqueadores é superior ao número de guerreiros contratados, os obrigando a treinar a população local para se defenderem.

A referência direta ao filme de Kurosawa é clara no que tange ao aspecto narrativo e a sequência de cenas que, embora de forma bastante reduzida, propõe a mesma cronologia de fatos. Entretanto, a presente análise busca expandir o elo de ligação entre as duas produções a fim de compreender de que modo os antigos filmes japoneses chegaram a influenciar as novas produções norte americanas.

O diretor Jon Favreau conta, em entrevista para a série "*Disney Gallery – Star Wars: The Mandalorian*", que seu contato com "Guerra nas Estrelas" o fez procurar pelas referências óbvias em filmes de samurai e de velho oeste americano com o objetivo de não ser completamente influenciado pelo diretor George Lucas, mas buscar o que o influenciou no início de sua carreira.

Neste sentido, a produção da série faz homenagem ao mangá "Lobo Solitário" (1970) publicado originalmente sob o título "*Kozure Okami*" criado por Kazuo Koike. Os quadrinhos contam a história de Itto Ogami – um ex-executor do xogum no período Edo – que vaga errante pelo país com seu filho de três anos em um carrinho de madeira. A natureza de Ogami se assemelha bastante ao protagonista da série em termos de personalidade e motivação sendo perseguido através da galáxia, fazendo com que o diretor assuma o elo afetivo entre o protagonista e Grogu como um local de paternidade – papel este que entra em evidência nas próximas temporadas da série.

Não seria justo com a obra "O Mandaloriano" determinar que o episódio analisado seja apenas uma refilmagem do original de Kurosawa, pois apesar do protagonista se assemelhar a um *ronin*, o episódio do spin off de Guerra nas Estrelas também reflete influências de Velho Oeste e justamente por esta razão acaba gerando novos sentidos mediante a resolução da narrativa e inovações de produção.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

4.1 Inovações de produção

Um dos grandes saltos de inovação apresentados por "O Mandaloriano" é a construção de cenários imersivos. A tecnologia da tela somada ao cenário físico permite justamente que a relação entre o ator e o ambiente se aproxime do idealizado por Akira Kurosawa, diferente do efeito produzido pelo tradicional *chroma-key*.

Em entrevista cedida a Shizuo Sato, Kurosawa afirma que seu maior desejo em termos de direção era fazer com que os atores não tivessem ou não deixassem transparecer a consciência em relação à câmera de filmagem, isto é, que pudessem se mover com naturalidade no cenário e não estivessem preocupados com o resultado final ou os takes ideais de sua atuação. Para este efeito, o diretor japonês escolheu produzir cenários inteiros, casas com todas as quatro paredes e móveis alocados, filmando com três câmeras simultaneamente para que nem mesmo os atores soubessem qual delas estaria captando a imagem real que iria compor o filme.

A produção do seriado também se preocupou com este aspecto ao utilizar ambientes imersivos, tanto pela tela interativa com a câmera quanto pelos óculos de realidade aumentada cuja finalidade era fazer com que os próprios atores estivessem completamente absorvidos pelo universo cinematográfico a qual estavam criando e conduzissem uma performance completa que poderia ser compreendida em todos os ângulos possíveis.

Como resultado, ambas as produções entregam personagens com características psicológicas e comportamentais muito bem definidas sem que precise de passagens explicativas verbais, poupando diálogos descritivos como os produzidos por J. J. Abrams em "*Star Wars*: O Despertar da Força" nos cinemas, por exemplo. É possível identificar a sabedoria, as motivações e até mesmo o desconforto dos personagens mesmo por de trás da máscara de Mandaloriano.

Por fim, a iluminação da série é largamente influenciada pelas técnicas desenvolvidas por Kurosawa em seus filmes de maneira a somar pontos para a qualidade de cenário imersivo. "O Mandaloriano" é iluminado e filmado a partir das interações dos objetos reais com o cenário digital, de modo que predomine uma combinação a fim de convencer o espectador em termos de saturação de cores e iluminação natural.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Akira Kurosawa já compreendia esta diferença visual, pois defendia (mesmo com a ascensão do cinema em cores) que a lógica da iluminação permanecesse a partir do preto e do branco, mantendo o equilíbrio das sombras sob esta óptica.

Figura 8 – Plano aberto do vilarejo em "O Mandaloriano".

Fonte: The Mandalorian. Disney+ (2019).

Figura 9 – Plano aberto do vilarejo em "Os Sete Samurais".

Fonte: Os Sete Samurais (3:22:51). KUROSAWA, Akira (1954).

Outro elemento natural bastante explorado por ambas as produções são as poças de água formadas pelos arrozais. Especialmente no plano aberto, a água que rebate luz por debaixo dos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

personagens permite com que o espectador compreenda diferentes texturas e cria uma ambientação esteticamente agradável com o equilíbrio harmônico entre os espaços vazios da direção de fotografia e a concentração de personagens que são levemente duplicados por conta do reflexo.

A refração da luz na chuva ou nas poças de água, apesar da dificuldade em trabalhar sob estas condições, beneficia a fotografia final com imagens mais vívidas e naturalmente iluminadas mesmo em filmes preto e branco.

5. Considerações finais

As produções analisadas são marcos de inovação técnica em suas respectivas décadas. Se por um lado Akira Kurosawa foi capaz de lidar com três câmeras simultâneas e optou pela construção completa de seus cenários exigindo com que seu elenco estivesse completamente imerso como em um teatro No; por outro a produção de "O Mandaloriano" trouxe a tela de alta resolução interativa com as câmeras excluindo grande parte das cenas em fundo monocromático também no sentido de trazer realidade e influenciar a performance de seu elenco. As duas técnicas continuaram a ser usadas por outros diretores em produções ocidentais coroando as inovações como novos estandartes do cinema.

O filme de Kurosawa possui natureza bastante distinta de uma série contemporânea, contando com longa metragem que permite dar profundidade a seus personagens e alongar as cenas de combate. "O Mandaloriano" é prejudicado pela curta duração em termos de realismo, mas ganha dinâmica de ação ao reduzir o tempo de embate e aumentar a quantidade de informações na tela.

Novamente, reduzir o episódio da série a uma mera recriação da obra de Kurosawa seria muito raso e apagaria, inclusive, as contribuições de influência que o próprio diretor teve no cinema ocidental. Para além dos aspectos narrativos, as soluções em termos de produção gráfica, direção dos atores e posicionamento de câmeras faz com que lendárias obras de arte como esta possam continuar contribuindo positivamente para que outros diretores trabalhem conjuntamente e ganhem espaço de inovação em suas produções, sejam elas de cinema ou dedicadas ao *streaming*.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Assim como a tecnologia trazida por Jon Fraveau em seus filmes mais recentes não podem definir o que significa inovar o mercado de cinema, tampouco não são o coração das soluções em termos de direção de arte na série da Disney. É a partir do conjunto de aspectos técnicos e da articulação dos atores e dos cenários que nasce o cinema transformador de geração em geração.

Referências

SATO, Shizuo. **Akira Kurosawa: My Life in Cinema**. Intérprete: Akira Kurosawa, Nagisa Oshima. Gravação de 118 minutos. Japão, 1993. CD-ROM.

Disney Gallery – Star Wars: The Mandalorian. Direção: Jon Favreau. Estados Unidos: Disney+, 2020. Disponível em: https://www.disneyplus.com/pt-br/series/disney-gallery-star-wars-the-mandalorian/. Acesso em: 19 dez. 2022.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. **Revista Significação (UTP)**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologias. **VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação - SOPCOM**, Lisboa, 2009.

PINHEIRO, Cauê Magalhães Abrantes. **As faces ocultas do herói pelo bonbori de Akira Kurosawa**. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

RICHIE, Donald. **Os Filmes de Akira Kurosawa**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SHICHININ no Samurai. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hachimoto, Hideo Oguni. Gravação de 206 minutos. Japão: Toho Co. Ltd., 1954. CD-ROM.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation**. New York, Dell Publishing, 1961.

THE MANDALORIAN. Direção: Jon Favreau, Deborah Chow, Taika Waititi, Rick Famuyiwa, Bryce Dallas Howard, Dave Filoni. Produção: Jon Favreau. Intérprete: Pedro Pascal, Gina Carano. Roteiro: Jon Favreau. Gravação de 120 minutos. Estados Unidos: Disney+, 2019. Disponível em: https://www.disneyplus.com/pt-br/series/the-mandalorian/. Acesso em: 19 dez. 2022.

YOHIMOTO, Mitsuhiro. **Kurosawa Film Studies and Japanese Cinema**. Duke University, 2000.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Mar e poder: explorando por meio da imagem os significados de Lepanto no século XVII

Carlos Eduardo Hernandes da SILVA (UEL)[1]

Orientador: Richard Gonçalves André (UEL)

E-mail: carlos.eduardo.hernandes@uel.br

Resumo: Em 1669, um turco-otomano chamado Kâtip Çelebi produziu uma representação imagética intitulada "A Batalha de Lepanto" presente no livro Tuhfetü'l-Kibâr Fî Esfâri'-Bihâr, referente a um evento que ocorreu nos anos finais do século XV. Logo, este trabalho possui como fonte de pesquisa a representação dessa batalha e tem por objetivo compreender por quais motivos ela foi produzida quase dois séculos após o acontecimento. No desenvolvimento do trabalho, foi utilizado o referencial teórico ancorado em Roger Chartier, devido a sua visão sobre o conceito de "representação". Quanto à metodologia, recorremos aos métodos de análise aplicados por Peter Burke em seu livro "Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica". Portanto, a partir da análise e das informações coletadas, tudo nos indica que a produção da representação encontra-se atrelada a alguns fatores, como: a Guerra turco-veneziana pelo controle da Ilha de Creta; em virtude da necessidade de projeção marítima, pressionada pelos resultados das grandes navegações; e a convulsão política-social vivida pelo Império no século XVII.

Palavras-Chave: Império Turco-Otomano, Batalha de Lepanto, Representação.

[1] Graduando do curso de História-Licenciatura da Universidade Estadual de Londrina, orientado pelo Prof. Dr. Richard Gonçalves André professor adjunto do Departamento de História da UEL.

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução: levantar âncoras e içar as velas

"Olha, descobre este segredo: uma coisa são duas –
ela mesma e sua imagem. Repara mais ainda.
Uma coisa são inúmeras coisas. Sua imagem
contém infinidade de imagens em estado de sonho,
germinando no espaço e na luz."

(Carlos Drummond de Andrade)

"Trevelyan escreveu que o melhor historiador era aquele que combinava o conhecimento dos fatos com "o mais amplo intelecto, a mais calorosa simpatia humana e a maior capacidade de imaginação" (TUCHMAN, 1991, p. 40), e foi considerando esta citação que buscamos construir a narrativa apresentada neste trabalho. No qual nos debruçamos sobre uma representação imagética intitulada *A Batalha de Lepanto*, que ilustra uma expedição marítima turca-otomana no Mediterrâneo oriental no ano de 1499, que por ordens do Sultão Bayezid II tinha por objetivo conquistar um território que estava sob posse dos venezianos: a fortaleza de Lepanto.

A fonte desta pesquisa foi oficialmente publicada em 1669 no livro *Tuhfetü'l-Kibâr Fî Esfâri'-Bihâr* (O Presente dos Grandes nas Viagens dos Mares). E na imagem analisada é possível identificar dois núcleos; o primeiro evidencia as frotas turca-otomana e venezianas diante uma da outra, postas em linha reta na posição vertical, indicando um cenário de conflito - pois identificamos as embarcações e armas de guerra. O segundo núcleo, é o objeto de disputa que ambas as armadas pretendem controlar, ou seja, observamos Lepanto - que encontra-se dividida em duas faixas de terra, devido à existência de um canal que liga o mar aberto à enseada que separa o território. Portanto, os dois núcleos convergem para ilustrar a importância, intensidade e tensão do acontecimento.

E o responsável pela produção foi Kâtip Çelebi[2] (1609-1667), um erudito turco-otomano que durante sua vida desenvolveu atividades no campo militar e intelectual, considerado relevante neste último, o que fez Çelebi ser um dos nomes mais conhecidos no meio científico

[2] Seu nome de nascença era Mustafa Bin Abdullah, mas no decorrer deste trabalho iremos nos referir a ele como Kâtip Çelebi, pois este faz referência a um título honorífico que o mesmo recebeu.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-graduação em História Social

do Império Turco-otomano no século XVII, elaborando obras em diferentes áreas do conhecimento, como história, geografia, astronomia e matemática (Deri; Akmaz, 2024).

É entre Kâtip Çelebi e a obra *A Batalha de Lepanto* que reside o objetivo geral deste trabalho: buscamos compreender quais eram as intenções e quais motivos, levaram este erudito turco-otomano a elaborar a representação imagética de um evento que ocorreu em 1499 quase um século e meio depois, mais precisamente em 1669. No seio do século XVII, quais eventos deixaram Çelebi inquieto, fazendo-o adentrar o campo de disputa de representações, quais agentes ele pretendia derrubar e quais estaria disposto a pôr no lugar? São esses alguns dos questionamentos que este trabalho pretende responder.

Em meio ao contexto turbulento do Império Turco-Otomano no século XVII, a pesquisa aponta se encontra atrelado a alguns fatores: a guerra marítima turco-veneziana pelo controle da Ilha de Creta, Lemnos e Bozcaada tendo em vista que a obra foi produzida enquanto se desdobravam esses conflitos; em razão da necessidade de projeção marítima, pressionada pelos resultados das grandes navegações europeias; e por fim, a convulsão política-social vivida pelo Império Turco-Otomano no século XVII, afeta principalmente pelas movimentações de uma categoria notável deste império: os janízaros.

2. Metodologia: rotas para a navegação

Recorremos ao historiador Peter Burke, sobretudo ao método de análise desenvolvido por ele em sua obra *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, no qual autor apresenta métodos de análise para fontes imagéticas, e também evidencia a necessidade de explorar tais representações imagéticas de modo contextualizado e interdisciplinar. De modo que, o trabalho não se resuma a uma descrição do que a imagem nos apresentação, mas que alcance a compreensão dos símbolos presentes na produção, e para que isso ocorra, identificar o contexto histórico – local, período e quais eventos históricos tem relação com a obra –, estabelecer um diálogo com outras fontes de informação e mapear as intenções e perspectiva de quem a produziu, são elementos fundamentais para construir uma narrativa histórica que trabalha com fontes imagéticas (BURKE, 2017).

Ao desenvolver a pesquisa histórica por meio de fontes imagéticas, o historiador deve estar atento aos "silêncios" presentes na representação, ou seja, questionar por quais motivos

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

esses ou aqueles elementos foram escanteados pelo produtor da fonte, em outras palavras, o documento visual pode evidenciar o que foi oculto. E identificar esses elementos é importante pois a função do historiador não é apenas reproduzir as informações presentes na imagem, o seu trabalho caminha além, e deve explicitar as disputas, tensões e intenções presentes na fonte.

Portanto, seguindo a linha de investigação proposta por Peter Burke, o primeiro passo desenvolvido neste trabalho foi a pesquisa e investigação bibliográfica. Nesta etapa recolhemos o material bibliográfico acerca do Império Turco-Otomano, informações sobre sua gênese foram coletadas, mas nosso objetivo principal era encontrar conteúdos relacionados a temporalidade estudada (o século XVII). Em seguida, analisamos as informações presentes nesse material, de modo que fosse possível identificar o contexto do Império. Após, edificarmos o cenário do Império no século XVII, a próxima etapa do trabalho promoveu investigações acerca do produtor da imagem, para que dessa forma, informações sobre sua vida pessoal e profissional fossem recolhidas. Todo esse movimento foi promovido para estabelecer relações entre Kâtip Çelebi e o contexto em que estava inserido, no intuito de identificar possíveis influências que impactaram Çelebi e quais motivações produziram.

Ademais com a intenção de amparar o trabalho metodológico e a investigação sobre a imagem produzida por Kâtip Çelebi esta pesquisa utilizou como referencial teórico a ideia de "representação" defendida pelo historiador Roger Chartier, no qual o autor argumenta que por meio da história cultural devemos "identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (CHARTIER, 1990, p. 17).

Sendo assim, as representações culturais influenciam a compreensão humana e suas ações sociais ao longo da história, de modo que essas representações não são apenas um reflexo do mundo real, mas edificações culturais que dão sentido às vivências humanas (CHARTIER, 1990). E essa noção se mostra adequada a esta pesquisa, pois, permite compreender a fonte histórica, como uma construção simbólica que almeja impactar ou até mesmo delinear a realidade no qual estava inserida, comportando-se como um dispositivo de ação, com o potencial de legitimar ou desafiar ideias e poderes hegemônicos. Em síntese, resguarda a finalidade de configurar as percepções coletivas e sociais.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

3. O timoneiro da representação

Kâtip Çelebi nasceu em 1609 na capital do Império, Istambul, filho de Abdullah Efendi que, durante a vida, serviu ao exército e atuou na administração pública. Quando criança, Çelebi foi formado e educado pelo mestre Kadzâde Mehmed Efendi, o que contribuiu significativamente para sua ascensão no campo das ciências - seu mestre inclusive o ajudou na tradução de produções ocidentais, principalmente no desenvolvimento das obras acerca de geografia (DERI; AKMAZ, 2024). Esse contato com o mundo ocidental foi um aspecto importante pois, "beneficiando-se das obras produzidas na Europa, atuou como uma ponte entre a cultura oriental e a ocidental e promoveu muitas inovações, realizando, de certo modo, um renascimento na vida científica otomana[3]" (DERI; AKMAZ, 2024, p. 501).

Porém, é preciso ressaltar que Çelebi não adentrou de forma imediata o campo científico, antes de sua carreira acadêmica atuou de forma majoritária no âmbito militar, sobrando pouco tempo para as reflexões. Fato este que mudou em 1634 quando realizou sua última expedição militar, a mesma foi ordenada por Murad IV e tinha por objetivo conquistar Revan - atualmente localizada na Armênia. Após essa incursão militar, podemos dizer que Kâtip Çelebi começou a atuar exclusivamente no campo científico direcionado grande parte de seus recursos para financiar seus próprios estudos (Deri; Akmaz, 2024). Seu interesse pelo meio acadêmico tornou-se intenso a ponto de "ele construiu uma biblioteca com uma parte significativa de sua herança e leu esses livros[4]" (DERI; AKMAZ, 2024, p. 502).

Durante sua caminhada pelo meio acadêmico, Çelebi foi se destacando e desenvolvendo produções em diversas áreas do conhecimento, porém em todos esses trabalhos podemos encontrar uma questão em comum, pois,

> Kâtip Çelebi lidou com as questões que surgiram em seu tempo ou antes e que causaram problemas para o Estado Otomano e para a ordem social, procurando encontrar soluções para essas questões. A característica mais importante de seu pensamento é que ele percebeu a importância da sociedade e do Estado em que vivia e se esforçou para encontrar soluções para os problemas tanto quanto pôde. Por essa

[3] [No original]: [...] benefited from the works written in Europe, functioned as a bridge between Eastern and Western culture and made many innovations, realized a renaissance in Ottoman scientific life in a sense [Tradução nossa].
[4] [No original]: he built a library with a significant portion of his inheritance and read these books [Tradução nossa].

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> razão, quase todos os assuntos sobre os quais escreveu foram redigidos com o objetivo de responder a uma questão de sua época[5]" (DERI; AKMAZ, 2024, p. 500).

Por fim, mas não menos importante, é necessário explicitar que "Ele também enfatizou a necessidade de aprender as ciências racionais juntamente com as ciências islâmicas e afirmou que as ciências racionais eram essenciais para a correta compreensão das ciências islâmicas e para a prática dessas ciências[6]" (Deri; Akmaz, 2024, p. 501). Por meio das informações anteriormente apresentadas, podemos conjecturar que que Kâtip Çelebi buscou fazer uma análise de várias instâncias do Estado com o objetivo de explicitar os problemas presentes nele, porém ele se atenta também para o "indivíduo" e suas dificuldades. Ademais, em suas produções pretendia alcançar um equilíbrio em suas ideias, colocando o conhecimento religioso ao lado do científico, pois entendia ser possível trabalhar com ambos os conhecimentos de forma harmoniosa. Portanto, em toda a sua vida intelectual o conceito que define com maior precisão os trabalhos desenvolvidos por Kâtip Çelebi, talvez seja: equilíbrio. Estamos falando de um equilíbrio entre questões do Estado e individuais – vida privada –; entre os conhecimentos vindos do Ocidente e os produzidos no Oriente – não existindo hierarquia –; e finalmente entre os saberes científicos e religiosos. Agora que compreendemos a base do pensamento de Çelebi e alguns aspectos de sua vida pessoal, podemos adentrar o contexto histórico em que ele estava inserido: o Império Turco-Otomano do século XVII.

4. Navegando em águas revoltas

A partir do momento em que o ser humano entendeu que subjugar o outro era uma ação possível, gerada por meio da espada e das palavras, abria-se um caminho para o florescimento dos impérios. Esses, por sua vez, fizeram-se presente em vários momentos da história, vivendo sob a noção da imortalidade, cada rei, governante ou general que buscou edificar essa forma de

[5] [No original]: Kâtip Chalabi dealt with the issues that emerged in his time or before and caused problems for the Ottoman state and social order, and tried to find solutions to these issues. The most important characteristic of his thought is that he realised the importance of the society and the state in which he lived and endeavoured to find solutions to the problems as much as he could. For this reason, almost every subject he wrote about was penned in order to respond to an issue of the day [Tradução nossa].

[6] [No original]: He also emphasized the necessity of learning rational sciences along with Islamic sciences and stated that rational sciences were essential for the correct understanding of Islamic sciences and the practice of these sciences [Tradução nossa].

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

governo, acreditava ter constituído um domínio que se estabeleceria por um longo período, ou que até mesmo seria interminável, porém, mal sabiam eles, que a história é persistente, e sem pressa alguma, aguarda o futuro gigante a cair. Mas afinal, o que seria um império? Para tal resposta podemos nos apropriar da seguinte definição "Impérios são grandes unidades políticas, expansionistas ou com uma memória de poder estendido sobre o espaço, entidades que mantêm distinção e hierarquia à medida que incorporam novos povos[7]" (BURBANK, COOPER, 2010, p. 8). Notamos por meio da citação que a noção de império presume uma expansão, onde vários povos, com culturas divergentes, encontram subjugados por uma estrutura de poder - geralmente isso ocorre de modo coercitivo - mas existem casos em que o império pode "seduzir" outras comunidades, oferecendo cenários mais favoráveis sob seus domínios.

O alicerce do Império Turco-Otomano encontra-se edificado entre os anos finais dos séculos XIII e XIV no território da Anatólia. Os Turcos eram povos nômades (Turcomanos) que originaram-se na Ásia Central - a vista do Lago Baikal - porém, por volta do ano 1000 d.C., iniciaram um deslocamento em direção ao Oriente Médio. De modo semelhante a uma flecha lançada ao alvo, sem hesitar, adentraram inicialmente a região do atual Irã e adquiriram o controle da região – que ficaria, por sua vez, sob a égide dos Seljúcidas[8] – subsequentemente rumaram em direção às províncias orientais de Bizâncio (QUATAERT, 2008).

O deslocamento contínuo dos turcomanos fez com que a região da Anatólia se transformasse em um ambiente fragmentado e desintegrado, repleto de principados e Estados turcomanos e bizantinos. Eles ora se expandem ora se retraem, proporcionando um cenário de turbulência política, econômica, social ou cultural, promovendo caos e desordem - fator de demasiada importância para a edificação do Estado Otomano. Ademais, devemos evidenciar um outro fator, as invasões mongóis, que ocorreram também no século XIII, contribuíram de forma direta para a implementação desta atmosfera de diversidade cultural na Anatólia. Sendo assim, é neste cenário, entre os diversos principados turcomanos que encontramos a projeção da comunidade de Osmã[9] entre 1290 e 1324, o primeiro líder de um Império que se estenderia

[7] [No original]: Empires are large political units, expansionist or with a memory of power extended over space, polities that maintain distinction and hierarchy as they incorporate new people [Tradução nossa].
[8] Uma dinastia turca que estabeleceu-se no Irã, que edificou uma cultura pérsico-islâmica e a disseminou por onde implantou os seus domínios.
[9] Foi responsável por 40.000 tendas nômades turcomanas, um número menor em relação a outros líderes, porém, ainda assim conseguiu fundar no ano de 1299 a dinastia otomana, se tornando o primeiro líder deste império.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

por vastos territórios. Mas a consolidação do Império Turco-Otomano ocorreria sob o comando de Oran no ano de 1354, quando os otomanos conquistaram a cidade de Tzympe, que apresentou-se como a pedra angular da expansão do Império, tendo em vista que a mesma impulsionava os otomanos em direção ao seu próximo alvo: os Bálcãs. Isso foi possível, pois eles conquistaram a cidade que encontrava-se próxima ao estreito de Dardanelos, e estabeleceram-se nas regiões do Norte e Noroeste da Anatólia (QUATAERT, 2008).

Nos séculos seguintes, o Império foi movido por uma força expansionista e assim iniciou um processo de conquista e dominação otomana em sentido multidirecional, tomaram Bursa, Adrianópolis, Nicópolis, Salónica, Varna, dentre outras cidades. Em 1453, com Mehmed II, o Conquistador, os otomanos triunfaram sobre os bizantinos e dominaram a cidade de Constantinopla, que por sua localização estratégica - estreito de Bósforo - atribui vantagens ao dominador. No século XVI, com Solimão, o Magnífico, o Império atingiu os “tempos dourados” e sob seu comando guerrearam em várias partes do mundo, fizeram-se presentes no Mediterraneo Ocidental, no Mar Índico e no Vermelho, no Oriente - atuais territórios da Indonésia -, partindo em direção à Europa Oriental onde conquistaram Belgrado em 1521, e ademais fizeram-se presentes em regiões do Norte da África. Tais conquistas impulsionaram um movimento de expansão e dominação, colocando o Império Otomano como mais um jogador a ser notado e considerado pelos europeus (QUATAERT, 2008). Pois, como é possível observar no mapa abaixo, o Império Turco-Otomano estava expandindo o seus domínios em direção ao território europeu, como podemos ver Buda já estava submetida aos otomanos e Viena seria o próximo alvo.

Apesar da continuidade das conquistas e da expansão, os sucessores de Solimão, o Magnífico, não tiveram o mesmo sucesso. Apesar da importante conquista em Chipre, em 1570, os otomanos sofreram a derrota na Batalha de Lepanto, em 1571. Mas a questão que fica é: quais foram as engrenagens que impulsionaram esta máquina imperial em direção ao apogeu? A respeito disso, podemos citar alguns fatores, por exemplo, o modelo de conquista, em primeira instância o Império buscava alianças regulares com os territórios vizinhos, porém, a medida que eles tornavam-se uma ameaça para o Estado Otomano, passavam para uma relação de suserania - vassalagem -, e em última instância acontecia a anexação direta, ou seja, a expansão otomana ocorreria seguindo os estágios de igualdade-vassalagem-subjugação-

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

aniquilação. Um segundo fator foi a participação das mulheres na administração do Estado, devemos esclarecer que, em vias formais não era comum que elas desenvolvessem tal trabalho, mas as mulheres conquistaram protagonismo manipulando o poder e atuando politicamente pelas vias informais (QUATAERT, 2008). É necessário destacar que a atuação dessas mulheres foi fundamental para a perpetuação do Império Turco-Otomano, uma vez que atuando no âmbito político desenvolviam as principais atividades de negociação e tomadas de decisão.

Ademais, podemo citar como um fator importante para a dominação o sistema do devshirme, no qual crianças do sexo masculino, residentes das perifeiria do império, eram recrutados e levadas a força para os polos administrativos ou à capital, no intuito de receber formação intelectual e religiosa - neste caso, islâmica. Na fase adulta poderia seguir dois caminhos, o primeiro atuar nas elites estatais - políticos e grão-vizires. Caso não fossem selecionados para desempenhar tal tarefa, iriam integrar o corpo dos Janízaros – a elite militar otomana, e guarda do sultão –, os mesmos eram especializados na utilização de armas de fogo e artilharia em combates, o que lhes forneciam vantagens em relação ao seus adversários, principalmente nos anos iniciais da expansão, tendo em vista que desenvolveram estes métodos de batalha muito antes de seus inimigos (Quataert, 2008). Além disso, é possível notar que o império conseguiu edificar uma estrutura eclesiástica hierarquizada, e por meio desta recrutava os servidores do sistema administrativo e judiciário das províncias (kadis), além disso observamos que “A força motriz fundamental da expansão do império foi sempre e inexoravelmente de carácter militar” (ANDERSON, 2004, p. 376).

O que o século XVII representa para o Império? Pois os “tempos dourados” adormeceram após Solimão, o Magnífico; as grandes conquistas tornaram-se cada vez menos comuns. Portanto, como podemos denominar este período: estamos observando o declínio ou a mutação do Império? De fato esta é uma questão pertinente e talvez queiram encontrar aqui uma resposta direta sobre ela, porém acreditamos que uma pergunta elaborada com maestria contém uma maior possibilidade de abrir novos caminhos do que qualquer resposta apressadamente pronta poderia fazer - a descoberta nem sempre vem por meio da resposta.

À medida que o século XVII desponta no horizonte, observamos alguns desafios turbulentos que anteriormente não eram vistos com frequência e modificações no funcionamento do Estado. Observamos que a partir de 1590 até os anos finais do século

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

seguinte, houveram no território comandado pelo Império algumas revoltas que fizeram-se sentir pelo Estado. Os Janízaros, a principal classe militar do Império, voltou-se contra o Estado em vários momentos, tendo em vista que era constituído por uma significativa quantidade de soldados que detinham poder e influência para promover seus atos e reivindicar interesses próprios que afetavam negativamente o funcionamento do Estado. Podemos citar como exemplos, a revolta de 1589 promovida pela degradação da moeda e a de 1656, referente à defasagem dos soldos (FINKEL, 2003). Porém, ações dos Janízaros não restringiram apenas a reivindicações, os mesmos juntamente com pessoas da elite otomana buscavam destituir os sultões quando estes tentavam promover mudanças que afetariam esta classe, Osman II (1618–1622), por exemplo, buscou promover mudanças no exército, resultando em seu assassinato; Murad IV (1623-1640), por sua vez, almejava voltar com as "boas e velhas tradições", porém seus planos enfrentaram dificuldades, e isso seguiria até o final do século XVII (BLACK, 2011). Ademais, vale destacar que durante esse período, revoltas ocorreram por toda a periferia do Império, foram várias as províncias que buscam livrar-se das amarras. Mas o que realmente chama a atenção é que a partir do século XVII, os janízaros, a principal força militar do Império até então, que era constituída por meio do devshirme, e que outrora eram leais ao sultão, a partir então, passaram a defender seus próprios interesses, o que afetava negativamente o Estado Otomano.

Outra questão relevante era a mudança na persona do sultão, se nos séculos anteriores ao XVII, ele era visto como o detentor de total autoridade, comportando-se como o líder supremo e que detinha o controle do sistema administrativo e militar do Estado, após a segunda metade do século XVI o poder começou a esvair-se de suas mãos compartilhando com outras figuras do ambiente real, fato este que viria a concretizar-se no século seguinte, ou seja, a partir de então o sultão continuava reinando, porém, governar não estava ao seu alcance – isso esclarece como os janízaros conseguiram voltar contra o líder do Império tantas vezes, uma vez que o mesmo não detinha mais demasiado poder. Esta nova forma de comportamento do sultão resultou em dois desdobramentos: primeiro, ocorreram curtos reinados nesse período, pois sem poder e apoio era difícil manter-se no posto de sultão - e a troca consideravelmente rápida dessa figura, não era benéfica para o Estado. A segunda é que as mulheres ganharam cada vez mais espaço na chamada "política informal", principalmente as mães dos sultões, culminando no que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

denominamos como “Sultanato das Mulheres” (QUATAERT, 2008). Caso quisessem negociar com o Império Otomano, eram com elas que deveriam dirigir suas palavras.

Ainda nas questões administrativas, notamos a ascensão da figura dos Grão-Vizires e Paxás – também influenciada pela falta de poder do sultão. E uma das principais famílias a se destacar nesses cargos foi a Köprülü, eles ascenderam ao cargo e conseguiram promover aquilo que podemos considerar como as reformas econômicas e administrativas mais eficazes para o Império, e o mais interessante, fizeram isso baseado em um projeto elaborado por Katip Çelebi. É necessário destacar que, os integrantes da família que ocupam os postos de Grão-Vizires, também enfrentaram dificuldades e reveses, nem tudo ocorreu da melhor maneira possível, eles também lidaram com os janízaros, com as revoltas nas províncias, com a fragmentação do poder e o caos político instalado por elas (BLACK, 2011).

Ou seja, notamos que durante o século XVII, o Império encontrava-se em convulsão, foi um período marcado por mudanças, por tentativas de reformas no aparelho estatal - muitas delas falhas -, por alterações nas dinâmicas de poder, com revoltas eclodindo por meio de personagens do próprio Império – janízaros –, com rebeliões ocorrendo em várias partes do território. Porém, nas questões políticas, mães dos sultões desempenharam um papel de significativa importância; no que diz respeito às reformas políticas por mais que tenham enfrentando grandes obstáculos, é neste momento que que a família Köprülü alcança alguns triunfos; e embora alguns territórios tenham sido perdidos por meio das rebeliões, ocorreram conquistas importantes, podemos citar a tomada da Ilha de Creta (1669). E por fim, vale destacar que no século XVII o Império alcançou a sua máxima extensão, fazendo-se presente na Europa, no Norte da África e no Oriente Médio.

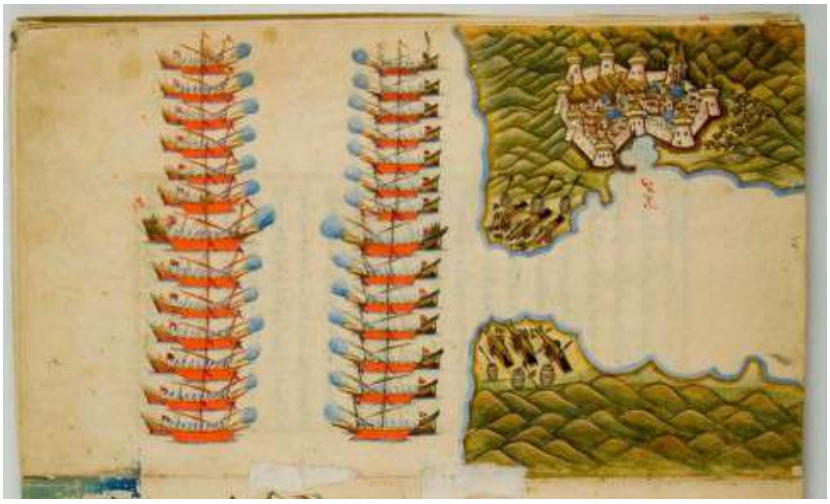
Ao que parece, o século XVII detém demasiada complexidade, há fatos que permitem a compreensão da noção de declínio, porém, notamos aspectos que sustentam a noção de transformação e adaptação. Esta é uma discussão complexa, e o que nos cabe é refletir: pois, quem escreve detém na ponta do lápis o poder de escolher qual narrativa seguir, logo, como a sua história será descrita?

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

5. Terra à vista

Até o momento, a pesquisa percorreu um trajeto, no qual tinha por objetivo fornecer as bases para a discussão que será desenvolvido no decorrer deste tópico. Por esse motivo, apresentamos anteriormente, os fundamentos teóricos-metodológicos, o indivíduo que produziu a fonte e o contexto histórico em que estava inserido. Deste modo, é chegada a hora de tocar o coração deste trabalho, de investigar o elemento que o faz pulsar, pois tal qual no coração é na fonte histórica produzida por Kâtip Çelebi, que encontraremos suas razões, intenções e objetivos mais particulares. Deste modo, apresentaremos a fonte escolhida com mais detalhes, produzindo uma descrição acerca de seu conteúdo.

Imagem 1: A Batalha de Lepanto.



Fonte: Fotografia disponível no Museu Palácio de Topkapi.

Nesta imagem, observamos que em seu lado esquerdo encontra-se a representação da Batalha de Lepanto, onde é possível identificar a presença da armada turca-otomana e veneziana frente a frente em mar aberto, e nota-se que o autor não busca configurar nenhuma formação de batalha, ele apenas apresenta as duas esquadras em linha reta na vertical, nem mesmo chega a traçar distinção evidente entre as armadas, de modo que, torna-se perceptível várias semelhantes entre as embarcações. Agora, no lado direito da imagem, Çelebi expõe o território de Lepanto, que possui uma entrada frente ao mar, onde se inicia um canal que separa aquele espaço em duas partes. Na faixa de terra acima do canal, o autor exibe a cidade de Naupacto,

REALIZAÇÃO: UEL proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

representada pela construção à beira do rio, situada em uma baía adjacente à extensão de água que cortava as duas porções de terra.

Com base na imagem, é possível observar que a representação da Batalha de Lepanto converte um conflito militar em um símbolo de poder, onde os "signos" dessa imagem - os elementos nela presente - passam a transmitir e exibir a força Turca-Otomana no conflito, e por consequência no domínio dos mares, de modo que se transforma em símbolos tangíveis de autoridade e poder naval. E essa questão se amplia quando entendemos onde a imagem está inserida. Como citado anteriormente ela faz parte de uma obra intitulada *Tuhfetü'l-Kibâr Fî Esfâri'-Bihâr*, um livro que tem por objetivo narrar a história dos embates marítimos mais importantes do Império Turco-Otomano, que quando finalizado circularia pelo alto escalão do Império. Ou seja, estamos falando de uma ferramenta de institucionalização do poder, pois quando inserido neste manual, a representação imagética deixa de ser uma obra singular e passa a integrar um material mais amplo que almeja evidenciar as formas de ação da armada Turca-Otomana.

Desta forma, devemos entender que a representação imagética intitulada *A Batalha de Lepanto* pode ser considerada uma ferramenta de persuasão e convencimento. Sendo assim, a obra deixa vago o posto de simples invocação de uma conquista do passado, e assume a função de um instrumento capaz de delinear interpretações, principalmente dos comandantes do Império, que em contato com o triunfo podem novamente acreditar que o ambiente marítimo pode e precisa ser controlado. Todo esse movimento, pode ser compreendido como forma de reforçar a primazia do poder naval frente às pressões e necessidades geopolíticas do século XVII - por exemplo, um possível conflito naval.

Buscando entender quais seriam esses imperativos geopolíticos, nos deparamos, de imediato, com algumas informações presentes no livro *Tuhfetü'l-Kibâr Fî Esfâri'-Bihâr* onde está inserida nossa fonte histórica. Nele observamos que todo o material, incluindo a representação utilizada neste trabalho, foi produzido por Kâtip Çelebi para contribuir com a Campanha de Creta (1645-1669) que estava ocorrendo naquele período. Possivelmente ele fez isso, pois acreditava que ao expor os antigos triunfos do Império, ele estaria preparando os soldados para enfrentarem o inimigo. Isso aconteceu, pois Çelebi teve um sonho, onde avistou O Profeta com indumentárias de guerra e uma espada na mão, logo, ele relacionou a figura

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

guerreira do Profeta como um sinal de prontidão para os Turcos-Otomanos entrarem em combate contra os venezianos pela disputa por Creta, Lemnos e Bozcaada, a primeira ilha presente no Mar Mediterrâneo, e as duas últimas no Mar Egeu (BOSTON, 1669). Ou seja, podemos inferir que a produção da nossa fonte histórica está ligada a um fator relevante: a Guerra turco-veneziana pelas ilhas citadas acima.

Outro fator, ao que tudo indica, está relacionado a necessidade de projeção marítima, pressionada pelos resultados das navegações e o avanço comercial dos Estados modernos europeus. Foi no final do século XV que os europeus começaram a obter resultados em seus empreendimentos marítimos: "1487, Dias dobra o cabo da Boa Esperança; 1492, Cristóvão Colombo descobre a América; 1498, Vasco da Gama, tendo contornado a África, chega à índia. Uma imensa caça às riquezas – comércio e pilhagem – é aberta" (BEAUD, 1987, p. 20). Analisando o caso espanhol, por exemplo, notamos que esse movimento garantiu a eles, "De acordo com os dados oficiais, dezoito mil toneladas de prata e duzentas toneladas de ouro foram transferidas da América para a Espanha entre 1521 e 1660;" (BEAUD, 1987, p. 21). E é justamente nessa primeira metade do século XVII, que o Império Turco-Otomano estava lidando com movimentos sociais referentes ao setor comercial e de pagamentos de salários, ou seja, a questão econômica precisava ser debatida pelos líderes do Império. Portanto, de um lado, observamos o enriquecimento do território europeu e, de outro, a convulsão econômica presentes no Império Turco-Otomano.

Sendo assim, Kâtip Çelebi, um erudito que buscava compreender os problemas do Estado e desenvolver produções que auxiliassem a sua reabilitação teria produzido a representação imagética e toda a composição sobre a história marítima turca-otomano, também no intuito de chama a atenção dos líderes desse Império para um ambiente marítimo, e por consequências para os benefícios do mesmo. E como tal intenção seria possível? Primeiro, Çelebi estabelece o contato com inúmeras obras ocidentais, ou seja, a possibilidade de estar ciente sobre o movimento das grandes navegações e os seus resultados são admissíveis. Mas há uma segunda questão que fundamenta essa hipótese, é plausível dizer que os Turcos- Otomanos "[...] seguiam atentamente os resultados das navegações ibéricas para espaços ultramarinos, recorrendo a todos os métodos, incluindo a espionagem, para conseguirem obter informações geográficas e cartográficas de natureza estratégica." (LOUREIRO, 2013, p. 33).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A última questão relacionada à produção da fonte é a convulsão político-social vivida pelo Império Turco-Otomano no século XVII. Durante esse período, os janízaros – força militar terrestre – e principal arma do Império, havia crescido em números e estavam adentrando o âmbito político e atuando de modo a contemplar os seus interesses, o que por sua vez acabou contribuindo para toda convulsão político-social que o Império atravessa.

Tabela 1: Comparação da organização do palácio em várias datas

TABLE 2 A COMPARISON OF THE PALACE ORGANISATIONS AT VARIOUS DATES

Year	*1480*	*1568*	*1609*	*1670*
The Janissaries	10,000 men	12,789 men	37,627 men	53,849 men
Acemî oğlanlar (Novices)	?	7,745	9,406	4,372
Bostancılar (Gardeners)	?	?	?	5,003
Cebeciler (Armourers)	?	789	5,730	4,789
Topçular (Gunners)	100	1,204	1,552	2,793
Top arabacılarî (Drivers of				

Fonte: (INALCIK, 1973, p. 83)

O crescimento do número de janízaros se torna evidente por meio desta tabela - onde são representados pela expressão *The Janissarios*. Nota-se que entre as datas de 1609 a 1670 o número de integrantes aumentou em 16.222 - representando um crescimento de cerca de 43,1%. Porém os números são maiores comparado em relação ao ano de 1568, pois, constata-se que em 102 anos, pouco mais de um século, esse número praticamente quadruplicou, chegando a marca de 41.060 integrantes a mais. Ou seja, por meio desses dados, podemos conjecturar que a partir da segunda metade do século XVI e adentrando o século XVII, os janízaros tornam-se cada vez mais numerosos e, consequentemente, com maior presença no âmbito político do Império Turco-Otomano.

Tendo em vista que no ano de 1589 ocorreu uma revolta dos janízaros em Istambul, capital do Império (QUATAERT, 2008), identificamos esta como fato relevante, pois não aconteceu nas periferias dos domínios otomanos, em regiões de menor influência ou longe dos olhos e tentáculos do sultão, pelo contrário ela se faz presente no centro burocrático. E esse movimento se repete nos anos de 1591 e 1592 (QUATAERT, 2008), ou seja, em um período de quatro anos, três deles foram assolados por revoltas e insurreições dessa classe militar. Portanto não estamos falando de um evento ou acontecimento isolado, mas sim de um período onde ações como essas ocorreram várias vezes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

As ações dos janízaros não se restringiram a agitações sociais, eles atuaram definitivamente na política turca-otomana, destituindo e assassinando sultões – Osmã II é um exemplo deste movimento, pois foi morto em 1622. E a influência desta classe militar cresce ainda mais, quando em 1649-51 os janízaros estabelecem o controle sobre Istambul, que apenas será recuperada pelo governo central após 1656 (QUATAERT, 2008). Observe, o poder e o impacto das ações desses militares foi tão significativo que por volta de 6 anos, a principal cidade do Império encontrava-se sobre seus domínios, e à mercê de suas ações, vontades e interesses.

A hipótese final é que Çelebi tenha observado o crescimento de influência e poder dos janízaros, e ao produzir uma obra sobre a marinha turca-otomana ele poderia estar buscando retirar dos holofotes a até então principal força deste Império. Produzindo um movimento de alteração de protagonismo, pois se outrora fora por meio dos janízaros que o Império cresceu e prosperou, agora é chegada a vez da marinha ser a principal força deste Estado. Com uma ação ele produziria duas reações: motivar a armada turca-otomana que estava em ação contra os venezianos; e criticar de modo indireto a presença e atividades desenvolvidas pelos janízaros no âmbito político.

6. Conclusão: âncoras lançadas

Em conclusão, ao refletir sobre a produção da representação imagética intitulada *A Batalha de Lepant*o, tudo nos indica que a mesma não está subordinada a um único fato ou acontecimento. O resultado deste trabalho indica que a produção da imagem está atrelada a alguns fatos como: embates navais; resultado das navegações europeias; e, ao contexto político-social do Império Turco-Otomano do século XVII. E todos esses fatores somados com a preocupação de Kâtip Çelebi em manter vivo as instituições e as burocracias do império funcionando, resultou na edificação da representação imagética – e por consequência na produção do livro *Tuhfetü'l-Kibâr Fî Esfâri'-Bihâr*.

> Através das representações constroem estratégias de dominação e poder baseadas na perspectiva de como um grupo deseja ser visto por outros, ou como este grupo ou indivíduo constroem representações sobre outrem com vistas a enaltecê-los ou desqualificá-los. (SANTOS MELO, ALBERTTI, 2024, p. 245).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Observamos que Kâtip Çelebi elaborou a imagem utilizada como fonte neste trabalho no intuito de confrontar ideias, perspectivas e motivações que pairavam na sociedade em que vivia. Ao que tudo indica, ele, em certos momentos, desqualificou ações e indivíduos, para que tornasse viável o enaltecimento de outros. Çelebi adentrou por meio de sua representação imagética um campo de conflito de representações, sendo este um caminho viável para disputar ideias, pois, "É difícil contestar uma imagem com a mesma facilidade que se contesta a fala" (CAMARGO, 2011, p. 207).

Referências

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Cadeira de Balanço**. 18ª Ed. Rio de Janeiro, Record, 1993.

BEAUD, Michel. **História do Capitalismo:** de 1500 até nossos dias. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACK, Antony. **The History of Islamic Political Though*:*** From the Prophet to the Present. 2ª Ed. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2011.

BOSTON, Idris. **Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr**. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2018.

BURBANK, Jane; COOPER, Frederick. **Empires in World History:** Power and the Politics of Difference. Princeton: Princeton University Press, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMARGO, Isaac Antonio. "Imagem: representação versus significação". In: GAWRYSZEWSKI, Aberto. (Org.) **Imagem em debate**. Londrina: Eduel, 2011.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

DERI, Mehmet & AKMAZ, Abdurrahim. **Kâtip Chalabi:** A Genius Combining East and West in Science. Turquia: Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 2024

FINKEL, Caroline. **Osman's Dream:** The Story of the Ottoman Empire 1300-1923. New York: Basic Books, 2007.

INALCIK, Halil. **The Ottoman Empire***:* The Classical Age 1300–1600. New York: Praeger Publishers, 1973.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

LOUREIRO, Rui Manuel. ‘Ecos das navegações portuguesas no Kitab i-Bahriye de Piri Reis’. **Abriu: estudos de textualidade do Brasil**, Galicia e Portugal, vol. 2, pp. 11-37, 2013.

PAES, Elvis Rogerio. O despertar do período moderno: uma síntese analítica e histórica das tecnologias implementadas nas Caravelas: bússola, astrolábio, leme e terceiro mastro. **Faces da História**, *[S. l.]*, v. 10, n. 2, p. 151–168, 2023.

QUATAERT, Donald. **O Império Otomano:** Das origens ao século XX. Lisboa: Edições 70, 2000.

SANTOS MELO, Cássio; ALBERTTI, Luiz Antônio. A Nova História e as histórias culturais: o conceito de apropriação em Roger Chartier, Carlo Ginzburg e E. P. Thompson. **OPSIS**, Goiânia, v. 22, n. 2, 2024.

TUCHMAN, Barbara Wertheim. **A prática da história.** Rio de Janeiro: José Olympo, 1991.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

Fantasmas que lampejam: infância, memória e crítica da guerra em *Hotaru no Haka* (1988)

Nayara Carbonera de SOUZA (UEL)[1]

E-mail: nayara.carbonera@uel.br

Resumo: O trabalho analisa o filme *Hotaru no Haka* (1988), dirigido por Isao Takahata e baseado no conto semi-autobiográfico de Akiyuki Nosaka, como expressão das disputas de memória no Japão do pós-guerra. A pesquisa utiliza metodologia histórico-fílmica, apoiada em autores como Igarashi (2011), Napier (2005) e Pollak (1989), buscando compreender como a narrativa audiovisual articula infância, trauma e identidade nacional. À vista disso, foram examinadas sequências de cenas que evidenciam a estetização da dor, a indiferença social e o simbolismo dos vagalumes, em diálogo com outras representações culturais, como o mangá *Hadashi no Gen*. Os resultados apontam que, ao enfatizar os bombardeios incendiários em detrimento da experiência atômica, a animação de Takahata reinscreve memórias subterrâneas no imaginário coletivo nipônico e problematiza o discurso fundador da vítima. Desse modo, *Hotaru no Haka* atua como um dispositivo cultural que preserva a lembrança da infância perdida como metáfora de uma nação marcada pelo trauma, ao passo que revela os limites do silenciamento institucional e das narrativas oficiais sobre a II Guerra Mundial.

Palavras-chaves: Cultura visual japonesa, II Guerra Mundial, Infância, Memória.

[1] Estudante do curso de Graduação em História na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI
APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Após a rendição na II Guerra Mundial, o Japão enfrentou um processo de reconstrução nacional que buscava restaurar sua imagem no plano político e simbólico. A fim de tornar aceitável a ocupação norte-americana e mascarar a derrota, criou-se uma narrativa que exonerava o imperador e a sociedade japonesa, atribuindo a culpa exclusivamente aos militares (IGARASHI, 2011). Essa versão oficial da história sustentou-se de forma paralela a um discurso progressista de desenvolvimento econômico e modernização, que, embora tenha impulsionado o dito "milagre japonês" da década de 1960, também gerou desequilíbrios sociais e ambientais que marcaram as décadas posteriores que atingiram o auge desse boom econômico (CAVALCANTE, 2013; UENO, 2020). Contudo, as expressões artísticas e culturais tornaram-se espaços de resistência à amnésia coletiva. Como observa Ueno (2020), a cultura de massas funcionou como meio de preservação das memórias subterrâneas das perdas da guerra, ao passo que obras literárias e cinematográficas buscaram denunciar as tragédias humanas silenciadas pela narrativa oficial. Nesse contexto de tensão entre esquecimento institucionalizado e resistência memorialística, o Japão passou a lidar com uma memória nacional fragmentada: por um lado, exaltava-se o sofrimento das vítimas das bombas atômicas; por outro, silenciavam-se os próprios atos imperialistas na Ásia (IGARASHI, 2011; POLLAK, 1989).

É nesse cenário que Akiyuki Nosaka escreveu *Hotaru no Haka* (1967), um conto semi-autobiográfico baseado em suas experiências durante os ataques incendiários a Kobe e o período posterior à guerra. A obra, vencedora do Prêmio Naoki, transfigurou o trauma individual em narrativa simbólica de culpa, perda e sobrevivência, posteriormente adaptada por Isao Takahata em 1988 pelo Studio Ghibli. Em contraste, outras produções, como o mangá Hadashi no Gen (1973), de Keiji Nakazawa, abordaram de forma direta a destruição atômica e a formação de uma memória crítica da catástrofe (MUNHÓZ, 2024).

Assim, entre a reconstrução nacional e a evocação dos traumas, observa-se que a cultura visual japonesa do pós-guerra tornou-se um espaço privilegiado de disputa da memória. O presente trabalho propõe analisar o filme *Hotaru no Haka* (1988), de Isao Takahata, como expressão das tensões entre memória, sofrimento e identidade nacional. Ao examinar a estetização da dor e a representação da infância em meio à destruição, busca-se compreender de que modo a obra se insere no conjunto das representações do nuclear – não de forma literal,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

mas simbólica – articulando-se ao “discurso fundador” da nação japonesa e às memórias subterrâneas que resistem ao esquecimento.

2. Akiyuki Nosaka, o bombardeio em Kobe e a memória em obras autobiográficas

Nascido em Kamakura, Akiyuki Nosaka teve sua infância marcada por perdas e privações que moldaram sua sensibilidade literária. Após a morte de sua mãe biológica, foi adotado por uma tia residente em Kobe, cidade que veio a ser devastada pelos bombardeios incendiários de 1945. Durante o ataque, perdeu a mãe adotiva e o tio, ficando responsável por cuidar de sua irmã adotiva mais nova, Keiko. Com o colapso da estrutura familiar e a escassez de alimentos, o jovem Akiyuki foi forçado a buscar meios de sobrevivência, recorrendo a venda de pertences da família e a roubar porções de comida, enquanto buscava um lugar para viverem além das casas dos abrigos antibomba. Entretanto, devido à escassez de comida, muitas vezes não compartilhava os alimentos com a sua irmã e a maltratava na tentativa de fazê-la ficar em silêncio e parar de chorar, o que, consequentemente, o fez vivenciar aos 14 anos mais uma experiência de perda: ver Keiko morrer devido à desnutrição antes de completar 2 anos. Tal episódio traumático o marcou profundamente, tornando-se o centro de sua obra e o motivo pelo qual Nosaka, já adulto, continuava a se culpar por não ter conseguido salvá-la (GUIMARÃES, 2019).

As experiências de perdas causadas pela guerra presentes na vida de Nosaka se tornaram referências que compuseram muitas de suas obras após ter se formado em Literatura na Universidade de Waseda, em Tóquio. O sentimento de culpa e o luto pela morte prematura de Keiko tornaram-se o ponto de partida de sua criação literária publicada em 1967, intitulada *Hotaru no Haka*, como uma forma de se redimir pela culpa, encarar o luto e prestar uma homenagem à irmã. O conto apresenta o protagonista Seita como um irmão dedicado e heroico, que protege a pequena irmã Setsuko até o fim – imagem idealizada que reescreve simbolicamente a própria história do autor, na tentativa de se reconciliar com o passado (GUIMARÃES, 2019; NAPIER, 2005). Em vista disso, a ficção atua como um espaço de elaboração do trauma: ao transformar a culpa em narrativa, Nosaka confere sentido à perda e converte a dor em gesto de memória.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A relação entre Seita e Setsuko é construída com delicadeza e lirismo, alternando momentos de ternura e desespero. As cenas de brincadeiras, risos e partilha de pequenas alegrias convivem com as imagens da fome, da doença e da morte, compondo uma atmosfera em que a infância se torna refúgio diante da destruição. Essa dualidade reforça a ideia de que o amor fraternal, apesar de impotente diante do conflito bélico, é a última forma de humanidade possível. Como observa Guimarães (2019), Nosaka mescla o relato pessoal e o poético para universalizar sua experiência de perda, permitindo ao leitor compartilhar um luto que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo.

Ao transformar a tragédia pessoal em ficção, Nosaka produziu uma obra que ultrapassa o testemunho autobiográfico e se inscreve na literatura memorial japonesa do pós-guerra. Seu conto expressa a tentativa de dar voz às memórias subterrâneas do conflito – aquelas que não cabiam nas narrativas oficiais do heroísmo nacional – e antecipou, décadas antes da animação de Isao Takahata, uma reflexão sobre a infância, o sofrimento e a sobrevivência em meio ao caos.

3. Studio Ghibli e o estilo de Isao Takahata

Oriundo da cidade de Ise, localizada na província de Mie, e formado em literatura francesa pela Universidade de Tóquio, o diretor, animador, roteirista e produtor japonês Isao Takahata (1935-2018) iniciou carreira na Toei Animation, passando pela Nippon Animation e pela Telecom Animation Film (TAF), antes de fundar, em 1985, em parceria com Hayao Miyazaki, o Studio Ghibli, reconhecido mundialmente pela combinação entre rigor técnico e sensibilidade poética, além da beleza da caracterização das personagens e do universo retratado (ODELL, 2015). A influência do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do expressionismo alemão moldou o estilo do cineasta nipônico, que privilegiava o realismo social e a reflexão sobre o cotidiano humano, diferenciando-se da fantasia típica das animações japonesas (TARGINO, 2011).

No contexto de fundação do Studio Ghibli, Takahata dirigiu *Hotaru no Haka* (1988), adaptação do conto autobiográfico de Nosaka. O filme recebeu aclamação internacional por seu tom sóbrio e sensibilidade estética, sendo considerado uma das representações mais intensas da

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

guerra no cinema de animação. Em contraste com o imaginário mágico de Miyazaki, Takahata adota um olhar profundamente humanista, privilegiando os silêncios, as expressões e o peso emocional das imagens. De acordo com Targino (2011), o diretor nipônico transita entre o realismo minucioso e o simbolismo expressionista, alternando cenas de destruição com momentos de beleza contemplativa. Essa fusão entre o cotidiano e o imaginário infantil confere à narrativa um caráter trágico e poético, convidando o espectador a experimentar a guerra sob o olhar das crianças. Conforme observa Napier (2005), essa abordagem estética confere à obra um sentido social e memorialista, transformando o sofrimento em reflexão sobre a perda, o egoísmo e a desumanização.

Com *Hotaru no Haka*, Takahata consolidou-se como um dos grandes nomes da animação mundial e criou uma obra que ultrapassa fronteiras culturais, articulando história, estética e memória. Sua filmografia, encerrada com *Kaguya-hime no Monogatari* (2013), reafirma o compromisso ético e humanista que caracteriza o legado do Studio Ghibli.

4. *Hotaru no Haka* (1988): perspectivas da sociedade, da infância e da memória japonesa em tempos de guerra

Filmes são criações de imagens em movimento aliadas às inúmeras técnicas de montagem e ao próprio processo de produção que produzem histórias utilizando um conjunto de significações que conseguem comunicar de forma envolvente a emoção, a imaginação e o prazer dos personagens. Por sua vez, o cinema consegue apresentar uma realidade ficcional que pode embaralhar as fronteiras do que entendemos por realidade e ficção. Segundo Michele Lagny (2009), as obras cinematográficas nos fazem:

> [...] repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história. (LAGNY, 2009, p. 100).

Deste modo, a transmutação fílmica realizada por Isao Takahata do conto semi-autobiográfico do escritor Akiyuki Nosaka, publicado em 1967, *Hotaru no Haka*, projeta um imaginário capaz de induzir a admiração e modelar as percepções no âmbito nacional ao passo que delineia uma crítica às ações da sociedade japonesa nos tempos de guerra e aborda a questão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

da memória em uma sequência de cenas que mesclam a imaginação dos personagens com a dura realidade causada pela guerra. Assim como a obra homônima, a animação narra a história dos irmãos Seita, um pré-adolescente de 14 anos de idade, e Setsuko, de 4 anos, que lutam pela sobrevivência durante a II Guerra Mundial no Japão. Enquanto o pai foi convocado para defender o país por ser um general da marinha, a mãe das duas crianças acaba falecendo durante um bombardeio de aviões norte-americanos no território japonês, especificamente o ataque aéreo ocorrido na cidade de Kobe. Após a morte da mãe, os irmãos passam a sobreviver na casa de uma tia, junto a prima adolescente e a um inquilino.

Devido à influência do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do expressionismo alemão na filmografia de Takahata, o longa-metragem possui uma narrativa que detalha o cotidiano de duas crianças na guerra de uma forma realista, tornando-o uma experiência de guerra fidedigna, ao passo que retrata de forma minuciosa eventos mundanos diários (TARGINO, 2011). A mesclagem da realidade que retrata a violência, a destruição e a fome com o imaginário fantasioso das personagens e os singelos momentos de confraternização entre os dois irmãos convida o espectador a assumir o ponto de vista infantil para enxergar beleza mesmo nas circunstâncias mais desesperadoras da vida (GUIMARÃES, 2019).

O desfecho da II Guerra Mundial, com as bombas nucleares disparadas pelos Estados Unidos da América sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, representa uma grande tragédia da sociedade moderna. De acordo com Williams (2002), as tragédias são promotoras de grandes transformações incorporadas na cultura da sociedade e indicam a ocorrência de desordem e instabilidades, ao passo que suas mudanças possuem, invariavelmente, as marcas da tragédia que as geraram. Desse modo, compreende-se que o grande progresso material no período pós-guerra no Japão carregava as cicatrizes da vivência de uma guerra massacrante. Nesse contexto, Igarashi (2011) observa que a elaboração do trauma no Japão do pós-guerra deu origem a uma narrativa fundadora da identidade nacional, que posicionava o país como vítima absoluta do conflito. Embora seu cerne consista nas bombas atômicas lançadas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, tal narrativa se estendeu simbolicamente para outras formas de destruição sofridas no período, como os ataques aéreos. Ademais, Igarashi (2011) salienta que tal discurso permitiu a reconstrução da imagem nacional nipônica sobre os escombros da guerra, apagando todas as responsabilidades do imperialismo japonês e transformando a dor

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

coletiva em um marco de regeneração moral. Assim, a memória da violência sofrida serviu como base para uma nova identidade cultural e política, que silenciava os traumas internos não assimiláveis pelo “mito da nação pacificada”.

No período de desenvolvimentismo japonês, cuja ascensão econômica que atingiu seu apogeu em 1980, uma parte da cultura precisou morrer para ceder lugar para o “trem do progresso” que passa rápido e é devastador; logo, as memórias e os traumas de guerra precisam ser silenciados e enterrados em prol desse desenvolvimento econômico do Japão que necessita criar uma nova relação com os EUA e reconstruir a imagem do país no âmbito internacional (UENO, 2020; POLLAK, 1992). Deste modo, ao atualizar para a geração das crianças de 1988 o conto da década de 1960 de Nosaka que descrevia uma humanidade idealizada ao retratar a relação entre um irmão e uma irmã que se auxiliam – posto que o escritor não agiu da mesma forma quando vivenciou um cenário de guerra, quase na mesma idade do personagem, e nem conseguiu ajudar a sua irmã mais nova quando ela estava com fome devido ao próprio egoísmo mesmo que estivesse ciente da situação –, o cineasta Takahata expressou, a partir da representação dos dias finais de duas crianças, cuja morte prematura coincide com o final da II Guerra Mundial em 1945, que o fim do conflito bélico não significou um sepultamento ou encerramento do sofrimento de suas vítimas, mas que diversas dessas crianças se tornaram vítimas de sua própria sociedade que luta pela sobrevivência de maneira desumanizada e individualista (GUIMARÃES, 2019; NAPIER, 2005).

O ritmo de vida apressado que passou a compor a identidade pós-guerra do Japão, o qual não se reconhece mais como uma nação agrícola e tradicional, aparece logo no começo da animação com os passos apressados dos cidadãos japoneses em uma estação de trem acompanhados da voz de dois homens preocupados com a ordem da estação de trem, pois os americanos estão vindo ao país. Ao verem um menino, Seita, o protagonista, aparentemente doente e faminto encostado na pilastra no meio da estação, os cidadãos que não o ignoram, reclamam que está atrapalhando a passagem e exclamam: “Que sujeira!”, “Isso é uma vergonha!”, etc. Ademais, a população que transita pela estação de trem também não esboçou nenhuma preocupação ou surpresa quando Seita morreu, pois, esse novo modelo de vida instaurado durante o período de desenvolvimento não permite mais dar atenção às pessoas, nem mesmo às crianças famintas, doentes e órfãs da guerra. “Mais um”, eles dizem. Segundo Napier

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

(2005), essas vozes despersonificadas, que não pertencem a nenhum personagem em específico, representam a necessidade de a sociedade japonesa superar, a qualquer custo, o passado que remete a uma cultura milenar e bucólica – especialmente o período do xogunato (1603-1868), marcado pelo isolamento e hierarquia feudal –, assim como a derrota na guerra e as sequelas causadas pelas duas bombas nucleares.

Figura 1 – Seita desnutrido na estação de trem.

Fonte: *Hotaru no Haka* (Takahata, 1988).

Essa representação da indiferença social encontra ressonância com o que Igarashi (2011) identifica como um processo de codificação simbólica do pós-guerra, no qual a construção de uma identidade nacional pacífica e moderna exigiu a transformação do sofrimento bélico em experiência superada. Destarte, os corpos anônimos que ignoram Seita – uma criança maltrapilha, abatida e visivelmente faminta que se torna obstáculo no espaço público – materializam a lógica de apagamento seletivo. Embora *Hotaru no Haka* não aborde diretamente a experiência atômica, a negligência e a naturalização da fome e da morte infantil representadas na cena da estação de trem evidencia as consequências desse pacto de silêncio: a nova ordem social nipônica deslocou o trauma individual, diluindo-o em uma abstração coletiva que desumaniza o outro e reafirma a indiferença como norma no processo de reconstrução nacional.

Quando os indivíduos são privados de satisfazer suas necessidades fundamentais, há ocorrência do "mal inevitável e irreparável" que revela a sua verdadeira natureza egoísta (WILLIAMS, 2002). Dessa forma, o egoísmo e a desconsideração pelas duas crianças, ampliados pela experiência da tragédia, demonstrados pela personagem da tia, representam uma das formas peculiares do impacto da guerra no nível social que torna os cidadãos seres individualistas e indiferentes ao outro. Assim, desde quando Seita e Setsuko buscaram refúgio

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

na casa de uma tia em Nishinomiya após a morte da mãe no bombardeio incendiário lançado pelo exército norte-americano a cidade de Kobe, a viúva tratou os irmãos rispidamente e com tom de indiferença, usando o nacionalismo para mascarar seu ressentimento pelos sacrifícios pessoais. Desse modo, a mulher adulta serve elogios àqueles que estão trabalhando pelo bem da nação, enquanto critica os privilégios que Seita e Setsuko recebem pelo fato de seu pai ser um combatente naval integrado na marinha japonesa (GUIMARÃES, 2019). Porém, ela procura se beneficiar ao máximo desses privilégios e pede com frequência que Seita envie cartas ao pai requisitando ajuda, apesar do militar não ter respondido nenhuma das cartas enviadas pelo adolescente – o que transmite a percepção de que morreu durante algum conflito da guerra.

Ademais, a tia também força Seita a desfazer-se dos quimonos da mãe, que são lembranças preciosas para Setsuko, em troca de arroz. No entanto, mesmo ciente de que o item é fundamental para o preparo das refeições, a mulher raciona o alimento às crianças alegando que as duas crianças não trabalham para o país e não ajudam a trazer o sustento para casa e que, portanto, não podem comer a mesma quantidade que a sua filha e o inquilino que moram na casa pois eles possuem emprego. Além da restrição de alimentos que se repetia em todas as refeições, a tia distribuiu aos vizinhos as ameixas que Seita havia escondido no chão de sua casa antes do ataque aéreo acontecer sem ao menos pedir ou avisá-lo com antecedência. Mesmo sendo um parente próximo, a tia sempre menciona que as duas crianças possuem muitos privilégios por causa dos pais deles – posto que o pai dos irmãos é um militar da marinha com uma patente prestigiada – e, enquanto gradualmente se desfaz dos pertences de Seita e Setsuko, continua repetindo esse mesmo discurso e ampliando a intensidade de suas ofensas. Assim, os irmãos que não haviam sofrido com limitações até a morte dos seus pais tiveram que suportar a dor da perda, a fome, os maus-tratos e a insensibilidade da tia (NAPIER, 2005).

Cansado dos maus-tratos constantes e tentando poupar a irmã do sofrimento, Seita decide sair da casa da tia com Setsuko e enfrentar juntos a luta pela sobrevivência se protegendo em um abrigo antibomba abandonado. Porém, devido a desordem social causada pela tragédia da guerra continua presente, nem a tia e nem os vizinhos demonstraram preocupação ao ver duas crianças abandonadas. Todavia, essa ação de Seita está marcada pela sua crença de superar tudo pelo elevado sentimento de orgulho que o configura como um "herói trágico", pois o personagem oscila entre o herói que consegue suportar o martírio e vencer as dificuldades e o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

herói que sacrifica a sua vida em prol de uma liberdade idealizada. Na animação de Takahata é visível os "movimentos em que o herói se torna vítima" e aqueles em que "o herói e a vítima podem ser vistos um no lugar do outro" (WILLIAMS, 2002, p. 209).

Contrastando cenas de felicidade que expressam a solidariedade, o carinho e o amor de Seita para com Setsuko, com a narração vinculada ao fato histórico contado, a animação de Takahata retratou diversos momentos em que o pré-adolescente recorre a proteção da guerra através da imaginação na tentativa de poupar a irmã de todos os sofrimentos: Seita brinca com Setsuko na praia, canta canções tradicionais e mostra o encanto dos vagalumes – que representam o curto tempo de vida com o seu brilho – quando Setsuko encontra-se aflita pela perda da mãe; momentos singelos no qual os irmãos são felizes e seguem um caminho de paz (GUIMARÃES, 2019; NAPIER, 2005). Mas, sobreviver na guerra sendo uma criança é muito difícil quando não se pode contar com o auxílio de um adulto responsável. Por conseguinte, mesmo com as inúmeras tentativas de Seita para conseguir algo para ele e sua irmã comerem, inclusive roubando dos vizinhos, Setsuko morre de desnutrição logo após o jovem ter descoberto que o Japão se rendeu e a guerra acabou. Desse modo, Seita se mostra desiludido com a pátria em que nasceu e acabou perdendo a guerra, consigo mesmo por não ter conseguido salvar a irmã e com toda a sociedade por não terem lhe ajudado.

Figura 2 – Seita abraça o corpo desfalecido de Setsuko.

Fonte: *Hotaru no Haka* (Takahata, 1988).

Em meio à escuridão da caverna onde tentam sobreviver, Seita enche o espaço com vagalumes, encantando Setsuko. Contudo, a beleza do momento logo é substituída pela morte dos insetos luminescentes na manhã seguinte, o que abala bastante a menina que, aos prantos, questiona ao irmão: "Por que os vagalumes têm que morrer tão cedo?". Enquanto cava um

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

pequeno túmulo para enterrar a caixa de bala de fruta em que os pirilampos foram guardados, Setsuko os associa à sua falecida mãe e revela que já compreendia sua morte antes mesmo deles perecerem de fato. Essa cena emocionante e simbólica antecipa a efemeridade da própria vida das crianças, ao passo que também conecta os vagalumes ao trauma, à perda e à espiritualidade. Pouco antes disso, Seita havia transformado essas mesmas luzes em representações imagéticas de poderio militar – navios de guerra, desfiles, aviões – e entoado uma canção patriótica, simulando o pai combatente e sua ilusão nacional da guerra aos pirilampos. A fantasia do pré-adolescente, obviamente alimentada pelo nacionalismo e pela ilusão dele também ser um "soldado" da guerra, converte os vagalumes em propaganda, deslocando sua beleza natural para uma estética da destruição (NAPIER, 2005). Tal simbologia consta no título da animação *Hotaru no Haka* – no original, 火垂るの墓 – significa *Túmulo de Vagalumes*, em português, que simboliza a noção de ambivalência entre a infância e a idealização de inocência e felicidade em contraposição à efemeridade e rudeza a que as crianças, no geral, estiveram expostas durante e após a II Guerra Mundial.

Além de fazerem alusão à crença de que esses insetos luminiscentes são as almas daqueles que morreram pelo fogo, "vagalumes" também se referem à violência das bombas lançada pelos norte-americanos nos ataques incendiários a diversas cidades japonesas (GUIMARÃES, 2019). Segundo Napier (2005), Takahata optou por não utilizar o kanji usual para "vagalume", 蛍, no título da obra, preferindo o ideograma para "fogo", 火, e "cair", 垂る, acentuando a associação simbólica entre os insetos, os aviões e as bombas. Em vista disso, salienta-se que a equivalência entre os vagalumes e os bombardeios é reforçada visualmente por uma montagem que contrapõe luz e fogo: o brilho breve e intenso dos vagalumes espelha a ação fulminante dos ataques aéreos, ao mesmo tempo em que remete à fragilidade da infância em tempos de guerra. Ademais, em dado momento, a própria Setsuko compara o brilho dos pirilampos com um avião kamikaze – dirigido por pilotos suicidas japoneses –, o que apesar de ser uma metáfora inadvertida, é uma fala potente.

A morte dos personagens Seita e Setsuko ocorre em meio aos indivíduos coisificados que não reagem à situação das duas crianças. Era uma morte pré-determinada devido a solidão do abandono na dissolução do aspecto físico e na relação com as outras pessoas (GUIMARÃES, 2019). O interessante é que a trama foi narrada a partir da perspectiva do fantasma de Seita, que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

se uniu ao espectro de sua irmã na estação de trem exibida no começo do filme – o mesmo espaço que indicou o final da narrativa –, o qual por um momento sucumbe e se desespera diante do horror da própria história. Além disso, a ironia presente no contraste com o corpo desgastado e sujo das crianças com a aparência vistosa e elegante dos fantasmas dos irmãos, bem como a discrepância da iluminação e de uma tonalidade sépia que delimita o espaço do imaginado remetem, novamente, a dicotomia entre uma "história vivida" e a "história imaginada".

Outro ponto interessante é a frequência na qual o espírito narrador de Seita aparece de costas, o que pode ser interpretado como se Takahata reafirmasse a perspectiva da história está sendo contada através dos olhos do pré-adolescente ao passo que também indica um afastamento do passado cruel. Ou seja, a narrativa que o espectador acompanhou é uma "história de vítima" que, inserido em uma representação do Japão durante e após a II Guerra Mundial, apresenta um retrato realista do sofrimento, criticando o patriotismo cego que mascara impulsos egoístas durante a guerra e, posteriormente, a incapacidade do Japão de confrontar esse passado (NAPIER, 2005). Contudo, essa crítica não se materializa na forma de um antagonista específico, pois a responsabilidade pela tragédia que atinge Seita e Setsuko é diluída entre indivíduos comuns, cujas ações revelam não apenas crueldade, mas também cansaço, desilusão e adaptação à lógica da guerra. Assim, Takahata recusa a construção de vilões absolutos: a tia é ríspida, mas também está exaurida; os transeuntes da estação são indiferentes, mas também sobreviventes em estado de alerta. Com isso, o filme propõe uma crítica difusa, em que a violência não é personificada, mas socialmente compartilhada como resultado de uma coletividade resignada, que internalizou o colapso ético como parte da rotina. Ao representar com sutileza essa "anestesia coletiva", o diretor desvia da denúncia direta e constrói um olhar melancólico sobre o esvaziamento da empatia.

Uma vez que o trem e a estação podem ser associados a uma ideia de evolução, de progresso e de um mundo contemporâneo ocidentalizado, o embarque de Seita e sua pequena irmã em uma versão imaginária de um trem de vagões rápido da estação moderna japonesa remete a sensação de que as almas das duas crianças estão indo em direção ao futuro, enquanto os seus corpos têm a fatalidade como sua sina (GUIMARÃES, 2019). Doravante, ao chegar em seu destino final depois de ter narrado toda a sua história, os fantasmas de Seita e Setsuko se

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

aconchegam no banco em um parque próximo ao local em que o pré-adolescente cremou o corpo da irmã. Com a câmera focando nos irmãos, Seita encara o telespectador por alguns segundos antes da câmera se movimentar para trás e mostrar os dois e a cidade moderna de Kobe. Seu olhar transmite a mensagem de que eles ainda permanecem nesse espaço e continuarão ali eternamente até que nós, os espectadores, o reencontrem. Além disso, essa cena que encerra o longa-metragem de Takahata remete a uma tentativa de redenção e de ofertar um novo futuro – ou um futuro imaginado – para estas crianças e, consequentemente, para toda uma geração de japoneses. Entretanto, também indica o silenciamento das memórias de guerra ao passo que a bioluminescência dos vagalumes que cercam as representações fantasmagóricas das duas crianças e que representa aqueles que morreram durante o conflito, é ofuscada pelo brilho incandescente das luzes da moderna cidade japonesa – antigo palco de destruição, miséria e morte – construída nos moldes ocidentais durante o período desenvolvimentista do Japão pós-guerra.

Figura 3 – As representações fantasmagóricas errantes dos irmãos Seita e Setsuko observam a cidade moderna de Kobe.

Fonte: *Hotaru no Haka* (Takahata, 1988).

5. Discurso fundador da vítima: nação, memória e heroísmo em disputa

Considerando que Akiyuki Nosaka tentou se redimir do sentimento de culpa ao escrever *Hotaru no Haka* em 1967, onde retratou o seu personagem, Seita, como um irmão preocupado em cuidar da irmã caçula, Setsuko, em um cenário de devastação causado pela guerra, destaca-se que o escritor criou na ficção uma narrativa capaz de amenizar o trauma vivenciado na experiência real, o que se refletiu também na animação homônima produzida pelo Studio Ghibli

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e dirigida por Isao Takahata, que apresentou uma trama realista mesmo com um conteúdo fantástico. Por conseguinte, destaca-se que isso ocorreu de maneira semelhante com o Japão imperial após o fim da II Guerra Mundial, quando o país do leste asiático criou uma narrativa fundadora para diluir o trauma da guerra e reconstruir a imagem da nação, sob a tutela dos Estados Unidos. Nesse cenário, Igarashi (2011) afirma que, no "discurso fundador", os EUA representaram um sujeito masculino e o Japão, um objeto feminino, numa relação de salvação e conversão do Japão através da bomba, que se efetivou com a chamada "decisão divina" do imperador. O historiador nipônico também aponta essa narrativa oficial como reducionista, pois sintetiza uma situação complexa à simples decisões de "grandes homens" que geram, portanto, "grandes eventos".

Da mesma forma que *Hotaru no Haka* transformou o imaginário e a perspectiva de seus espectadores em relação ao drama da guerra, o discurso fundador, que representou o renascimento do Japão, foi elaborado com o mesmo intuito, reformulando a identidade nacional japonesa e aliviando o sentimento de derrota (IGARASHI, 2011). Por um prisma comparativo percebe-se que no filme, Seita, o protagonista masculino, é retratado, mesmo que de maneira falha e com o amargor do seu final trágico, como um salvador da irmã indefesa, Setsuko, a personagem feminina e dependente do irmão. Cabe considerar na análise de Igarashi (2011) que o imperador Hirohito foi uma espécie de salvador divino da população japonesa, caracterizada como indefesa e dependente dele.

Além de estimular o silenciamento do trauma e mascarar a impotência do império japonês diante dos EUA, como, por exemplo, com o fato de que a voz do imperador Hirohito só foi ouvida pela primeira vez através do rádio ao anunciar o fim da guerra, o Japão também se distanciou da responsabilidade pelos ataques nucleares, culpabilizando os militares e a guerra em si (IGARASHI, 2011). Logo, percebe-se uma ótica mais abrangente que representa a nação e uma ótica afunilada que sinaliza o indivíduo, como no caso do personagem Seita na trama.

Dando continuidade a essa perspectiva, assinala-se que essa complexa disputa simbólica pela memória da guerra, particularmente em torno da figura da infância, pode ser mais bem compreendida ao confrontarmos o longa-metragem de Takahata com outra obra de forte impacto na cultura visual nipônica: o mangá *Hadashi no Gen*, conhecido em português como *Gen Pés Descal*ços, de Keiji Nakazawa. Embora sejam produções distintas em linguagem, tom

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e contexto – com estratégias estéticas, afetivas e políticas que correspondem a diferentes concepções de memória e responsabilidade –, ambas as obras compartilham um compromisso com a memorialização do sofrimento infantil, pois se baseiam, respectivamente, em experiências semi e autobiográficas e abordam, de forma sensível e contundente, os efeitos da guerra sobre a infância e as marcas psíquicas e físicas deixadas nos sobreviventes. Desse modo, a comparação entre essas representações visuais permite observar como diferentes formas de expressar o sofrimento infantil funcionam como dispositivos de crítica ou de elaboração subjetiva do trauma coletivo.

Conforme analisa Munhóz (2024), obras como a de Nakazawa cumprem um papel central na construção da memória cultural do Japão pós-1945. De forma semelhante a *Hotaru no Haka*, o quadrinho parte da vivência pessoal do mangaká enquanto *hibakusha* – sobrevivente do ataque nuclear a Hiroshima –, tecendo uma narrativa que denuncia tanto as atrocidades da guerra e os horrores da bomba atômica quanto a negligência das autoridades japonesas em relação às vítimas. Segundo Munhóz (2024), o mangá ocupa uma posição de destaque na formação de uma "memória crítica" da guerra, confrontando as tentativas do Estado nipônico de construir um discurso heroico, despolitizado e centrado na reconstrução nacional. Em oposição aos eufemismos oficiais que minimizavam os efeitos do conflito e do atômico, *Hadashi no Gen* apresenta imagens explícitas e impactantes da devastação, dos corpos desfigurados, da fome, da injustiça e do cotidiano traumático dos sobreviventes.

Enquanto *Hotaru no Haka* constrói uma narrativa voltada ao registro emocional, quase lírico, que remete à infância como espaço de dor e beleza, o mangá de Nakazawa propõe uma representação politizada, engajada e direta, que visa à denúncia das responsabilidades governamentais e da barbárie da guerra. À vista disso, pode-se dizer que a transmutação fílmica do conto de Nosaka funciona em uma chave memorial mais íntima e subjetiva, onde o sofrimento é expresso pela culpa individual do próprio escritor, manifestada por meio da ficcionalização da dor e da idealização da figura de Seita, ao passo que *Hadashi no Gen* atua como uma ferramenta de contestação e memória pública, retratando o sofrimento de forma coletiva e transformando a raiva em uma denúncia direta do militarismo, da injustiça e do abandono. Contudo, ambas as produções culturais convergem no esforço de construir uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

memória alternativa da guerra que não cabe nos manuais escolares nem nos discursos oficiais, mas que resiste nos corpos, imagens e testemunhos daqueles que sobreviveram.

Além disso, as duas narrativas elaboram representações específicas da infância como um espaço de vulnerabilidade extrema em tempos de guerra. Nos dois casos os protagonistas infantis são privados de suas infâncias e forçados a confrontar a morte, a miséria e o abandono: em *Hotaru no Haka*, a morte de Setsuko simboliza a epítome da fragilidade humana diante da catástrofe bélica; em *Hadashi no Gen*, a resistência de Gen contrasta com a destruição ao seu redor, tornando-o símbolo de uma infância que luta para sobreviver, ainda que marcada por traumas permanentes. Assim, os corpos infantis funcionam como suportes simbólicos da memória da guerra, denunciando a brutalidade do conflito e a falência moral de uma sociedade que falhou em proteger suas crianças (MUNHOZ, 2024; NAPIER, 2005).

Por fim, nota-se que tanto por parte das iniciativas de propaganda do governo japonês, no campo político, quanto nas representações culturais analisadas – o conto, a animação e o mangá – houve certa efetividade na representação dos traumas causados pelos conflitos militares, sobretudo os bombardeios incendiários e os ataques nucleares às cidades japonesas. Tais representações atuaram diretamente na reconfiguração do imaginário e da memória coletiva nipônica, contribuindo para a elaboração de sentidos compartilhados sobre a guerra e seus desdobramentos. Por conseguinte, as obras supracitadas recordam a guerra e instigam o público contemporâneo a confrontá-la, não como um mero episódio histórico, mas como uma ferida aberta no corpo da nação e da memória coletiva, o que permite uma análise crítica que conteste os discursos fundadores, conforme exposto por Igarashi (2011).

6. Considerações finais

A situação de guerra suscita uma experiência profunda e íntima, capaz de desestruturar culturas e transformar as relações familiares e sociais. No Japão, três conjuntos de memória traumática marcaram a população: o bombardeio nuclear de Hiroshima e Nagasaki, os bombardeios incendiários a outras cidades e, de forma menos reconhecida, as lembranças do período militar e imperialista (IGARASHI, 2011; UENO, 2020). A justaposição entre o trauma e o passado imperialista produziu uma identidade nacional paradoxal, em que o país se viu

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

simultaneamente como agressor e vítima de si mesmo. No pós-guerra, a política da memória foi atravessada pelo desejo de esquecimento das ações do Japão Imperial, fundamental para a reconstrução da imagem nacional sob o mito da inocência e da purificação pela dor (IGARASHI, 2011; POLLAK, 1989).

O cinema, enquanto linguagem simbólica e portadora de imaginários, desempenhou papel essencial nesse processo, ora reforçando a narrativa da vítima, ora revelando as fissuras desse discurso (LAGNY, 2009). Desse modo, a hegemonia da identidade vitimista contribuiu para deslocar responsabilidades e silenciar as memórias da violência japonesa sobre outros povos (NAPIER, 2005; POLLAK, 1992), embora parte da produção artística dos anos 1960 buscasse contestar esse esquecimento (UENO, 2020).

É nesse contexto que *Hotaru no Haka* (1988), adaptação do conto semi-autobiográfico dos anos 1960 de Akiyuki Nosaka, manifesta uma memória involuntária comunicada por meio de imagens, sons e sensações. Ao retratar Seita e Setsuko enfrentando a fome e o abandono durante os ataques incendiários, o filme constrói uma narrativa da vítima que mescla imaginação e realidade, projetando a infância como espaço de refúgio e resistência (TARGINO, 2011; WILLIANS, 2002). A simbologia dos vagalumes luminosos e efêmeros reforça a noção de ambiguidade entre a idealização da inocência e a brevidade da vida em meio à guerra (GUIMARÃES, 2019; NAPIER, 2005). Com sensibilidade estética e delicadeza formal, Takahata evita a espetacularização da violência e transforma a dor em poesia visual. Diferentemente de *Hadashi no Gen*, que expõe os efeitos diretos da radiação, *Hotaru no Haka* desloca o foco do horror atômico para a intimidade dos laços humanos, da política para a infância, revelando um Japão que busca se reconstruir entre a culpa e a compaixão (MUNHÓZ, 2024; NAPIER, 2005). Ainda que a crítica ao governo nipônico e à aliança com os EUA apareça de modo velado, o filme questiona o silenciamento institucional e a seletividade da memória coletiva (CAVALCANTE, 2013; POLLAK, 1989).

Ao transformar a infância perdida – simbolizada pela morte dos irmãos Seita e Setsuko – em imagem fantasmagórica da nação, *Hotaru no Haka* se inscreve na tensão entre memória crítica e discurso fundador. O longa de Takahata, ao mesmo tempo em que suaviza a violência pela estética, atua como denúncia silenciosa dos impactos da guerra e da negligência social. Tanto o conto de Nosaka quanto sua adaptação fílmica constroem um memorial da infância

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

destruída e, sobretudo, um espelho simbólico de um país que tenta conciliar trauma, identidade e reconstrução sob a sombra da derrota. Portanto, tal animação do Studio Ghibli permanece no espaço entre o trauma e a imagem como um objeto de memória que relembra aqueles que morreram durante a guerra, mas que lampejam fantasmagoricamente enquanto subsistem na espera de serem reencontrados e terem suas histórias recontadas.

Referências

CAVALCANTE, Ricardo F. **O Japão durante e após a Guerra**: os mangás e animes como a autobiografia na sociedade contemporânea. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal do Piauí, Picos-PI, p. 76, 2013.

GUIMARÃES, Maria Silvia Duarte. Vaga-lumes em Akiyuki Nosaka. **Hon no Mushi**, Manaus, vol. 4, n. 7, p. 218-228, nov./dez., 2019.

HOTARU no Haka. Direção: Isao Takahata. Vozes: Tsutomu Tatsumi, Ayano Shiraishi, Yoshiko Shinohara, Akemi Yamaguchi, etc. Música: Michio Mamiya. Produção: Shinchosha Co. Japão: Studio Ghibli, 1988. 1 arquivo de vídeo (MP4, 88 MIN), son., color., legendado em português. Acervo pessoal.

IGARASHI, Yoshikuni. "A bomba, Hirohito e história: a narrativa fundadora das relações do pós-guerra, entre o Japão e os Estados Unidos da América". In: IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da memória:** narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970). São Paulo: Annablume, 2011. p. 57-120.

LAGNY, Michèle. "O cinema como fonte de História". In: NOVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador/São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 99-132.

MUNHÓZ, Lucas C. "Da alteridade à identidade: representações do atômico nos mangás e na cultura pop japonesa". In: BUENO, André (Org). **Orientalismos:** mídias e artes. Rio de Janeiro: POrientalismo; UERJ, 2024. p. 72-78.

NAPIER, Susan Jolliffe. **Anime from Akira to Howl's Moving Castle**, Updated Edition: Experiencing Contemporary. Nova Iorque: Palgrave Mcmillant, 2005.

ODELL, Collin; LE BLANC, Michelle. **Studio Ghibli The Films of Hayao Miyazaki & Isao Takahata**. 2ª Ed. Kamera Books. 2015.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, *[S. l.]*, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

TARGINO, José Carlos. Ozu, Mizoguchi, Kurosawa: o cinema japonês nos anos cinquenta. **Ciência & Trópico**, *[S. l.]*, v. 23, n. 2, 2011.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

UENO, Luana M. Magalhães. Ensaio sobre as memórias subterrâneas e resistências conservadoras no Japão (1945-1994). In: XVII Encontro Regional de História (Anpuh-PR) – UEM; XXIV Semana de História – DHI/UEM, 2020, Maringá. **Anais**. Maringá: ANPUH-PR, 2020, v. 1, p. 1-13.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Representações, recepções e ressignificações: identidade, gênero e sexualidade no universo do anime “Sakura Card Captors”

Beatriz SUGAHARA (PUC-PR)

E-mail: beatrizsugahara379@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa como o anime Sakura Card Captors tensiona o conservadorismo relacionado a gênero e sexualidade dentro de produções midiáticas, ao propor narrativas que rompem com padrões binários e heteronormativos tradicionalmente reforçados pela Mídia ocidental, mais especificamente no Brasil. A metodologia adotada baseia-se no levantamento bibliográfico, com abordagem qualitativa e dedutiva, articulada a partir análises comparativas das representações de personagens em animações japonesas e brasileiras dentro do mesmo período; além da investigação do impacto cultural do anime no Brasil, considerando indicadores como popularidade em plataformas digitais, índices de consumo, relançamentos da série e notícias relacionadas. Os resultados apontam que, apesar das problemáticas presentes em seu enredo, Sakura Card Captors constitui um marco relevante como produto cultural, contribuindo para a ressignificação de imaginários sociais tradicionais e para a quebra de estigmas, ao mesmo tempo em que estimula debates sobre as temáticas de identidade, gênero e sexualidade na cultura brasileira.

Palavras-chaves: Animes; Gênero e sexualidade; Cultura identitária; Representações sociais; Sakura Card Captors.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A Doutrina da Igreja da Unificação em Suporte Digital: Uma Análise a Partir de Chartier e Darnton

Ellen Kiwa Duarte TSUJIOKA

Orientador: Wander de Lara Proença (UEL)

E-mail: ellen.tsujioka@uel.br

Resumo: Este trabalho investiga a atuação da Igreja da Unificação no Brasil, fundada por Sun Myung Moon, com ênfase em sua doutrina teológica, estratégias de expansão e implicações sociopolíticas. A partir da Visão Providencial, o movimento propõe a construção de uma paz mundial por meio de famílias centradas em Deus, tendo o casamento abençoado como prática central. A pesquisa aborda como essa proposta se articula com práticas de disciplinamento e controle, destacando aspectos da trajetória de Moon, sua influência na América Latina e os impactos socioculturais e econômicos no Brasil. A análise do site Unificacionista, principal veículo de divulgação da Igreja no país, será conduzida como suporte digital, com base nos conceitos de Roger Chartier e Robert Darnton sobre práticas de leitura e materialidade textual. O estudo revela como a mensagem de unificação global, embora apresentada como libertadora, opera por meio de práticas excludentes e centralizadoras, legitimando formas específicas de organização social, política, religiosa e econômica sob a justificativa de um plano de salvação divina.

Palavras-chaves: Igreja da Unificação, Sun Myung Moon, leitura digital, suportes textuais.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

Esse artigo apresenta uma análise, em perspectiva historiográfica, da Igreja da Unificação, fundada por Sun Myung Moon em 1954, Coreia do Sul[1]. A religião propõe uma teologia com implicações sociopolíticas que almejam a unidade global por meio da espiritualidade, e busca difundir uma fé que acredita ser a família centrada em Deus a única maneira de transformar a sociedade. O casamento abençoado, entendido como caminho para a salvação, é uma das principais doutrinas do movimento.

Será utilizado como fonte de análise os sermões de Sun Myung Moon, contidos no site Unificacionista. Além de servir como um portal de informações e orientações, o Unificacionista tem o objetivo de promover o diálogo inter-religioso, fortalecer laços comunitários e oferecer uma visão de mundo alinhada com os valores da Igreja da Unificação. Desde a criação da Igreja da Unificação, o site Unificacionista apresenta cinco fases do avanço da religião, vinculadas à vida e ao ministério de Sun Myung Moon.

O livro sagrado *Princípio Divino* é dividido em duas partes. A Parte I contém sete capítulos com seis ou sete seções cada, onde Moon discorre sobre o princípio da criação, a queda do homem, consumação da história humana, o advento do Messias, Ressurreição, predestinação e Cristologia (fazendo apontamentos sobre a vida de Jesus). A Parte II contém cinco capítulos mais a introdução, onde Moon discorreu sobre a história da humanidade, destacando a importância de Adão, Moisés e Jesus, trabalha com números que afirma que são significativos para Deus, apresentando paralelos bíblicos com eventos históricos importantes e possíveis desdobramentos históricos, finalizando com teorias sobre a volta de Cristo, apresentando de que maneira e em que lugar Ele voltaria (MOON, 1983).

A primeira fase refere-se ao período que vai do recebimento da missão por Moon até o início de seu ministério, de 1945 a 1960. A segunda fase corresponde à expansão da Igreja da Unificação, entre 1961 e 1985. A terceira fase, chamada de preparação para a Era da Paz — momento de intensificação do plano de erradicação do comunismo[2] pela Igreja da Unificação —, ocorreu entre 1981 e 1992.

[1] Foi fundada como Associação do Espírito Santo para a Unificação do Cristianismo Mundial (AUCM).
[2] De acordo com o site Unificacionista, o comunismo pressupõe a inexistência de Deus. Para a Igreja da Unificação, a existência de Deus é um ponto essencial. A Igreja da Unificação acredita que o comunismo é incompatível com os princípios divinos e, por isso, deve ser combatido. O Unificacionista apresenta uma dicotomia entre o mundo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Como referencial teórico, o artigo se fundamenta na abordagem de Roger Chartier sobre o conceito de representação, compreendida como construção social vinculada aos interesses dos grupos que a produzem. Segundo Chartier (2002), as representações do mundo social não são neutras: elas funcionam como discursos usados para justificar projetos, orientar e explicar comportamentos e manter ou impor formas de autoridade, servindo como instrumentos de poder que moldam interesses de grupo. Darnton (2010), por sua vez, observa que, no contexto digital, o ciberespaço funciona como um novo suporte para a circulação e difusão das representações sociais.

A análise a seguir será conduzida a partir da perspectiva de que discursos religiosos, rituais e doutrinas não apenas refletem crenças, mas produzem estratégias simbólicas que moldam identidades, classificam o mundo social e sustentam projetos de poder. Segundo Darnton (2010), o ciberespaço funciona como um importante suporte para a circulação e difusão dessas representações. Assim, examina-se como a Igreja da Unificação estrutura sua Visão Providencial por meio de práticas e representações que aspiram à universalidade, levando em consideração os suportes digitais nos quais estão contidas, especialmente o site Unificacionista.

2. A figura de Sun Myung Moon como líder

Moon se estabeleceu, junto com sua esposa Hak Ja Han, como os Verdadeiros Pais, fundamentando-se como o Senhor do Segundo Advento, ou seja, o próprio Messias cristão em sua segunda vinda. Em sua autobiografia, Moon conta sobre o momento em que recebeu essa missão:

> Naqueles dias quando minhas orações e dedicação se conectaram ao Céu, Jesus apareceu para mim sem falta, e me transmitiu mensagens especiais. Se eu era sincero em meu desejo de saber algo, Jesus apareceria com uma expressão gentil e me daria respostas da verdade. Estas não eram palavras simples; elas eram revelações sobre a criação do universo que abriram as portas para um mundo novo. (MOON, 2009, s.p)

A Igreja da Unificação tem como base o *Princípio Divino*, livro que propõe interpretações e ensinamentos fundamentados principalmente no cristianismo. A obra apresenta

que chama de livre, que acredita na existência de Deus, e o mundo que chama de comunista, destinado à "lixeira da história", uma decepção ideológica. Uma página no site direciona para um Manual, com observações sobre o comunismo no Ocidente e na Coreia. (UNIFICACIONISTA, 2024).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

os fundamentos que orientam a visão religiosa, social e política da Igreja, articulando práticas e representações como estratégias simbólicas para construir uma nova ordem espiritual e comunitária. É nela que se define a essência da doutrina teológica da Igreja da Unificação, com os conceitos que regem sua perspectiva histórica, geopolítica e social.

A proposta de Moon era esclarecer ambiguidades presentes na teologia cristã tradicional, que, segundo ele, induziram pessoas ao erro teológico (UNIFICACIONISTA, 2024). Sua obra estabelece os fundamentos doutrinários que orientam a visão histórica, geopolítica e social da Igreja da Unificação. Nesse contexto, um dos principais obstáculos à salvação e à unificação mundial, segundo a doutrina, é a ascensão do comunismo[3].

3. O líder e as doutrinas unificacionistas

Sun Myung Moon nasceu como Yong Myung Moon na cidade de Chongju, uma cidade no norte da Coreia em 1920 (UNIFICACIONISTA, 2024)[4]. As suas primeiras experiências espirituais aconteceram na infância, quando se converteu em uma Igreja Presbiteriana aos dez anos e ao longo de sua vida, fundamentou a visão teológica da Igreja da Unificação (BENTO, 2018). Um exemplo destas experiências – segundo a tradição da Igreja da Unificação – é que, na Páscoa de 1936, Sun Myung Moon teria recebido uma revelação de Jesus Cristo, incumbindo-o de concluir a missão messiânica que, segundo essa crença, teria sido interrompida pela morte prematura de Jesus, resultando em uma salvação parcial. Assim, Moon deveria dar continuidade ao plano divino de salvação e estabelecer o Reino de Deus na Terra.

Após essa experiência inicial, ele passou a se dedicar a uma investigação bíblica e teológica, ainda vinculado à Igreja Presbiteriana. Nesse período, estabeleceu diálogos sobre questões religiosas e aprofundou sua reflexão sobre a relação entre Deus e a humanidade. Com

[3] O Unificacionista aponta que toda forma de comunismo deve ser combatida. Desde a ascensão do comunismo em países como União Soviética, China, Camboja, Cuba, entre outros, o site Unificacionista apresenta o comunismo e o marxismo como ideologias ultrapassadas e materialistas. Em contraposição, divulga a visão da Igreja da Unificação como alternativa espiritual capaz de libertar as vítimas do comunismo e promover um mundo melhor.

[4] Recebeu o nome de Yong Myung Moon, que significa “dragão brilhante” e, mais tarde, no início de seu ministério, muda o seu nome para Sun Myung Moon, que significa “sol brilhante”. Os significados de ambos os nomes são importantes para os unificacionistas, pois fazem referência à imagem de Moon dentro da Igreja da Unificação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

a liberação da Coreia do domínio japonês ao final da Segunda Guerra Mundial, Sun Myung Moon afirmou ter recebido um chamado divino e iniciou sua obra missionária independente na cidade de Pyongyang. (UNIFICACIONISTA, 2024).

Em diversas abas no site *Unificacionista* são feitas menções sobre a figura de Moon. Muito mais que de um líder, é considerado por seus fiéis como um profeta. Este profeta, — no sentido bíblico, conforme indicado pelo site Unificacionista na página "Teologia da Unificação" — seria o portador da verdade que traria a unificação mundial.

O percurso de seus sermões teve início somente após o fim da dominação japonesa na Coreia, em 1945, trazendo a mensagem de uma nova salvação corpórea planejada por Deus, por meio do casamento abençoado (BENTO, 2018). Para Moon, a bênção do casamento na Igreja da Unificação está vinculada à Visão Providencial, ou seja, ao plano divino de restauração da humanidade.

Sun Myung Moon casou-se com Choi Sun-Kil em 1945 e, no ano seguinte, iniciou sua pregação em Pyongyang, considerada a cidade mais relevante do norte da Coreia. Pyongyang era chamada de "Jerusalém do Oriente" devido à significativa presença cristã na região. No entanto, seu casamento com Choi Sun-Kil não é considerado um evento significativo para a formação da Igreja da Unificação (UNIFICACIONISTA, 2024).

Em 1948, Sun Myung Moon foi preso pelo governo comunista da Coreia do Norte, permanecendo encarcerado até 1950. Durante esse período, ele foi submetido a torturas e outras formas de punição severa. (BENTO, 2018). Seus seguidores sustentam que sua prisão decorreu de suas atividades religiosas, as quais teriam gerado preocupações e represálias por parte das autoridades comunistas (UNIFICACIONISTA, 2024). Contudo, conforme Ricardo José Bento (2018), os motivos de sua prisão teriam natureza moral, sendo ele acusado de realizar "[...] rituais com aspectos sexuais, bigamia e práticas sexuais licenciosas [...]" (BENTO, 2018, s.p).

Em 1957, Sun Myung Moon se divorciou de Choi Sun-Kil devido a diferenças de visão sobre sua missão religiosa. Segundo Moon, sua esposa não teria compreendido a importância e a grandeza de seu propósito. Após o divórcio, Moon continuou a desenvolver sua missão religiosa, aprofundando seus ensinamentos e expandindo sua influência. Nesse contexto de transformação e redefinição de sua visão espiritual, três anos depois, em 1960, ele se casou com Hak Ja Han, uma jovem de 18 anos, a quem passou a chamar de "Verdadeira Mãe"

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

(UNIFICACIONISTA, 2024). Entre seus seguidores, esse matrimônio foi visto como um evento sagrado e recebeu o título de "Casamento do Cordeiro", sendo considerado um marco espiritual fundamental dentro da Igreja da Unificação (BENTO, 2018).

É possível encontrar as doutrinas de Moon em mais de 100 livros, sendo 54 deles traduzidos para o português e disponibilizados online, principalmente no site Unificacionista. Destes, 8 são considerados a base das revelações de Moon ao longo de sua vida. *Princípio Divino* é considerado pelos fiéis da doutrina Moon o livro complementar à Bíblia e superior a ela (CALDAS FILHO, 1999 *apud* BENTO, 2018).

> Há também um documento de aspecto familiar, "Juramento da Família" que deve ser recitado pelas famílias para se criar uma esfera espiritual de harmonia, paz e prosperidade. Apresentando assim um caráter místico e mágico em sua utilização. "O Juramento do Sagrado Matrimônio" – um pequeno texto com quatro juramentos é utilizado nas cerimônias, mas também como base, aspecto e funcionalidade doutrinária. Os "discursos" na abertura de eventos, cerimônias de posse de propriedades adquiridas, "sermões" do rev. Moon e de sua esposa Hak, estão disponíveis nos sites para serem lidos e observados por seguidores, simpatizantes e visitantes. (BENTO, 2018, s.p).

O motivo da criação dos seres humanos, de acordo com Moon, foi para a alegria de Deus e o seu próprio bem, e criou a Terra para que fosse a representação física do mundo celeste (MOON, 1983, p. 35):

> Pode-se perceber que a teologia de Moon tenta explicar a realidade humana de bondade e maldade a partir das figuras de Abel e Caim, sendo que Deus havia escolhido Abel como portador da bênção de Deus para a restauração da Humanidade tendo que inclusive convencer Caim a aceitar esta vontade divina (BOYER, 1988 apud BENTO, 2018, s.p)

Caim seria fruto do relacionamento de Eva com Satanás, dando origem à humanidade caída. A queda seria de natureza física, com corpos pecaminosos de origem satânica, e espiritual, separando o homem do perfeito plano de Deus (MOON, 1983).

Apesar das declarações dos fiéis de Moon afirmando serem uma religião, é possível identificar também na França indagações sobre a influência que a seita de Moon teria sobre os jovens franceses, "estranha a seus valores, em confronto evidente com a formação intelectual que receberam" (BIRMAN, 2005).

> A noção de lavagem cerebral se impôs [...] como tentativa para compreender o inexplicável: a estranheza desta adesão supostamente voluntária ao moonismo. [...] O que se apresentava como paradoxal era alguém escolher livremente abandonar o seu

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> próprio universo cultural em prol de outro que possuiria uma incompatibilidade evidente com o seu. (BIRMAN, 2005)

Todas as acusações de que a Igreja da Unificação seria uma seita passam em algum momento pela questão do nacionalismo. O descontentamento não apenas a estranheza de um número significativo de jovens mudarem seus comportamentos radicalmente, mas seguem os ensinamentos de um homem de outra nacionalidade (BIRMAN, 2005).

Sun Myung Moon fez diversas alegações para conseguir justificar a sua identidade como o segundo Messias escolhido por Deus, utilizando as suas próprias interpretações da Bíblia para sustentar a sua teologia. A sua vida polêmica, por um lado, gerou desconforto em diversas pessoas — cujo registro encontra-se em jornais oficiais —; por outro, fortaleceu a fé daqueles que criam na sua mensagem, e o seu discurso enfático a respeito do comunismo norteou o seu caminho junto com a sua pregação sobre a paz que viria com o fim deste sistema.

Uma característica marcante da Igreja é sua visão de uma humanidade unida, sem distinções étnicas ou culturais, o que justifica o nome “Unificação” na denominação religiosa fundada por Sun Myung Moon.

A doutrina que acredita na “Visão Providencial” de Moon defende que a salvação e a unificação da humanidade advêm de uma aliança sagrada e específica. Essa ideia se manifesta no casamento do fundador com Hak Ja Han, sendo ambos denominados “Verdadeiros Pais”. Para se consolidar como a personificação da verdade, se estabeleceu com sua esposa como Senhor do Segundo Advento, ou seja, o Messias cristão em sua segunda vinda.

Esse movimento religioso tem como base o *Princípio Divino*, livro que propõe interpretações e ensinamentos baseados principalmente no cristianismo. Por meio desse texto, são apresentados os fundamentos que orientam a visão religiosa, social e política da Igreja, articulando suas práticas e representações como estratégias simbólicas de construção de uma nova ordem espiritual e comunitária.

É por meio do *Princípio Divino* que se define a essência da doutrina teológica da Igreja da Unificação, apresentando os conceitos que regem sua perspectiva histórica, geopolítica e social da Unificação. Sua obra estabelece os fundamentos doutrinários da Igreja da Unificação.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Nesse contexto, um dos principais obstáculos à salvação e à unificação mundial, segundo a doutrina, é a ascensão do comunismo[5].

4. As doutrinas unificacionistas

Em diversas abas no site *Unificacionista* são feitas menções sobre a figura de Moon. Muito mais que de um líder, é considerado por seus fiéis como um profeta. Este profeta, no sentido bíblico, conforme indicado pelo site Unificacionista na página "Teologia da Unificação", seria o portador da verdade que traria a unificação mundial.

O percurso de seus sermões teve início somente após o fim da dominação japonesa na Coreia, em 1945, trazendo a mensagem de uma nova salvação corpórea planejada por Deus, por meio do casamento abençoado (BENTO, 2018). Para Moon, a bênção do casamento na Igreja da Unificação está vinculada à Visão Providencial, ou seja, ao plano divino de restauração da humanidade. A bênção não representa apenas a união terrena, mas simboliza a salvação total do ser humano. Essa união representa um recomeço dentro da história da salvação (a Visão Providencial), permitindo que os filhos gerados por esse casal sejam vistos como livres do pecado (UNIFICACIONISTA, 2024).

Após inúmeras queixas de "lavagem cerebral" em relação a novos membros, em que parentes afirmam não se tratar de uma religião cristã, mas sim de uma seita (BARKER, 1984), surge a necessidade da Igreja da Unificação definir o que significava ser uma seita e o que os levava a crer que não se encaixava nesta definição.

De acordo com o texto do administrador do *Unificacionista*, Marcos Antônio Alonso (UNIFICACIONISTA, 2024), para a Igreja da Unificação, a única característica que define uma seita é o período de 100 anos, ou o período de três gerações. Esse seria tempo suficiente para rejeitar a ideia de que não eram legítimos, e "uma vez que uma seita é capaz de se estabelecer por várias gerações, pode-se chamá-la de 'religião'.

[5] O Unificacionista aponta que toda forma de comunismo deve ser combatida.Desde a ascensão do comunismo em países como União Soviética, China, Camboja, Cuba, entre outros, o site Unificacionista apresenta o comunismo e o marxismo como ideologias ultrapassadas e materialistas. Em contraposição, divulga a visão da Igreja da Unificação como alternativa espiritual capaz de libertar as vítimas do comunismo e promover um mundo melhor.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

5. A expansão unificacionista no espaço geopolítico latino-americano

Nos primeiros anos de estabelecimento da instituição, em 1954, Moon dedicou-se a "[...] trabalhos de proselitismo em nível internacional [...]" (BENTO, 2018, s.p). Os missionários da Igreja da Unificação dedicaram-se à disseminação da teologia de Sun Myung Moon, cuja ênfase estava na salvação do corpo. Entretanto, denominações cristãs tradicionais, como batistas e presbiterianas, rejeitaram seus ensinamentos, argumentando que sua doutrina não se alinhava aos princípios fundamentais do cristianismo. Em 1965, Sun Myung Moon ampliou sua atuação internacional, visitando cerca de quarenta países, expandindo sua influência e difundindo sua doutrina em diferentes regiões (BENTO, 2018).

Na implementação de sua estratégia de expansão religiosa, Sun Myung Moon contou com o apoio de Bo Hi Pak, ex-tenente-coronel do exército sul-coreano, que ingressou na Igreja da Unificação nos anos 1950. (UNIFICACIONISTA, 2024) Pak desempenhou um papel essencial na difusão das ideias de Moon na América Latina e atuou como intérprete principal do líder religioso em suas viagens aos Estados Unidos. Frequentemente referido como o "braço direito" de Moon, ele exerceu uma influência significativa na consolidação do movimento em diversas regiões (BENTO, 2018).

Sob influência do contexto militar da época, a Igreja da Unificação afirma que foram criadas algumas organizações anticomunistas como parte de uma estratégia compatível com a conjuntura política e ideológica vigente. Além disso, a Igreja da Unificação, sob a liderança de Bo Hi Pak, alinhou-se a governos militares, como no Uruguai, onde discursos anticomunistas incentivaram lideranças locais a aderirem ao movimento. A Igreja também recebeu apoio de Augusto Pinochet, no Chile, seguido pelos governos do Paraguai e da Bolívia, consolidando alianças com setores militares que se opunham a governos de esquerda e apoiavam regimes de direita (INSTITUTO CAUSA, s.d.). As movimentações políticas de Sun Myung Moon eram, em essência, "[…] em função da luta ideológica contra o comunismo […]" (BENTO, 2018).

Desde sua primeira prisão na Coreia do Norte, Moon manifestou seu descontentamento com o comunismo, algo que permaneceu ao longo de seu ministério. Ele afirmava que o comunismo estava destinado ao fracasso, destacando essa como sua principal mensagem. Moon também declarava que sua visão sobre a Guerra Fria transcendia o âmbito político, sendo uma perspectiva espiritual, apresentada como uma revelação divina. Combater essa ideologia era,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

portanto, uma missão providencial, necessária para restaurar os valores espirituais e preparar a humanidade para a vinda do Messias, uma vez que, para Moon, o comunismo negava a existência de Deus (INSTITUTO CAUSA, s.d.).

Em suma, a teologia de Moon era intencionalmente política. Seus encontros com autoridades políticas variadas não eram apenas para legitimar a religião, mas para a aplicação da paz mundial que viria com a sua figura messiânica.

O seu maior investimento no Brasil, entretanto, só veio a acontecer na virada do século. Dentre os diversos investimentos de Moon, a compra do Clube Atlético de Sorocaba, time de futebol de Sorocaba em São Paulo, foi o mais emblemático:

> O valor da transação não foi revelado. A Polícia Federal investigava os negócios do reverendo no País desde 1999 - ano em que o religioso comprou 30 fazendas e hotéis no Mato Grosso do Sul, na região da fronteira brasileira com o Paraguai. Em 2000, uma comissão parlamentar que pediu uma investigação da Receita Federal sobre o império de Sun no Brasil descobriu que o reverendo comprou 56 mil hectares de terras em 43 municípios do Mato Grosso do Sul. (ESTADÃO, 2012, [s.p.])

Antes de investir grandes quantias no Brasil, entretanto, instalou algumas sedes da Igreja da Unificação, inicialmente na Rua Luís Góis na Vila Mariana, São Paulo, e a partir dela, missionários foram enviados para Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba e Belo Horizonte (BENTO, 2018).

> Depois de um tempo houve a mudança de endereço; a segunda sede na Rua Itaipu; também se preocuparam em enviar missionários para sete capitais brasileiras. O terceiro endereço para a sede de São Paulo foi à Rua Eça de Queiroz, Paraíso; desta sede saíram missionários para o restante das capitais e algumas cidades do interior. Posteriormente, houve outra mudança para a rua Tamandaré, na Aclimação, sendo o endereço da quarta sede onde houve um investimento para a fundação de uma padaria. No quinto endereço, na rua Alves Ribeiro, e depois a sexta sede, sendo esta uma propriedade própria na rua Cardeal Arcoverde, Pinheiros. (BENTO, 2018, [s.p.])

Sendo assim, Moon expandiu a sua influência religiosa não apenas através de construções de sedes da Igreja da Unificação, mas também de estabelecimentos comerciais e até mesmo da compra de um time de futebol. Essas aquisições, no que lhe concerne, foram apenas uma parte dentre as atitudes controversas de Moon até a década de 2000.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

6. O site Unificacionista no Brasil

O site *Unificacionista* (2024) indica que a teologia da Unificação coloca a família no centro do entendimento sobre relações e responsabilidades humanas, usando-a como modelo para a ação divina. Segundo o Princípio Divino, uma família orientada por Deus exemplifica a maneira como Deus atua na história: homem e mulher são criados para buscar a união, cuja concretização promove regeneração biológica, realização pessoal e avanço social. Na lógica das quatro posições, os vínculos entre Deus, marido, esposa e filhos servem de referência para todas as formas legítimas de relacionamento humano, e a existência de famílias verdadeiramente centradas em Deus constitui a base para a construção do reino divino e de uma sociedade ideal.

A página de sermões é dedicada a compartilhar discursos e preleções oferecidos por líderes e pastores da Igreja da Unificação, abordando temas espirituais e morais inspirados no Princípio Divino. Essa seção busca oferecer reflexões, orientações e ensinamentos que possam fortalecer a fé dos seguidores e aprofundar sua compreensão dos valores do movimento, como a importância do amor verdadeiro, a unidade familiar e a paz mundial.

Os sermões geralmente cobrem uma ampla variedade de tópicos, que podem incluir ensinamentos sobre crescimento espiritual, o papel dos valores familiares na sociedade, questões éticas e morais, e a importância de um estilo de vida guiado por princípios divinos. Os textos são apresentados em arquivos digitais, que podem ser acessados de forma online ou baixados de sua plataforma, apresentando a prática dos valores unificacionistas, oferecendo observações para os leitores.

Além disso, outras abas, como Literatura e Introdução ao Autor podem incluir registros de eventos especiais, mensagens sazonais, e reflexões sobre temas atuais à luz da doutrina, contribuindo para que os membros do movimento reflitam sobre como aplicar esses ensinamentos na vida cotidiana de seus seguidores.

Ao navegar pelo site Unificacionista, é possível perceber como a Igreja da Unificação mobiliza linguagens digitais para reforçar e difundir sua narrativa doutrinária, especialmente a chamada Visão Providencial. A linguagem digital se torna, aqui, um meio estratégico de reprodução simbólica, onde os sermões de Moon ganham centralidade e reiteram sua figura messiânica como guia espiritual absoluto. Os sermões de Moon, ali divulgados, reforçam a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

centralidade de sua figura messiânica e reiteram o casamento abençoado como um pilar para a salvação. Essa virtualidade amplia o alcance das lógicas de controle e exclusão, propagando a ideia de que há uma única forma correta de viver o amor e alcançar a salvação.

Para compreender melhor a Visão Providencial, é possível identificar em um dos sermões de Sun Myung Moon sobre o que ele chama de Providência:

> A providência de Deus é sempre iniciada em uma única área local, mas com um conceito universal que está direcionado para trazer todos para uma única providência universal culminante. [...] A história está sempre se movendo na direção de uma única linha central de realização, em um processo semelhante ao desenvolvimento de um governo central (MOON, 1975, s.p).

Em suma, Moon apresenta neste sermão a síntese da Visão Providencial. Para ele, a humanidade naturalmente se encaminha para a unidade mundial nos aspectos político, econômico, social, religioso e moral, e o meio mais fácil de prosseguir caminhando nessa unidade seria o casamento. De acordo com a doutrina, a humanidade teria caído por causa de um casal, — Adão e Eva no pecado primordial da desobediência —, e seria restaurada pela instituição casamento, com a construção de famílias abençoadas.

A história humana começou no mundo decaído. Quando a restauração a partir desse ponto até o mundo original é concluída, todos os objetivos da religião serão cumpridos, incluindo o nível de família, sociedade e nação, quando o mundo inteiro é restaurado de volta para Deus. (MOON, 1975, sp.)

Essa concepção teológica fundamenta uma série de práticas que visam materializar a Visão Providencial no cotidiano dos fiéis. Os casamentos abençoados não seriam apenas rituais religiosos, mas uma estratégia simbólica que reforça a representação coletiva de salvação e redenção. A prática do casamento torna-se um instrumento central na realização da providência divina, articulando o ideal teológico com a construção de uma nova ordem social.

Ao refletir sobre os temas identificados nos sermões de Sun Myung Moon, traduzidos e transcritos no site Unificacionista, observa-se como eles estruturam uma visão de paz e unificação mundial centrada no casamento — também identificado como “família” na literatura da Igreja da Unificação.

De acordo com Moon, Deus teria partículas duais em si: o bem e o mal, o macho e a fêmea, o corpo e a mente. Essa teria sido a base da criação, onde Deus usa a si mesmo como modelo para tudo criado no mundo, harmoniosamente unidos. A dualidade de Deus também

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

estaria presente nas ações de dar e receber, em moléculas negativas e positivas que influenciam o dia a dia do ser humano. Quando se dá e recebe com a mente em Deus, consequências boas e positivas acontecem com quem dá e com quem recebe (MOON, 1983).

Para a Igreja da Unificação, o casamento entre homem e mulher é elevado a um estado sagrado, apresentado como a solução para as divisões que fragmentam a humanidade. A visão de Moon é clara: a salvação espiritual e carnal do ser humano passa por um casamento abençoado, que purifica os participantes e alinha suas vidas à vontade divina. Ou seja, o casamento tem uma função de salvação.

É interessante observar as nuances desse conceito, pois coloca o casamento como um caminho quase essencial para a reconexão com Deus, limitando a espiritualidade a uma estrutura institucional e heteronormativa. A ideia de que o casamento de Moon e Hak Ja Han é o exemplo máximo é significativa, mas também centralizadora, pois subordina todas as outras uniões a um modelo inatingível.

Segundo Chartier (2002), as representações do mundo social não são neutras nem universais; elas são construídas por grupos sociais que buscam legitimar seus interesses e posições. Essas representações operam como estratégias simbólicas que moldam práticas, discursos e identidades, muitas vezes em disputa por autoridade e dominação. (CHARTIER, 2002).

Nesse sentido, a doutrina da Igreja da Unificação sobre o casamento pode ser compreendida como uma representação coletiva que aspira à universalidade, mas que está profundamente enraizada em uma visão particular de mundo. Ao elevar o casamento entre homem e mulher a um estado sagrado e necessário para a salvação, essa representação não apenas organiza a realidade espiritual e social dos fiéis, mas também estabelece fronteiras simbólicas que excluem outras formas de união e espiritualidade.

Moon define seu casamento como uma ponte espiritual, um vínculo que conecta os humanos à essência divina. Essa concepção busca dar ao casamento um significado cósmico, indo além de um simples vínculo entre duas pessoas. No entanto, ao refletir sobre isso, deve-se perguntar se essa abordagem não restringe as maneiras pelas quais o ser humano pode se conectar com o sagrado. A salvação, segundo Moon, depende de uma forma específica de união abençoada, o que, excluiria outras formas legítimas de vivência espiritual e ignora a

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

multiplicidade de caminhos que as pessoas podem trilhar em busca de transcendência; pode-se compreender que Moon tinha como plano de unificação mundial a construção de famílias por meio de um casamento abençoado por meio do amor, quando lhe é afirmado que ele "tem amor verdadeiro pelas pessoas" e que se sentia responsável, "como um pai que alimenta os famintos, liberta aqueles oprimidos pela tirania, capacita o pobre a viver com auto-suficiência e dignidade" (UNIFICACIONISTA, 2024). A imagem de Moon é construída como uma representação do "amor verdadeiro", chamando os fiéis a seguir o exemplo dos "Verdadeiros Pais", encarnando valores e condutas que reafirmam a identidade do grupo.

Esse verdadeiro amor manifesto por meio da bênção da Igreja da Unificação permite compreender que o ser humano tem um papel no mundo, e apesar de suas doutrinas estarem sendo divulgadas digitalmente, há um apelo à corporeidade ao seguirem o exemplo dos "Verdadeiros Pais".

7. Considerações finais

Em conclusão, pode-se levar em consideração que Moon tinha como plano de unificação mundial a construção de famílias por meio de um casamento abençoado por meio do amor quando lhe é afirmado que ele "tem amor verdadeiro pelas pessoas" e que se sentia responsável, "como um pai que alimenta os famintos, liberta aqueles oprimidos pela tirania, capacita o pobre a viver com auto-suficiência e dignidade" (UNIFICACIONISTA, 2024). Esse verdadeiro amor manifesto por meio da bênção da Igreja da Unificação permite compreender que o ser humano é visto como alguém que tem um papel no mundo, e apesar de suas doutrinas estarem sendo divulgadas em linguagem digital, há um apelo à corporeidade ao seguirem o exemplo dos Verdadeiros Pais.

A Visão Providencial da Igreja da Unificação, fundamentada em sua literatura doutrinária, nos sermões de Moon e propagada pelo Unificacionista, apresenta um exemplo de unificação global bastante utópico, se incluirmos todos os fatores como as diferenças culturais, sociais, entre outros.

Embora sua missão seja apresentada no intuito de reconectar as pessoas espiritual e socialmente, essa visão instrumentaliza o amor e o casamento da Igreja da Unificação como uma prática que suprime quaisquer narrativas alternativas e perpetua a alienação e a exploração hegemônicas; mesmo quando Moon afirma que "Embora uma religião possa parecer estar

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

moldada pelo contexto de seu fundamento local, toda boa religião tem o mesmo tema central do cenário providencial básico de Deus." (MOON, 1979 s.p.).

Assim, para superar esses limites, a Igreja apresenta contradições ao não abrir espaço real ao pluralismo de histórias e experiências, ao não permitir e respeitar a individualidade e ver o amor e a espiritualidade como metas platônicas da expressão humana, pois almeja a paz pela união de todos os credos, sociedades e culturas. Na forma como é agora, a promessa de unificação global apresentada pela Igreja da Unificação não se configura como uma prática de libertação, mas como um veículo para perpetuar a alienação econômica e institucional sob o pretexto de propósito divino.

Pode-se compreender que a figura de Moon é construída como uma representação simbólica do "amor verdadeiro", articulando uma imagem idealizada que transcende o indivíduo e se converte em modelo normativo para os fiéis. Segundo Chartier (2002), as representações do mundo social são sempre produzidas dentro de contextos de interesses de grupo, e no ambiente digital, essa produção se materializa por meio de suportes eletrônicos que permitem circulação, acesso e apropriação das representações. Essa representação não é neutra: ela organiza conceitualmente o mundo social da Igreja da Unificação, legitimando práticas, valores e condutas que reafirmam a identidade do grupo.

Além disso, Darnton (2010) ressalta que o ciberespaço é um espaço com potencial democrático de circulação de informações, permitindo que representações e discursos alcancem diferentes públicos e sejam reinterpretados em contextos diversos, ampliando o impacto simbólico dos ensinamentos unificacionistas. Dessa forma, a análise evidencia que, no ambiente digital, as representações religiosas não apenas reproduzem doutrinas, mas constroem modos de pertencimento e autoridade simbólica, reafirmando o poder das narrativas religiosas no ciberespaço contemporâneo.

Referências

ASSOCIAÇÃO EVANGÉLICA DE EDUCAÇÃO TEOLÓGICA NA AMÉRICA LATINA. **Quem somos.** Disponível em: <https://aetal.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 25 out. 2025.

ASSOCIATION, The Press. U.S. Releases Moon, Ending Prison Term On Tax Fraud Count. **The New York Times**, Nova York, 21 ago. 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/08/21/nyregion/us-releases-moon-ending-prison-term-on-tax-fraud-count.html>. Acesso em: 15 maio 2024.

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

BARKER, Eileen. **The making of a Moonie**: choice or brainwash? Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell Inc., 1984.

BENTO, Ricardo José. **Igreja da Unificação:** Associação do Espírito Santo Para a Unificação do Cristianismo Mundial. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, ano 3, ed. 11, v. 4, nov. 2018, p. 34-50.

BIRMAN, Patricia. Fronteiras espirituais e fronteiras nacionais: o combate às seitas na França. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 7-33, abr. 2005. Acesso em: 14 out. 2025.

BOYER, Jean-François. **O Império Moon:** bastidores de uma seita impiedosa. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros:** passado, presente e futuro. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ESTADÃO. Morre Sun Myung-moon, o 'messias' coreano. **Estadão,** São Paulo, 3 set. 2012. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/internacional/morre-sun-myung-moon-o-messias-coreano-imp-/?srsltid=AfmBOor6l-R8rurVBAeDV780Hybs1rQVvUELmQyAipENgTyR4nQrLdoD>. Acesso em: 26 out. 2025.

GUARESCHI, Pedrinho A. Comunicação, Igreja e Novo Milênio. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia: Editora UCG, 2000, p. 287–308.

INSTITUTO CAUSA. **Informar para formar:** o expansionismo comunista e o Ocidente. São Paulo, *[s.d.]*. (Fascículo 1). Disponível em: <https://unificacionista.com/wp-content/uploads/2020/11/01-O-Expansionismo-C omunista-e-o-Ocidente.pdf>. Acesso em: 19 out. 2025.

MOON, Sun Myung. **Princípio Divino.** *[S.l.]*: *[s.n.]*, 1983.

MOON, Sun Myung. **Um cidadão que ama o mundo.** Província Gyong Ki: Editora Kim Young Sa, 2009.

MOON, Sun Myung. **Visão histórica da providência.** Belvedere, NY, 18 set. 1979. Disponível em: <https://unificacionista.org/sermoes>. Acesso em: 7 ago. 2025.

O GLOBO. Reverendo Moon, líder de seita alvo de protestos no Brasil, atuou em 180 países. **O Globo**, 30 ago. 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/reverendo-moon-lider-de-seita- alvo-de-protestos-no-brasil-atuou-em-180-paises-21766264#ixzz8aQ2QFmYR>. Acesso em: 16 maio 2024.

TERRA. Reverendo Moon, um polêmico "messias" que levantou um império milionário. **Terra**, 3 set. 2012. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/reverendo-moon-um-polemico-messias-que-levantou-um-imperio-milionario,aa88ca96d81ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html?utm_source=clipboard>. Acesso em: 16 maio 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

EIXO 10 – PAISAGEM, FORMA, PERCEPÇÃO E IMAGEM

Paisagem é um termo polissêmico. Surge na Europa, no renascimento, como denominação de um gênero de pintura e, no século XIX, é apropriado pela Geografia e transvertido numa categoria científica. De representação de uma vista se transforma na própria concretude percebida. Hoje são inúmeras as definições de paisagem fixadas pela geografia, história, antropologia, pelas artes e pelo senso comum. Também são vários os tipos de paisagem a que remetemos, a natural, cultural, olfativa, imaginada e memorizada. Propomos agrupar neste eixo temático pesquisas que discutam a paisagem nos seus mais diversos enfoques, seja como percepção, seja como materialidade, seja campo, seja cidade.

Coordenação: Profª. Drª. Dora Shellard Corrêa (UEL)

Imagem: Plinio Silveira Correa, Monte Roraima, 2018.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPGHS

SUMÁRIO: PAISAGEM, FORMA, PERCEPÇÃO E IMAGEM

Isabela Cruz de Cerqueira ASSIS.....

Livia Dias de AZEVEDO.....

Isabella de Oliveira BARBOSA.....

Maria Clara Alves da COSTA.....

Sergio Marilson KULAK.....

Isabella Hanne Marques de LIMA.....

Denise Aparecida Ramiro LOMBARDI; Meire Aparecida LÓDE NUNES.....

Artur Boligian NETO.....

José Guilherme Lopes NICOLINI.....

Carlos Eduardo Silva OLIVEIRA.....

Manoel Messias Alves de OLIVEIRA.....

Daniel do Nascimento PAULO.....

Cláudia RIO DOCE.....

Rachel Froes SELEM; Denise Batista PINTO.....

Paulo Colli Enzo da SILVA.....

Vanessa Tavares da SILVA.....

Bruna de Andrade TODNA.....

Fernanda Camile VELOSO; Maria Luisa HOFFMANN; Sabrina Mendes HECK; Yumi AOKI.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O Desenho Urbano em Feira de Santana: Avenida Getúlio Vargas e seus espaços de permanência

Isabela Cruz de Cerqueira ASSIS (UEFS)

Orientadora: Livia Dias de Azevedo (UEFS)

E-mail: iccabela@gmail.com

Resumo: Feira de Santana é a segunda maior cidade de médio porte da Bahia, se localiza a, aproximadamente, 100 km da capital, Salvador. Nela, a avenida Getúlio Vargas se destaca como uma das mais importantes e arborizadas vias da cidade. A avenida concentra um conjunto complexo de serviços, que variam do comércio de produtos importados a serviços médicos de alta complexidade. Esta via vem sendo apropriada para atividades de lazer como corridas e ciclismo, sobretudo em seu canteiro central que também tem sido utilizado como local de permanência e trabalho. Nesse contexto, o artigo tem por objetivo analisar a utilização do canteiro central da avenida Getúlio Vargas. Utilizando como referenciais teórico-metodológicos o Desenho Urbano sob a perspectiva de Del Rio (1990), Lynch (2006) e Gehl (2010), junto ao trabalho de campo, de modo que foi possível constatar e documentar, através de mapas, desenhos e fotografias, a variabilidade da utilização do local como espaço de permanência. Seja como ambiente de contemplação, como ponto de espera para entregadores de aplicativo ou como local de prática esportiva.

Palavras-chaves: Desenho urbano, permanência, Cidade

REALIZAÇÃO: UEL, LED, proex

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Feira de Santana-BA é uma cidade com 616.272 habitantes, IBGE (2022), localizada a aproximadamente 100 km da capital do estado, Salvador. A cidade, de porte médio, é considerada a segunda maior da Bahia, e conta com a segunda maior população do estado. Feira de Santana surgiu como assentamento a partir das dinâmicas da pecuária e do transporte de bovinos, sendo ponto de descanso de tropeiros e de comercialização. Desde então, a localidade tem sua cultura e economia fortemente vinculadas ao comércio, sobretudo aquele que é realizado nas feiras das ruas da cidade.

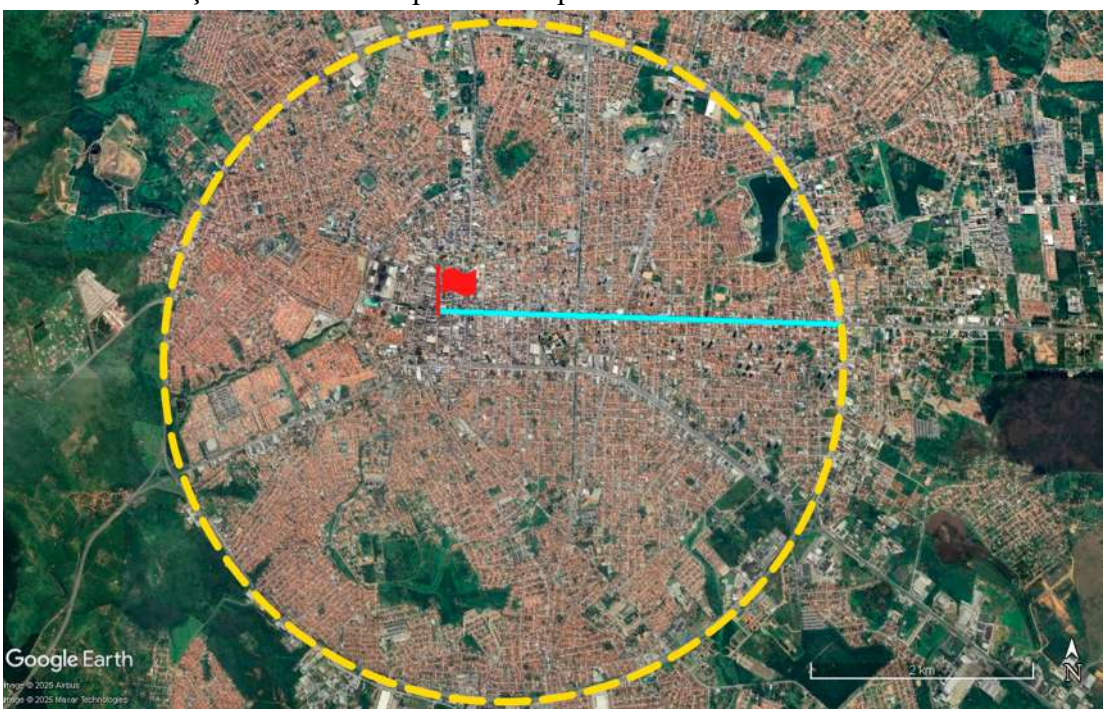
Tendo isso em vista, a maior feira de rua do município ocorria, até a década de 1970, no centro da cidade, mais precisamente na Avenida Getúlio Vargas e em ruas próximas como a Avenida Senhor dos Passos.

A avenida Getúlio Vargas, por sua vez, é uma das mais tradicionais vias da cidade e uma das mais importantes de Feira de Santana, ligando a parte leste ao centro econômico da cidade, ela se localiza entre o cruzamento com a avenida Eduardo Fróes da Mota e praça da bandeira, ponto a partir do qual a via se torna a rua Olímpio Vital. A Getúlio Vargas, com cerca de 4km de extensão, é predominantemente rodeada por lotes de uso comercial e de serviços. Além disso, é uma das mais arborizadas da cidade, com árvores já adultas, que conferem sombra ao longo do seu extenso canteiro central. É no canteiro central dessa avenida que se desenvolvem as atividades analisadas neste trabalho.

Figura 01 — Imagem de parte da cidade de Feira de Santana-BA, com destaque para a avenida Getúlio Vargas, em azul, avenida Eduardo Fróes da Mota em linha amarela tracejada,

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e Praça da Bandeira representada pelo ícone de bandeira vermelha.



Fonte: Google Earth, adaptada pela autora

Atividades como caminhada, corridas, ciclismo, venda de produtos artesanais, entre outas, conferem utilização ao canteiro central da avenida Getúlio Vargas ao longo de toda a semana, não apenas com a função de separar os lados da avenida, ou como local de passagem de transeuntes. O espaço é, por muitas vezes, vivido pela população como local de permanência, seja para a prática de atividades físicas, como ponto de encontro ou como ambiente de descanso.

A partir disso, nota-se que as atividades realizadas nesse ambiente variam conforme o dia da semana, a hora ou mesmo a época do ano. Por isso, neste artigo busca-se investigar de quais formas a população se apropria deste ambiente para a permanência prolongada, ou seja, para passar uma quantidade maior de tempo naquele local. Gehl (2010) afirma que o tempo gasto pelas pessoas em um espaço público é tão importante quanto a quantidade de pessoas que passam por ele. Para ele "Muitas pessoas movimentando-se rapidamente pelo espaço pode significar bem menos vida na cidade do que um grupo de pessoas que passam algum tempo ali" (Gehl, 2010, p.71)

Sendo assim, para alcançar este objetivo, se utilizará os estudos sobre Desenho Urbano, desenvolvidos por Lynch (2006) e, no Brasil, por Del Rio (1990), que fornecem as bases teórica-

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

metodológicas para a leitura do espaço da cidade, e de sua relação com os sujeitos que o vivenciam/experenciam.

Dessa forma, para compreender o processo que foi adotado para a leitura da avenida foi necessário entender de que forma o desenho urbano seria considerado.

O Desenho Urbano, enquanto campo disciplinar, surge como um elo que une o espaço projetado ao indivíduo. Para Del Rio (1990) ele pode ser definido como: "O campo disciplinar que trata a dimensão físico-ambiental da cidade, enquanto conjunto de sistemas de atividades que interagem com a população através de suas vivências, percepções e ações cotidianas." (Del Rio, 1990, p.54)

E é dentro dessa definição que o trabalho aqui proposto se desenvolve, debruçado sobre o método analítico proposto por Lynch (2006), e na valorização do indivíduo humano destacada por Jan Gehl (2010).

2. O indivíduo, a rua e a cidade

Para a análise do desenho urbano, foi tomada por base a proposta metodológica de Lynch (2006) que se faz a partir de elementos que constituem a imagem da cidade, e assim influenciam a relação das pessoas com a paisagem urbana. Nela entende-se que a cidade pode ser percebida através de sua "legibilidade", da "construção da imagem", da "estrutura e identidade" e de sua "imaginabilidade".

Para Lynch (2006), a *Legibilidade* se refere a facilidade de reconhecer os pontos da cidade e organizá-los coerentemente; A *Estrutura e identidade,* está ligada a compreensão do objeto, sua identificação, o entendimento de sua relação com o espaço e, por fim, a atribuição de sentido dado a ele; a *Imaginabilidade* se refere a capacidade de um dado objeto de remeter a um significado e/ou memória em qualquer que seja o observador. Já a *Construção da imagem* está relacionada à atribuição de significado e compreensão de um determinado ponto e, por isso, é um processo que depende da interação entre indivíduo e o ambiente. É dentro desse aspecto que Lynch (2006) traz elementos físicos importantes para a leitura do ambiente urbano, são eles: As vias, os marcos, limites, pontos nodais e bairros ou distritos.

Embora esses elementos não existam isoladamente, neste trabalho ganham destaques os aspectos principais das vias e limites. As vias são definidas por Lynch (2006) como "Canais de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

circulação ao longo dos quais o observador se move de modo habitual, ocasional ou potencial". Sendo assim, neste casso, a via é o trajeto do próprio canteiro, por meio do qual as pessoas se deslocam. De modo que as faixas para veículos se tornam, nesse contexto, os limites, que são o que Lynch considera como fronteiras, sendo eles os elementos que não utilizados pelo indivíduo em questão e tem característica de separação ou costura entre dois locais.

A partir de então podemos estabelecer uma associação entre a imagem da cidade e o que Furtado e Zanella (2007) apresentam. Elas afirmam que a cidade é concebida de modo a estimular o funcionamento do capital em sua forma mais objetiva e mecânica. Gerando poucas situações nas quais a cidade convida o indivíduo a parar e vivê-la. Para Furtado e Zanella (2007, p. 310)

> As cidades, centros catalisadores dessa nova postura diante das coisas, dos espaços e das pessoas, foram concebidas de modo a viabilizar o progresso e todas as demais exigências desenvolvimentistas do projeto capitalista. Progresso só se alcança com ordem, assim a ordenação, a padronização e a racionalização dos espaços passaram a caracterizar os contextos citadinos, permitindo o pleno funcionamento da estrutura industrial e agilidade no comércio de produtos e serviços. A organização do espaço urbano vinha contribuir com a logística dos empreendimentos; desse modo, priorizou-se a construção de espaços que servissem mais como entre-lugares, rumo às funções práticas do dia-a-dia, em detrimento das vivências coletivas e/ou comunitárias. Enfim, as cidades ganharam forma para dar forma, potencializar/viabilizar a estrutura capitalista e, principalmente, favorecer o consumo.

Ou seja, a cidade e seus equipamentos não costumam ser concebidos para que as pessoas permaneçam neles. As ruas, avenidas, calçadas, dentre outras são planejadas para serem locais de mera passagem, ou "entre-lugares" como disseram as autoras, caminhos que levam de um ponto inicial a um ponto final, onde as pessoas são, finalmente, convidadas a estar.

No entanto, de acordo com Queiroga (2012) existe grande importância nos logradouros públicos, levando em consideração que estes fazem parte da construção do tecido urbano tradicional. Estes locais nem sempre foram vistos como espaços de mera circulação, uma vez que, segundo a pesquisa de Murolo (2020) as ruas outrora fizeram parte da vida social dos povos, de modo que essa realidade foi se alterando a partir do contexto europeu do século XIX, onde as ruas passaram a ser vistas como locais que ofereciam perigos e edificações passaram a oferecer atividades que antes eram realizadas nas vias públicas.

Na cidade contemporânea, mesmo tendo uma configuração que não costuma estimular a permanência em logradouros públicos, é possível perceber que existe um esforço recente, em

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

várias cidades, de aproximá-las da dimensão humana, como foi o caso de Copenhague, especificada por Gehl (2010 p.12)

> Um gradual processo iniciado em 1962, aumentou as áreas sem veículos em Copenhague. Estudos de 1968, 1986 e 1995, sobre a vida pública no espaço público, mostram que o índice das atividades de permanência aumentou quatro vezes no período estudado. Quanto mais espaço é ofertado, mais vida tem a cidade

Dentro dessa perspectiva, na qual a importância da relação entre as pessoas e a cidade é retomada, o canteiro central da Getúlio Vargas se torna um cenário no qual é possível perceber essa interação. Nesse local surgiram dinâmicas sociais que serão apresentadas nos capítulos a seguir.

3. O canteiro e as pessoas

A avenida Getúlio Vargas ao longo das décadas vem desempenhando um papel de destaque no desenho da cidade de Feira de Santana, sendo uma das mais movimentadas da cidade.

Durante vários anos a avenida fez parte do conjunto de ruas que eram ocupadas com a grande feira, que posteriormente foi movida para o centro de abastecimento e, então, dissolvida em várias outras feiras livres menores que se espalham por toda a cidade. No entanto, sua herança comercial segue até os dias de hoje traduzindo-se na expressividade do comércio que existe ao longo da avenida.

Com natureza e público variado ao longo de sua extensão, a avenida tem várias características que diferenciam os seus trechos. Consequentemente, essas características se refletem em seu canteiro central e nas formas de utilização que lhe são conferidas.

É possível perceber, por exemplo, ao caminhar por toda a extensão do canteiro, que embora seja predominantemente arborizado, os setores mais próximos ao bairro do centro tem a vegetação mais escassa que outros setores. Também é possível notar uma redução na permeabilidade do solo, além de um maior esvaziamento quando fora do horário comercial, sobretudo aos sábados a tarde e aos domingos.

As figuras 02 e 03 mostram duas bancas de revistas em dois trechos diferentes do canteiro central, ambas são marcos* para os indivíduos que utilizam o espaço do canteiro, mas as peculiaridades dos segmentos que constituem a avenida se fazem presentes diferenciando o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

contexto nos quais elas se encontram. Na figura 02 é possível perceber uma banca na área do bairro do centro, nota-se um solo com pouca permeabilidade à água e pouca arborização. Já na figura 03, a banca que se localiza na parte leste da avenida (e consequentemente mais próxima de bairros de classes com maior poder aquisitivo) está localizada sob a sombra das árvores, com um banco ao lado e assentada sobre uma área de permeabilidade do solo, com grama e piso intertravado.

Figura 02 — Banca de revista no canteiro central, no bairro Centro

Fonte: Imagem da autora

Figura 03 — Banca de revista localizada próxima ao bairro Santa Mônica

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Imagem da autora

Embora sejam importantes as especificidades de cada trecho, ao analisar o canteiro central da avenida em sua totalidade, foram notadas diversas formas de utilização dadas ao local. De modo que a função de deslocamento e passagem, ou "entre-lugar" (Furtado e Zanella, p. 310, 2007) , geralmente atribuídas às vias, é intercalada pelos usos que configuram uma maior permanência no local, conferindo ao canteiro um caráter de "lugar", onde, como aborda Milton Santos, 2008, as pessoas desenvolvem atividades variadas. Segundo ele, *"O lugar, aliás, se define como funcionalização do mundo, e é por ele (lugar) que o mundo é percebido empiricamente" Santos, p. 35, 2008.* Contrapondo a ideia de entre-lugar apresentada por Furtado e Zanella (2007).

Sendo assim, a partir da observação de padrões ou peculiaridades percebidos no local, algumas categorias foram estabelecidas, conforme a natureza do uso empregado. Vale ressaltar que essas categorias, por vezes, se interseccionam. Em outras palavras, o que é espaço de trabalho para alguns pode ser lazer para outros.

As categorias definidas para compor este artigo foram: a utilização do espaço para *Passagem, Trabalho e Lazer.*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

3.1- Passagem

Nesta categoria foram consideradas as situações nas quais os indivíduos utilizam o canteiro como meio de deslocamento, um caminho que une o ponto inicial ao destino final, de forma que passam pouco tempo percebendo o espaço, ou o fazem em movimento, sem se ater a um trecho em específico.

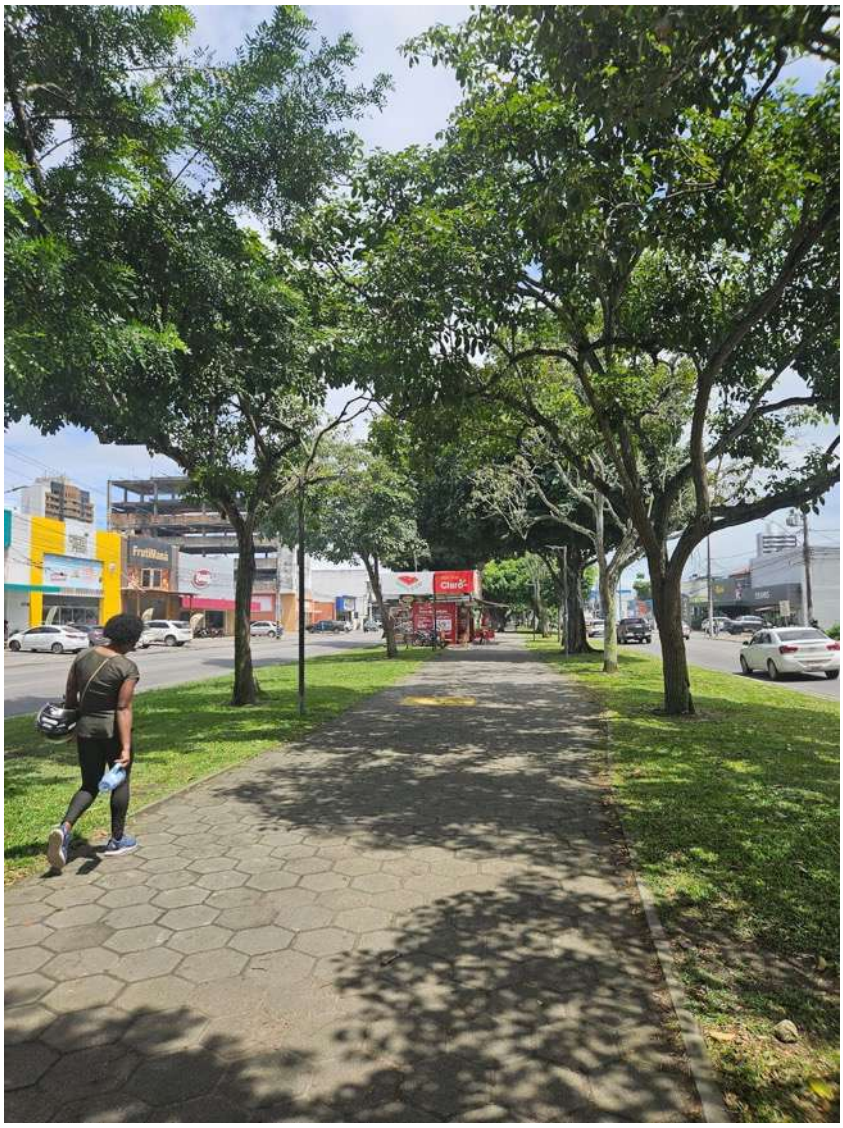
Esta categoria se contrapõe ao que se considera permanência prolongada no espaço.

Durante as observações no local, foram percebidos deslocamentos sendo feitos principalmente a pé, mas também foram pontuadas situações nas quais os usuários fazem o percurso de bicicleta.

É importante situar as circunstâncias nas quais se desenvolvem as formas de utilização do canteiro central, bem como a variabilidade de uso do local. Além dos possíveis obstáculos e facilidades que o equipamento promove ao sujeito que nele transita. Evidenciando também que para Lynch (2006) as vias (como se manifesta o canteiro central nesta situação) são uma importante forma de apreensão do espaço para muitos indivíduos.

Figura 04 — Mulher se desloca a pé pelo canteiro próxima ao bairro Santa Mônica

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Fonte: Imagem da autora

3.2- Trabalho

Nesta categoria foram colocadas as situações nas quais foi possível observar a utilização do canteiro central como ambiente de trabalho ou como suporte para este tipo de atividade, ainda que não sejam realizadas inteiramente no canteiro.

Aqui estão consideradas as atividades ligadas a “Atividade humana caracterizada como fator principal da produção de bens ou serviços.” (TRABALHO, 2025) Como é o caso de artistas de rua ou vendedores ambulantes que depositam sua mercadoria no espaço do canteiro.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Vale ressaltar que, por vezes, as atividades pontuadas nesse tópico se cruzam com as da categoria do lazer, uma vez que existem os casos, como já foi citado, nos quais o trabalho desenvolvido por um indivíduo, ou grupo, vai ser em função do lazer de outro.

Ao longo das observações diversas atividades foram pontuadas tais como venda de produtos naturais durante o semáforo fechado (nesse caso o canteiro central é suporte para o armazenamento dos produtos), apresentações acrobáticas (também durante o sinal vermelho), garis realizando a limpeza do canteiro, a utilização do local como ponto de espera para chamada de aplicativos de entrega de alimentos, aulas de atividades físicas como o treinamento Funcional, ou a calistenia.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 06 — material de trabalho “armazenado” no canteiro

Fonte: Imagem da autora

Figura 07 — Um artista se apresenta na faixa de pedestres da avenida e utiliza o canteiro para deixar seus pertences.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fonte: Imagem da autora

Outra natureza de trabalho percebida, neste caso, de forma mais pontual, são as feiras quinzenais de artesanato. E os eventos de corridas de rua que vem acontecendo na avenida e se utilizam do canteiro como suporte para a realização de atividades para os corredores de modo que aquele local se torna ambiente de trabalho para os colaboradores contratados pelo evento, para os preparadores físicos e para os atletas de elite.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 08 — Gari realizando a limpeza do cateiro

Fonte: Imagem da autora

Em todas estas situações o canteiro desempenha um papel de suporte ao trabalho, formal ou informal, no qual sua estrutura larga, plana e arborizada propiciam um espaço que pode ser lido de diversas maneiras, se tornando "multi-uso" mesmo dentro de uma única categoria.

3.3- Lazer

Neste tópico foram elencadas as situações nas quais os sujeitos envolvidos estão em momento de lazer e se utilizando da estrutura pública para este fim. No entanto, para compreender da melhor forma o que está sendo apresentado nesta categoria é importante entender a definição de "Lazer" que foi utilizada como parâmetro do trabalho.

O conceito de "lazer" proposto por Dumazedier, em 1974, trata de uma oposição ao que seriam as obrigações gerais do dia-a-dia e em complemento sugere que o lazer tem três funções

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

que considera as mais importantes: “a) função de descanso, b) função de divertimento, recreação e entretenimento, c) função de desenvolvimento”. Ou seja

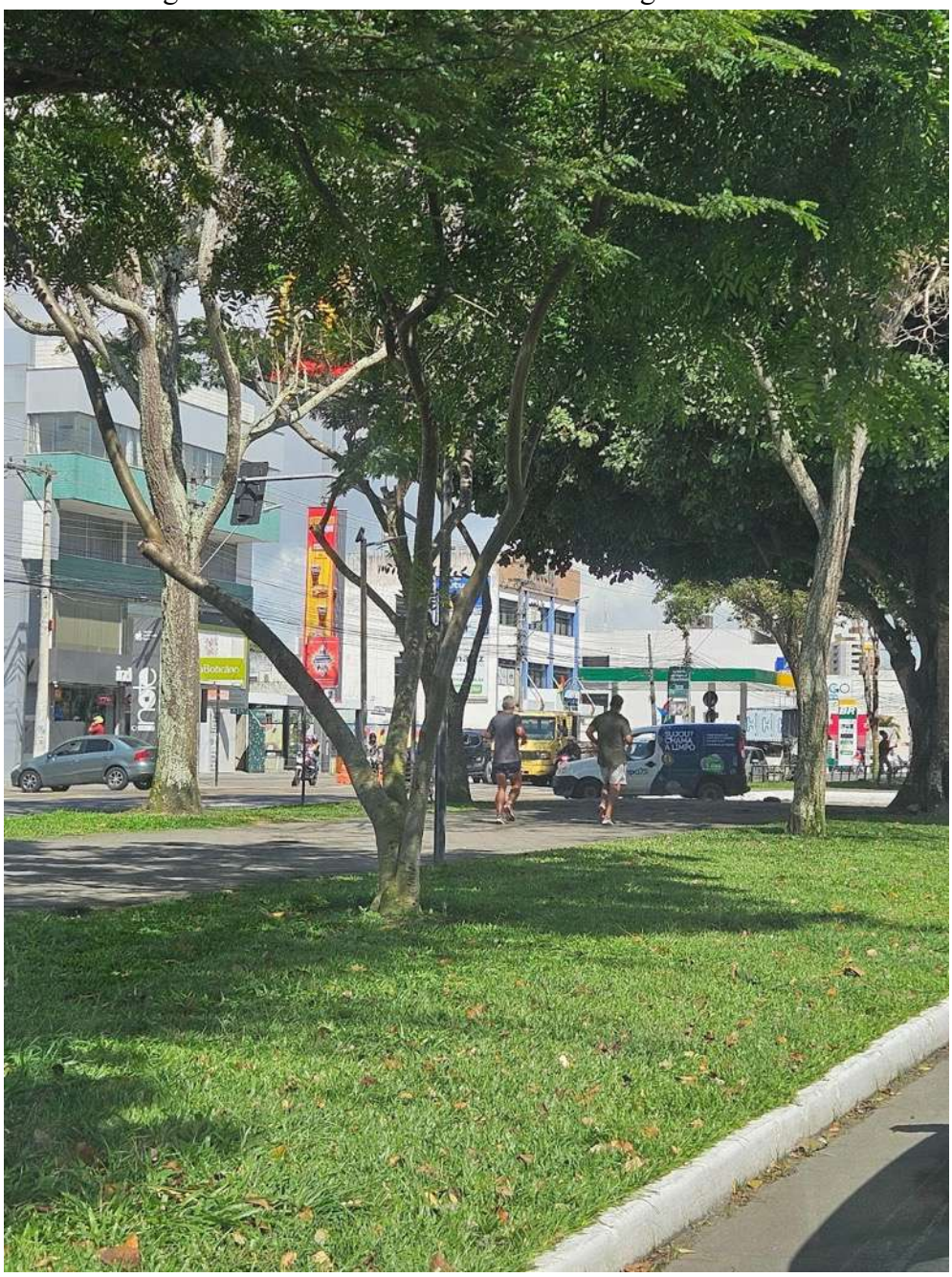
> O lazer é um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais (Dumazedier, 1974, p.34)

O que torna o conceito mais amplo do que considerar lazer como oposição ao tempo de trabalho. Ele tem funções mais abrangentes, que por muitas vezes se intercalam e se unem umas às outras.

Tendo todos esses elementos em vista, pode-se, então, enumerar as diversas práticas de lazer que se desenrolam no espaço público do canteiro central da avenida Getúlio Vargas.
Foi percebido *in loco*, que a predominância das atividades que são realizadas no local variam conforme o dia e o horário. A exemplo da corrida (tanto a realizada em grupos de preparação específica, quanto a realizada individualmente, além dos eventos pagos de corrida de rua já citados anteriormente), e do ciclismo que é mais presente fora do horário comercial e aos finais de semana.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 09 — Dois homens correm ao longo do canteiro

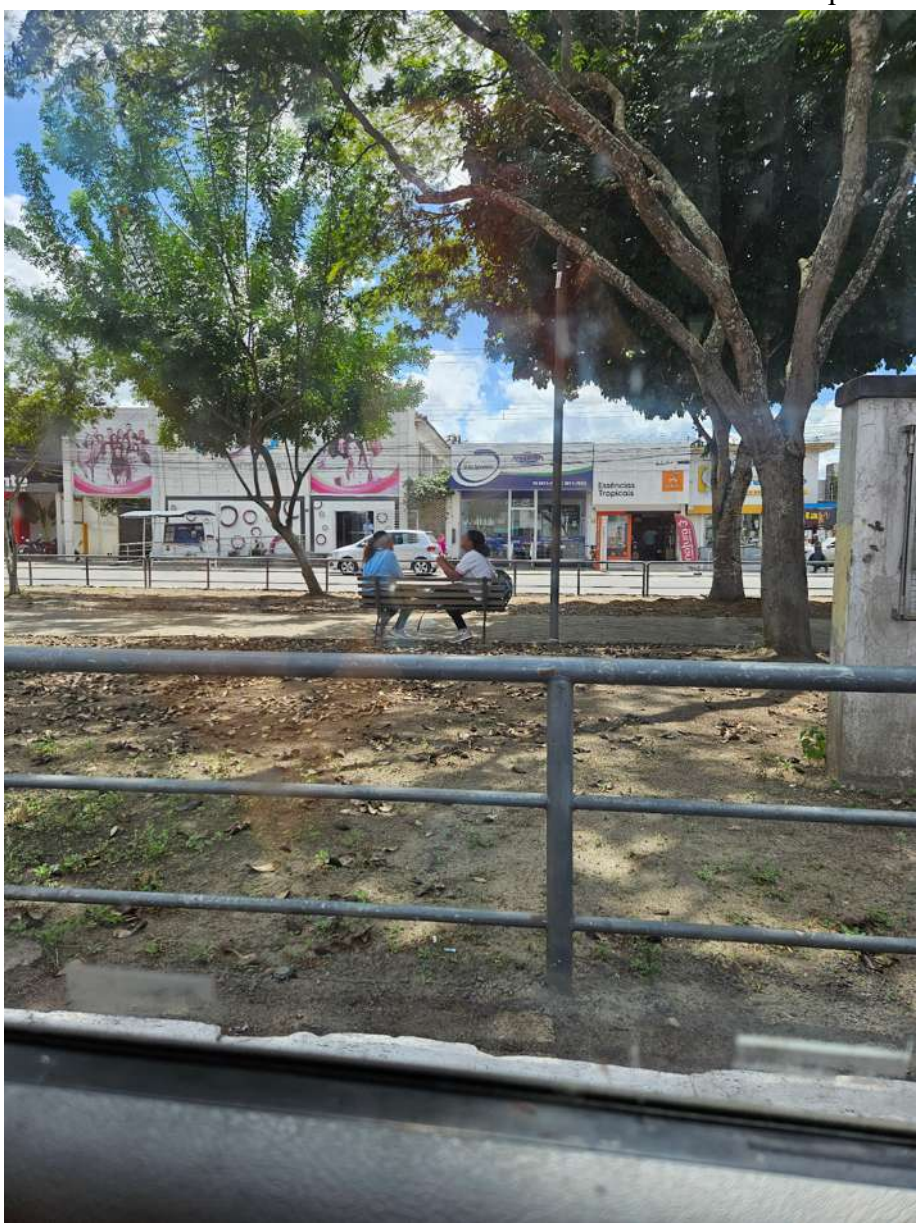


Fonte: Imagem da autora

Existe também a utilização do local para o descanso, com destaque para o uso dos funcionários dos comércios adjacentes à avenida e dos estudantes de colégios do entorno.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 10: Jovens conversam sentadas em um dos bancos distribuídos pelo canteiro



Fonte: Imagem da autora

Para esses casos o canteiro dispõe de mobiliário específico, como bancos de madeira ou canteiros de alvenaria e granito onde é possível se sentar. O que não acontece no lado oposto da avenida.

4- Conclusão

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Tomando por base as características aqui apresentadas, nota-se que o canteiro é vivido de diversas formas, por diferentes usuários. Essas utilizações, por mais antagônicas que possam ser, por vezes se cruzam ou se completam. De tal maneira que para classificar tudo que acontece nesse espaço é preciso destacar essa característica. A fim de traduzir da melhor forma os movimentos e os sujeitos que ali estão. Assim, evidenciando a pluralidade das atividades que ocorrem no canteiro.

Com isso é possível perceber que os usos da avenida (e seu canteiro) não são restritos à passagem de automóveis ou pedestres. E que aquele espaço não precisa se caracterizar como um "entre-lugar". Os usos dados pela população para o equipamento o tornam parte integrante da vida na citadina, transformando, tanto a via quanto o seu canteiro em um "*lugares"*. Onde efetivamente se desenvolvem atividades, encontros e interações sociais. Assim aproximando, aos poucos, as pessoas do espaço público. Retomando a mutualidade que existe entre o sujeito e o espaço urbano que o abriga.

Referências

QUEIROGA, Eugenio. **Dimensões públicas do espaço contemporâneo: resistência e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros.** Tese Livre Docência em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2012

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 27 out. 2025.

GEHL, Jan: **Cidades para pessoas,**2.ed, São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

DEL RIO, Vicente: **Introdução ao Desenho Urbano**,1. ed., São Paulo, Editora Pini, 1990.

LYNCH, Kevin: **A Imagem da Cidade**, 3. ed., São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2006.

SANTOS, M. **O lugar: encontrando o futuro.** RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura , [S. l.], n. 6, 2008. DOI: 10.9771/rua.vi0.3113. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3113. Acesso em: 13 out. 2025.

FURTADO, Janaina Rocha, ZANELLA, Andréa Vieira: **Artes visuais na cidade: Relações estéticas e constituição dos sujeitos:** , Psicologia em revista, Belo Horizonte, V.12, n.2, p. 309-324, dez. 2007

TRABALHO. *In*: MICHAELIS, Dicionário brasileiro da língua portuguesa, São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/trabalho/>. Acesso em: 10/11/2025.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPGHS

Uma leitura da paisagem da avenida Getúlio Vargas em Feira de Santana, Bahia

Livia Dias de AZEVEDO (UEFS)

E-mail: liviadias@uefs.br

A avenida Getúlio Vargas em Feira de Santana, Bahia, é uma das vias mais antigas da cidade, concentra um fluxo intenso de pessoas, automóveis, motocicletas, bicicletas, possui um comércio movimentado e oferece uma diversidade de serviços. Nesse sentido, este estudo objetiva ler a paisagem desta avenida a partir seus (re)desenhos influenciados pelo incremento populacional, pelo crescimento econômico e pelas mudanças culturais das últimas décadas. Como referencial teórico-metodológico utilizamos Santos (2004), Lynch (1997), Geertz (1989), Santaella (2007) e outros. Além do levantamento, organização e análise da literatura, o trabalho de campo foi o principal procedimento metodológico. Através do trabalho desenvolvido em campo foi possível produzir fotos, mapas e desenhos, indicando que apesar da avenida concentrar serviços tradicionais como educação e médicos de alta e média complexidade, é apropriada, também, para diversos fins, como caminhada, ciclismo, corrida, comércio, exposições e feiras ao ar livre como a feira "pet" e a feirinha de artesanato, antiguidades, objetos de decoração, plantas, flores, produtos da agricultura familiar dentre muitos outros.

Palavras-chaves: Paisagem, cultura, desenho urbano.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Paisagem-objeto: Juiz de Fora em 1906

Isabella de Oliveira BARBOSA (UFJF)

E-mail: isaob@yahoo.com

O presente trabalho analisa uma fotografia de Juiz de Fora da primeira metade do século XX, na qual se destaca a coexistência entre charretes e automóveis, símbolos do encontro entre tradição e modernidade. O elemento central da imagem é a torre da estação ferroviária inaugurada em 1906, cujo relógio representava a nova temporalidade, marcada pela precisão e racionalidade do tempo. A estação, localizada no centro da cidade, foi fruto de disputas locais e transformou a dinâmica urbana, atraindo comércio, hotéis e consolidando a região central. Em paralelo, destaca-se a inauguração do monumento ao Cristo Redentor no Morro do Imperador, também em 1906, configurando um par simbólico com a torre: tradição e modernidade, espiritualidade e racionalidade. Assim, o ano de 1906 marcou uma inflexão na paisagem juiz-forana com a inserção de dois elementos importantes para quem experimenta/vivencia a cidade.

Palavras-chaves: Juiz de Fora, fotografia, paisagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

A paisagem da Primeira Guerra Mundial como uma reflexão sobre a morte: uma análise das obras de Paul Nash

Maria Clara Alves da COSTA (UFG)

E-mail: acmariaclara2001@gmail.com

A Primeira Guerra Mundial, devido a sua dimensão e impacto, foi responsável por receber, em âmbito cultural, uma quantidade inédita de produções inovadoras. Entre essas produções, estavam livros, peças e pinturas que receberam grande destaque para a memória da Guerra. As artes visuais e as imagens receberam certa atenção durante os anos de conflito, isso porque muitos artistas prestaram serviço para seus governos e exércitos, fossem nos setores de propaganda, camuflagem ou como artistas oficiais contratados. No Reino Unido, um artista de grande relevância chamado Paul Nash, atuou como militar e Artista Oficial de Guerra durante a Primeira Guerra Mundial. A vivência do artista na frente de guerra alterou suas pinturas de paisagem, deixando-as mais sombrias. Com árvores mortas, formas exageradas e cores escuras, Paul Nash passou a representar sua percepção sobre a morte em suas obras sobre a Primeira Guerra Mundial, sendo esse resultado de experiências do artista com a morte no pré-guerra e durante sua atuação profissional entre 1914 e 1918.

Palavras-chaves: Primeira Guerra Mundial, Paisagem de Guerra, Artistas Oficiais de Guerra, Paul Nash.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Menos mídia e mais cidade: transformações da paisagem urbana de Londrina decorrentes da “Lei Cidade Limpa”

Sergio Marilson KULAK (Unicentro/UEL)

E-mail: sergiokulak@unicentro.br

A imagem que a cidade proporciona se transforma a cada novo signo implementado. Seja por meio da interferência direta do ser humano ou pelas transformações naturais de sua paisagem, os ambientes passam a emanar estímulos sinestésicos que projetam diferentes sentidos aos indivíduos. Esse é o caso da Lei Cidade Limpa, de Londrina-PR, que por força de lei, condicionou o desenvolvimento da visualidade da paisagem londrinense através dos anos, influenciando diretamente na construção da imagem citadina. Assim, objetiva-se avaliar a transformação da paisagem urbana de Londrina com base em sua adequação à Lei Cidade Limpa, analisando como as estruturas urbanas se manifestam atualmente. Para tanto, a metodologia de pesquisa recorre aos procedimentos da semiótica aplicada, conforme propõe Lucia Santaella, tendo a abordagem qualitativa e natureza aplicada por característica, e sendo exploratória em relação aos objetivos. Afere-se que a adaptação das estruturas de consumo propiciaram uma vivência mais ativa do urbano, culminando numa paisagem mais voltada aos signos arquitetônicos e não comerciais da cidade.

Palavras-chaves: produção de sentido, semiótica, urbanidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Transformações da memória: diálogos entre o enigmático e as lembranças

Isabella Hanne Marques de LIMA (UEL)

E-mail: isabella.hanne@uel.br

Este projeto de pesquisa investiga a relação entre paisagem, literatura e silêncio, compreendendo a paisagem não apenas como espaço físico, mas como campo de memória, identidade e registro. A partir da análise e revisitação de obras literárias e de produções artísticas, sendo elas desenhos e pinturas, busco compreender como a paisagem carrega marcas do passado e funciona como elo entre lembrança e reconfiguração. Além dessa análise estabeleço relações com minha prática poética, tendo reflexões e produções no campo da pintura e do desenho e essas concepções fazem parte, segundo Sandra Rey (2002), do que chamamos de pesquisa em arte. A música, com seu aspecto literário e sonoro, assim como a literatura, oferece imagens e metáforas que ampliam a dimensão emocional da paisagem, aproximando-a das experiências pessoais e coletivas. Assim, a paisagem é entendida como testemunho da impermanência do tempo, e o silêncio como agente no processo e como elemento compositivo, ambos atravessados por sentimentos e ressignificação.

Palavras-chave: Paisagem; Memória; Literatura.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Um lugar além do crepúsculo: paisagem e símbolos

Denise Aparecida Ramiro LOMBARDI (Unespar)

E-mail:psdeniseramiro@gmail.com

Meire Aparecida LÓDE NUNES (Unespar)

E-mail: meire.lode@unespar.edu.br

Resumo: Esta pesquisa tem como tema as imagens como narrativas visuais presentes em todas as fases da vida, do nascimento à morte, analisando especialmente as representações no cemitério de Boa Esperança/PR. A problemática central questiona: de que maneira o cemitério de Boa Esperança expressa a cultura local? O objetivo geral é analisar como a morte é significada imageticamente por comunidades rurais. A metodologia é qualitativa, interdisciplinar e iconográfica articulando referenciais teóricos como de Barthes (2021), Claval (2010), Jung (1964) e Tuan (2012). Os resultados evidenciam que o espaço cemiterial apresenta uma arquitetura heterogênea dos túmulos, embora marcada por certo alinhamento. Observou-se, ainda, a presença de elementos simbólicos relacionados à agricultura, como a noção de ciclos e estações, nos quais vida e morte se entrelaçam. Tal representação aproxima o cemitério da lógica do cultivo, em que o nascer e o perecer, tanto das plantações quanto dos seres humanos, configuram-se como expressões de um mesmo processo vital.

Palavras-chave: Cemitério; Imagem; Mitologia; Paisagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução

As imagens, compreendidas como narrativas visuais, acompanham o ser humano desde o nascimento até a morte. No contexto cultural, constituem sistemas simbólicos aprendidos e transmitidos ao longo das gerações, refletindo trajetórias históricas, sociais e econômicas (Laraia, 2013). Em consonância com Barthes (2021), a imagem visual é retratada como um mito.

Barthes afirma que o mito não é um objeto em si, mas sim um modo de significação, ou seja, uma forma de dar sentido ao mundo. Para Barthes, qualquer elemento da realidade (um objeto, uma imagem, uma prática cotidiana) pode ser transformado em mito, desde que seja extraído de significados culturais e ideológicos.

> Mas o que já sabemos ser fundamental é que o mito constitui um sistema de comunicação, uma mensagem. Isso indica que o mito não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia; é um modo de significação, uma forma [...]"Cada objeto do mundo pode passar de forma natural para o mito [...]Todo objeto no mundo pode passar de uma existência fechada e muda para um estado oral, aberto à apropriação da sociedade (Barthes,2021, p. 107).
>
> .

Quando o autor acima menciona que "todo objeto no mundo pode passar de uma existência fechada e muda para um estado oral", ele está operando os elementos do mundo, por meio da linguagem e da cultura, ganham voz simbólica: passam a comunicar ideias, valores e visões de mundo. Como exemplo o espaço cemiterial de Boa Esperança/Pr.

Neste sentido, o presente estudo aborda a presença de narrativas visuais no cemitério de Boa Esperança, situado em uma região marcada pelo agronegócio e pela agricultura familiar, e elucida esse espaço de expressão cultural e simbólica compartilhado entre os munícipes.

Laraia (2013) aponta a função das mudanças aceleradas pela crescente interconexão entre povos, o que intensifica a troca de ideias, atitudes e valores. E Tuan (2012), em um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente (2012), explorou a relação afetiva entre seres humanos e seus ambientes e introduziu o conceito de *"topofilia"* (do grego "*topos"*, "lugar", e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

philia, "amor") para descrever as conexões emocionais, culturais e simbólicas que as pessoas estabelecem com os espaços que habitam.

O autor retro citado argumenta que a percepção do ambiente não é apenas física, mas também profundamente subjetiva, moldada por memórias, valores culturais e experiências individuais. Ele destaca como paisagens naturais e construídas — desde cidades até áreas rurais — adquirem significados afetivos que influenciam identidades coletivas e práticas sociais, enfatizando que o "lugar" é uma construção humana tanto quanto geográfica.

Tuan (2012) revela como os lugares de pertencimento variam desde o apego a um lar até a veneração de lugares sagrados, refletindo a complexidade da relação do ser humano-meio. A topofilia é a ligação emocional e cultural entre pessoas e lugares, onde o ambiente transcende sua materialidade para se tornar um espaço de significado afetivo e identitário

Contrariando antigas concepções, a sociedade não é um sistema estático, mas um processo dinâmico e em contínuo desenvolvimento. As mudanças ocorrem de diferentes formas, desde pequenas alterações nos hábitos até grandes revoluções, impulsionadas por eventos históricos ou pelo contato entre civilizações. Essas transformações podem ser graduais, influenciadas por fatores como inovações tecnológicas, marcos históricos e interações culturais (Laraia, 2013).

Sob esta perspectiva, a problemática que norteia esta investigação é: de que maneira o cemitério de Boa Esperança expressa a cultura local? Entende-se que este espaço, inserido entre plantações e estruturas agrícolas, reúne elementos arquitetônicos, iconográficos e espaciais que permitem compreender relações de poder, memórias coletivas e concepções de morte.

O objetivo geral é analisar como a morte é significada imageticamente por comunidades rurais. Como objetivos específicos, destacam-se: (1) realizar levantamento fotográfico do cemitério e seu entorno; (2) interpretar os elementos visuais segundo referenciais da semiologia e mitologia; (3) identificar como a paisagem e a disposição espacial expressam identidades e memórias locais.

A justificativa para este estudo repousa na relevância de compreender o espaço cemiterial rural como arquivo de memória, resistência cultural e expressão de identidades. Em contraposição à abundância de estudos sobre cemitérios urbanos, os cemitérios rurais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

permanecem invisíveis na literatura, apesar de serem repositórios significativos de narrativas históricas e religiosas.

2. Metodologia

A pesquisa é qualitativa e de caráter interdisciplinar, envolvendo geografia, antropologia, psicologia e iconografia. As fontes de dados consistiram em sete fotografias coletadas pelas autoras, além de observação participante durante visitas ao cemitério e seus acessos. A análise das imagens seguiu referenciais teóricos de Martine Joly (1994) para leitura crítica visual, de Barthes (2009; 2021) para interpretação mitológica e de Claval (2010) e Sauer (2006) para compreensão da paisagem como construção social. As etapas metodológicas foram organizadas: (a) coleta de figuras; (b) contextualização histórica e espacial; (c) análise denotativa, conotativa e ideológica dos elementos visuais.

A estrutura do texto está organizada em três seções: A primeira objetiva examinar, a partir da perspectiva semiológica de Roland Barthes (2021), como as imagens associadas à morte em comunidades rurais se constituem como mitologias sociais, revelando processos de naturalização de sentidos sobre finitude e transcendência.

A segunda seção tem como meta investigar as construções imagéticas da morte em práticas simbólicas agrícolas (fotografias do cemitério), com destaque para o modo dessas representações produzem discursos mitológicos que articulam memória, identidade coletiva e imaginário social. A terceira seção dedica-se à análise da memória enquanto instância de transcendência, representada simbolicamente pelo crepúsculo final.

3. Desenvolvimento

O conceito de imagem, no campo das artes visuais, está predominantemente associado à representação visual. Etimologicamente, deriva do latim 'imago', que designava, entre outros significados, a máscara mortuária usada nos funerais da Roma Antiga, conectando-a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

diretamente a rituais de morte e memória. Desde Platão (427-428 a.C.), que via a imagem como cópia ilusória da realidade até Aristóteles (384 a. C.- 322 a. C), que lhe atribuía função educativa, o debate filosófico sobre o papel da imagem acompanha a história do pensamento. Na perspectiva aristotélica, a imagem é um instrumento de mediação entre o sensível e o inteligível, favorecendo o aprendizado e a fruição estética.

Roland Barthes, em Mitologias (2009; 2021), concebe o mito como um sistema de comunicação que transforma elementos da realidade em portadores de significados culturais e ideológicos. Para o autor, a imagem é um dispositivo que naturaliza relações de poder. Assim, um túmulo ornamentado pode, simultaneamente, expressar devoção religiosa e reafirmar distinções sociais. Enquanto Aristóteles, na Antiguidade, destacava a função cognitiva da imagem, Barthes a situa no campo da ideologia, ressaltando sua capacidade de moldar percepções e legitimar estruturas sociais.

Barthes (1957; 2009; 2021), radicaliza essa discussão ao situar a imagem no campo da ideologia. Para o autor, a imagem opera como signo de segunda ordem, um mito, que converte elementos da realidade em significantes carregados de valores culturais e políticos. Destarte, a mitologia não esconde nada: sua função é distorcer, não fazer desaparecer (Barthes, 2021).

Ao analisar figuras ou representações visuais, Barthes revela como a imagem naturaliza relações de poder, transformando construções históricas em verdades aparentemente universais. Nessa perspectiva, a imagem não apenas representa o mundo, mas o organiza e o institui, funcionando como dispositivo de normatização social.

É o que também destaca Susan Sontag (2004), ao afirmar que a imagem fotográfica molda modos de ver, criando não só memórias coletivas, mas também regimes de sensibilidade. Logo, discutir o conceito de imagem implica reconhecer sua natureza ambivalente: de um lado, como meio de expressão estética e cognitiva; de outro, como campo estratégico de produção e disputa ideológica.

O pensamento de Barthes permite compreender que as imagens, sejam elas artísticas, midiáticas ou religiosas, atuam como sistemas de significação que legitimam práticas culturais, reforçam hierarquias sociais e, ao mesmo tempo, abrem possibilidades de resistência e ressignificação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

3.1. Figuras do Cemitério Municipal de Boa Esperança/PR

O Cemitério Municipal de Boa Esperança localiza-se no município homônimo, pertencente à Região de Goioerê, no estado do Paraná. O município apresenta área territorial de 311,225 km² e o cemitério está situado a aproximadamente 2,5 km do núcleo urbano. Ressalta-se, entretanto, que não foram encontrados registros oficiais que indiquem a data de fundação do cemitério, o que constitui uma lacuna documental relevante para a compreensão de sua historicidade.

Para contemplar esta incompletude foi realizada a análise de oito fotografias que revelou três eixos principais: (1) marcas da agricultura na organização espacial dos túmulos, seguindo alinhamentos semelhantes ao plantio; (2) símbolos religiosos e funerários, como cruzes e anjos, (3) elementos arquitetônicos e cromáticos que associam o espaço à memória coletiva e às identidades locais. As figuras evidenciam que o cemitério funciona como um palimpsesto cultural, onde camadas históricas, econômicas e simbólicas se sobrepõem.

Quadro 1. Eixos de análise no Cemitério Municipal de Boa Esperança

n.	eixos de análise	elementos observado no cemitério
1.	marcas da agricultura	solo, cultivo
2.	símbolos religiosos e funerários,	túmulos, rituais
3.	elementos arquitetônicos e cromáticos	memória coletiva

Fonte: Elaborada pelas autoras

3.1.1. Marcas da agricultura

A figura 01 apresenta o portal de acesso ao Cemitério Municipal de Boa Esperança margeado por extensas plantações de soja e milho. A fachada, pintada em um tom verde profundo, harmoniza-se com o cromatismo agrícola predominante na paisagem, evocando a tonalidade das espigas de milho verdes que outrora compuseram o cotidiano local. Essa cor, ao mesmo tempo integrada e singular, estabelece uma ponte simbólica entre o espaço sagrado e o contexto produtivo que o circunda (Jung ,1964).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 01: Entrada do Cemitério Municipal de Boa Esperança, Pr

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

A aproximação ao portal, concebido como um limiar entre o mundo dos vivos e a dimensão da eternidade, ultrapassa sua função arquitetônica imediata para configurar-se como um marcador cultural e identitário, no qual se inscrevem memórias coletivas e narrativas visuais que expressam a historicidade e a simbologia próprias das comunidades.

As árvores, que saltam aos olhos do observador nos remete ao simbolismo apresentado por Jung (1964) com relação a uma estrutura tripartida que associa raízes, tronco e copa às dimensões fundamentais da experiência humana: vida, morte e eternidade:

> Surge, gradualmente, uma personalidade mais ampla e amadurecida que, aos poucos, torna -se mais efetiva e perceptível [...] Como este crescimento psíquico [...] um fenômeno involuntário e natural, ele é freqüentemente simbolizado nos sonhos por uma **árvore**, cujo desenvolvimento lento,pujante e involuntário cumpre um esquema bem definido. O centro organizador de onde emana esta ação reguladora parece ser uma espécie de "núcleo atômico" do nosso sistema psíquico. Poder-se-ia denominá-lo também de inventor, organizador ou fonte das imagens oníricas. Jung chamou a este centro o self e o descreveu como a totalidade absoluta da psique [...](Jung, 1964, p. 161).

No campo da psicologia analítica, a árvore constitui um dos símbolos arquetípicos centrais, representando o elo entre o mundo terreno e o espiritual. Para Jung (1964), a morfologia vertical e colunar do pinheiro, aqui associada ao cipreste-italiano (*Cupressus*

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

sempervirens), funciona como metáfora do processo de individuação, entendido como a integração entre consciente e inconsciente, céu e terra, vida e morte. A semente, portadora da potencialidade, simboliza a predisposição arquetípica de cada indivíduo, cuja realização depende não apenas de sua natureza interna, mas também de condições históricas, sociais e ambientais.

Assim, o crescimento orgânico da árvore ilustra que a individuação não é linear ou pré-determinada, mas dinâmica e contínua, articulando dimensões espontâneas e decisões conscientes. Nesse processo, o Self compreendido como totalidade psíquica e centro organizador da personalidade orienta o indivíduo em direção à autorrealização (Jung,1964).

O cipreste-italiano é uma espécie nativa da região do Mediterrâneo oriental, amplamente cultivada desde a Antiguidade em culturas como a grega e a romana, onde foi associado a templos, rituais fúnebres e espaços sagrados (Grassi, 2003). Sua forma vertical e colunar consolidou-se como metáfora de transcendência, razão pela qual passou a figurar em cemitérios, simbolizando luto, imortalidade e a ligação entre o mundo terreno e o espiritual (Harrison, 1992).

Tal tradição atravessou séculos e, com a expansão do cristianismo e os processos de colonização europeia, foi incorporada a diferentes contextos culturais, inclusive na América Latina. No Brasil, o cipreste mediterrâneo foi ressignificado como elemento paisagístico e simbólico nos cemitérios rurais, em que a verticalidade vegetal dialoga com crenças locais e práticas funerárias, reafirmando sua função de marcador identitário e espiritual (Rupp, 2000).

Figura 02. Espaço interior do cemitério

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

Na figura 02 apresenta o interior do cemitério de Boa Esperança, a configuração do espaço revela mais do que uma ordenação física: o caminho de terra que se estende entre os túmulos nos remete a travessia entre a finitude da vida e a projeção da eternidade. O alinhamento das estradas, ao evocar simultaneamente o traçado agrícola predominante na região e a ideia de um percurso de transcendência, funciona como metáfora visual da passagem.

Essa simbologia do "caminho" opera como mediação entre o mundo material e o espiritual, naturalizando a morte como continuidade e reescrevendo a experiência coletiva em uma narrativa cultural de pertença e memória. Assim, o trajeto terrestre transforma-se em signo, no sentido barthesiano, codificando tanto a paisagem rural quanto os universos simbólicos que estruturam a comunidade

3.1.2. Símbolos religiosos e funerários

Segundo Jung (2011), usamos símbolos para representar conceitos abstratos ou ideias que estão além da nossa compreensão completa. Eles também podem surgir de forma inconsciente em nossos sonhos, revelando aspectos ocultos da nossa psique. A linguagem das religiões é frequentemente rica em simbolismo, pois busca expressar ideias que transcendem a razão e a lógica. A limitação dos nossos sentidos nos impede de perceber o mundo em sua

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

totalidade, e os símbolos servem como pontes para acessarmos um conhecimento mais profundo e subjetivo.

Figura 3. Túmulo adornado com flores

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

Na literatura científica, as flores são frequentemente analisadas como símbolos culturais e elementos semióticos que expressam significados coletivos. A cor rosa, em especial, é recorrentemente associada a valores ligados à afetividade, ternura, inocência e amor não erótico, em contraste com o vermelho, que representa paixão e intensidade.

Na figura 03 observa-se que a cor rosa das flores em primeiro plano encontra ressonância no cenário ao fundo, onde outros túmulos também se apresentam adornados com flores da mesma tonalidade, evidenciando uma estética cromática recorrente no espaço cemiterial e sugerindo padrões coletivos de expressão afetiva e simbólica.

Segundo Eliade (1991), as flores integram o repertório de símbolos universais de renovação e efemeridade, pois remetem ao ciclo natural de nascimento, florescimento e morte. Nessa perspectiva, a flor rosa pode ser interpretada como metáfora da transitoriedade da beleza e da vida.

Na psicologia analítica, Jung (1964) compreende os símbolos florais como imagens arquetípicas vinculadas ao Self, frequentemente relacionadas ao feminino, à pureza e ao

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

processo de individuação. O rosa, cor intermediária entre o vermelho e o branco, é compreendido como expressão da síntese entre energia vital (vermelho) e espiritualidade/pureza (branco), simbolizando equilíbrio afetivo e harmonia psíquica. Como na figura a seguir:

Figura 4. Túmulos adornado com flores

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

Na figura 04 observa-se um túmulo adornado com flores rosas, cuja presença se destaca no espaço cemiterial. Do ponto de vista antropológico, as flores depositadas em túmulos e rituais fúnebres configuram-se como signos de memória e afeto. Conforme assinala Geertz (1989), os símbolos não apenas representam, mas também produzem sentidos sociais compartilhados. Nesse sentido, a flor rosa, em contexto funerário, pode ser interpretada como expressão de carinho e lembrança, ressignificando a ausência e reforçando a dimensão afetiva da memória coletiva que se projeta sobre o espaço da morte.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS

3.1.2.1. Símbolos culturais: cruzes e anjos

A figura cinco em análise apresenta dois elementos centrais da simbologia cristã: uma cruz de pedra e a figura de um anjo esculpido. Esses símbolos compõem, simultaneamente, um registro objetivo e um discurso cultural, conforme propõe Martine Joly (1994), para quem a imagem deve ser compreendida em três níveis de significação: denotativo, conotativo e ideológico.

No nível denotativo, observam-se a materialidade e a disposição espacial dos elementos: a cruz erguida sobre um pedestal, o anjo em posição de oração, os túmulos adjacentes e os ciprestes alinhados que emolduram o espaço cemiterial. A iluminação natural incide de forma suave sobre a pedra, destacando seus detalhes escultóricos e criando uma atmosfera de sobriedade (Martine Joly ,1994).

No nível conotativo, manifestam-se significados culturalmente construídos que transcendem a materialidade dos símbolos. A cruz, além de elemento religioso, representa o sacrifício, a fé e a promessa de continuidade na vida eterna. Já a figura do anjo, ao desempenhar a função de mediador entre o mundo terreno e a esfera espiritual, evoca a proteção transcendental. Esses elementos, quando articulados no espaço cemiterial, compõem uma narrativa visual que integra vida e morte em um mesmo sistema simbólico, reafirmando valores coletivos de memória, esperança e *peak experience.*

Já no nível ideológico, a imagem expressa e reforça valores de ordem social e religiosa. A unicidade do anjo evidencia a hegemonia da tradição cristã na construção simbólica do espaço funerário, ao mesmo tempo em que naturaliza relações de poder e hierarquias culturais. Como enfatiza Joly (1994, p. 35), "[...] a imagem não é apenas reflexo da realidade, mas uma construção carregada de significações sociais e culturais".

Nesse sentido, o cemitério rural de Boa Esperança, por meio da disposição desses símbolos, como o da cruz revela-se não apenas como espaço de memória individual, mas como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

palimpsesto cultural no qual se inscrevem ideologias coletivas sobre morte, transcendência e pertencimento (Claval, 2010).

Figura 5. Cruz e anjo

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

Assim, o cemitério não é apenas um campo santo destinado aos rituais de morte, mas um lugar de memória (Nora, 1993) é um texto espacial de poder (Claval, 2010), onde se entrelaçam práticas culturais, afetivas e políticas.

3.1.3. Túmulos: elementos arquitetônicos cromáticos e diversidade religiosa

O túmulo examinado apresenta estrutura simples em alvenaria com lápide de pedra desgastada, destacando tons terrosos que remetem à austeridade e ao tempo. A ausência de símbolos ornamentais evidencia um padrão popular de sepultamento, característico de comunidades rurais, em que prevalece a funcionalidade e a sobriedade.

Apesar da simplicidade, sua forma vertical e retangular permite associá-lo ao cristianismo, sobretudo à tradição católica. A falta de imagens sacras não diminui sua dimensão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

simbólica, já que, conforme Joly (1994), toda imagem funciona como discurso. Assim, o túmulo comunica pertença cultural e memória coletiva.

Na perspectiva de Nora (1993), trata-se de um “lugar de memória”, em que a materialidade preserva identidades mesmo em sua precariedade. Além disso, a diversidade formal em relação a outros túmulos vizinhos reflete desigualdades socioeconômicas e a pluralidade religiosa local (Claval, 2010).

Figura 6. Diversidade de um túmulo na comunidade rural

Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

A paisagem cemiterial, como os túmulos, reflete a força da vida que persiste em meio ao espaço da morte é expressa por meio dos elementos naturais e arquitetônicos, a tentativa da comunidade de inscrever a experiência da finitude. Como evidenciado na fotografia seguinte:

Figura 7. Diversidade de túmulos nas comunidades rurais

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

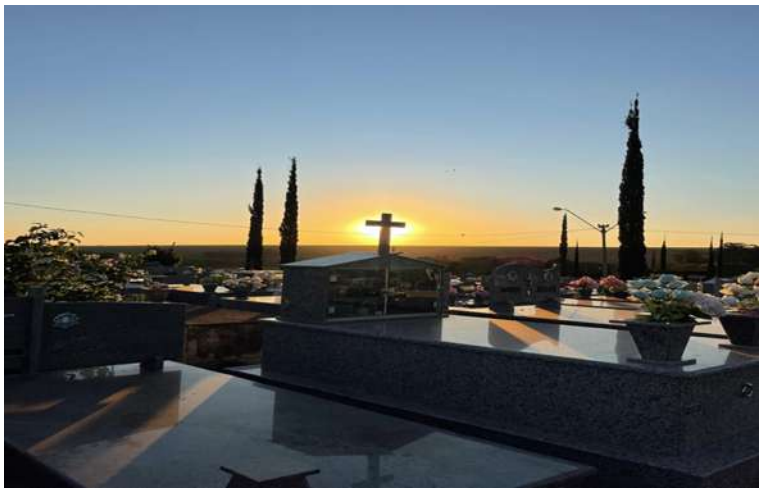
Fonte: Coletada pelas autoras em 2025

Para Eagleton, (2011) a etimologia do termo 'cultura', proveniente do latim *"colere"*, revela uma polissemia intrínseca, abarcando desde o ato de cultivar e habitar até o de cultuar e proteger. Essa pluralidade semântica reflete a complexa trajetória histórica do conceito, que também deu origem ao termo culto.

Mesmo assim, consequentemente, a cultura herda uma parcela da autoridade religiosa, embora mantenha relações ambivalentes com noções de ocupação e invasão. As suas ilustrações, sejam na arte ou nas crenças populares, assumem um caráter imaginário sagrado, podendo ser protegidas e veneradas. Como na figura capturada a na figura a seguir:

Figura 08. A efemeridade da vida

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Fonte: coletada pelos autores em 2025

Na figura 08 foi verificada a preservação de um patrimônio simbólico e como prática política associada à legitimação do poder local. Conforme aponta Foucault (1999), os espaços sociais são também dispositivos de poder, nos quais se articulam estratégias de visibilidade e controle.

Com vista para o crepúsculo desvelou, uma cruz, um símbolo religioso que tornou evidente como um momento de transição entre a luz escuridão, entre o consciente e o inconsciente. É um instante em que as fronteiras entre o real e o imaginário se tornam mais tênues, permitindo que nossa mente se abra para novas possibilidades.

Ele é frequentemente utilizado como metáfora para expressar sentimentos de melancolia, nostalgia e saudade. É um momento de beleza fugaz, em que a luz se desvanece lentamente, evocando uma sensação de efemeridade e transitoriedade.

4. Conclusão

O cemitério rural de Boa Esperança revelou-se não apenas como espaço de sepultamento, mas como lócus de memória e expressão simbólica da cultura local. A análise das figuras evidenciou a presença de símbolos cristãos, elementos naturais e arquitetônicos que dialogam com a paisagem agrícola, configurando o espaço como um texto cultural no qual se inscrevem identidades, crenças e desigualdades sociais.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nesse contexto, a morte é significada imageticamente pelas comunidades rurais por meio de formas simples e organizadas de representação: os túmulos dispostos em alinhamentos regulares remetem tanto à ordem agrícola dos cultivos quanto à tradição simbólica dos ciprestes italianos, que evocam verticalidade, integração psíquica e perenidade.

Assim, a paisagem funerária rural, em sua sobriedade e repetição, reitera o ciclo produtivo do campo, no qual a vida e a morte se articulam como continuidade, reafirmando a estreita relação entre práticas agrícolas, religiosidade e memória coletiva.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* Tradução de Rita Buongermino et al. São Paulo: Difel, 2021.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GRASSI, Giulio. *Il cipresso mediterraneo: biologia, storia e simbologia* [*O cipreste mediterrâneo: biologia, história e simbologia*]. Roma: Gangemi Editore, 2003.

HARRISON, Robert Pogue. *Forests: The shadow of civilization* [*Florestas: a sombra da civilização*]. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem.* Campinas: Papirus, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav; VON FRANZ, Marie-Louise; HENDERSON, Joseph L.; JACOBI, Jolande; JAFFÉ, Aniela. *O homem e seus símbolos.* 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MASLOW, Abraham H. Religiões, valores e experiências de pico. São Paulo: Bússola, 1994.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História,* São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

RUPP, Rebecca. *Red Oaks & Black Birches: The Science and Lore of Trees* [*Carvalhos vermelhos e bétulas negras: a ciência e a tradição das árvores*]. Massachusetts: Countryman Press, 2000.

SAUER, Carl O. *A morfologia da paisagem.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Construção, arruinamento e escombros: um estudo da paisagem a partir de fotografias de demolição da Praça da Sé

Artur Boligian NETO (PPGAU/FAU-USP)

Orientador: Dr. José Tavares Correia Lira (FAU-USP)

E-mail: arturboligia@usp.br

O objetivo dessa exposição consiste em discutir a relação dialética entre modernização e arruinamento contida nas fotografias de demolição (Jacobs & Cairns, 2014) da Praça da Sé, na cidade de São Paulo. Desde o início do século XX, quando as forças da modernidade (Berman, 1982) começam a modernizar a cidade de São Paulo, a paisagem da Praça da Sé sofre inúmeras transformações urbanas reconfigurando o seu espaço. Utilizaremos as fotografias como "imagens sobreviventes" (Didi-Huberman, 2013) e "restos do passado" (Benjamin, 1982) para realizar uma arqueologia da paisagem e examinar o que foi destruído pelo progresso urbano, como as paisagens preexistentes que hoje sobrevivem como vestígios de escombros da memória visual. São essas fotografias de demolição que, de forma dialética, evocam simultaneamente lembrança e esquecimento, permitindo-nos refletir sobre os fragmentos da memória urbana de São Paulo.

Palavras-chaves Praça da Sé; Fotografia de Demolição; Demolição Urbana.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Tessituras do Invisível: Paisagem, Encantamento e Imagem

José Guilherme LOPES NICOLINI

jose.nicolini0@uel.br

Resumo: Este trabalho propõe uma investigação teórico-poética em artes visuais que entende a paisagem não como dado externo, mas como estado de encantamento, modo de ser e habitar o espaço. Parte-se da hipótese de que a paisagem, mais que imagem visível, é campo de acontecimento onde corpo, memória e pensamento se enredam. Dialogo com Vilém Flusser, para quem o pensamento contemporâneo se constrói por imagens, deslocando a centralidade do discurso e tensionando os limites entre linguagem e percepção. A paisagem é pensada como espaço-tempo sensível, em que o não-discursivo emerge como outra forma de conhecimento, instaurando sentidos que escapam à linearidade. A investigação se nutre das proposições corpóreas de Lygia Clark e da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. A metodologia, orientada por Sandra Rey, articula um ir e vir entre teoria e prática, atravessando pintura, instalação e experimentações poéticas, a fim de compreender a paisagem como pensamento imagético e espaço de produção de realidades.

Palavras-chave: Paisagem; Não-discursividade; Poética visual.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

1. INTRODUÇÃO

Pensar a paisagem, hoje, implica ir além da sua dimensão visível e geográfica. É compreendê-la como um campo de relações — um espaço-tempo sensível em que corpo, memória e mundo se entrelaçam numa mesma tessitura. A presente pesquisa, intitulada Tessituras do Invisível: Paisagem, Encantamento e Imagem, propõe uma investigação teórico-poética que entende a paisagem como estado de encantamento e modo de existir no espaço, mais do que como simples representação. Trata-se de uma reflexão que emerge do próprio fazer artístico, em diálogo contínuo entre prática e pensamento, corpo e imagem.

A partir de uma abordagem fenomenológica e estética, o estudo busca explorar como a arte contemporânea pode instaurar modos de presença e de percepção que resistem à lógica discursiva e linear da modernidade. Nesse contexto, autores como Vilém Flusser, Maurice Merleau-Ponty, Suely Rolnik, Erika Fischer-Lichte e Lygia Clark constituem pilares teóricos que sustentam uma compreensão da arte como campo de experiência e de criação de mundo.

O conceito de "pensar por imagens", formulado por Flusser (1971), é tomado aqui como um ponto de partida para repensar o ato de criação. Longe de um exercício puramente representacional, pensar por imagens é habitar o sensível como linguagem, instaurando conhecimento pela via do corpo, do gesto e da imaginação plástica. Essa dimensão se aproxima do que Merleau-Ponty (2004) denomina "pensamento encarnado", em que a razão nasce do contato com o mundo e se enraíza na experiência perceptiva.

A prática artística que acompanha esta pesquisa — em especial a série Mortalhas (2025) — emerge desse território intervalar entre corpo e paisagem, gesto e forma. São experimentações em que fios, tecidos e estruturas se tornam extensões do corpo e do pensamento, instaurando o que Suely Rolnik (2018) descreve como uma "escuta vibrátil" do mundo. Ao lançar fios sobre a paisagem, o artista-pesquisador não busca representar o espaço, mas inscrever-se nele: produzir imagem como acontecimento e presença.

Assim, esta investigação propõe compreender a paisagem como campo de encantamento — um lugar em que ver é ser atravessado, e onde o pensamento se faz pela matéria e pelo gesto. Mais do que um estudo sobre imagens, trata-se de uma cartografia sensível da experiência: um exercício de reconexão entre corpo e mundo, em que o invisível se deixa entrever nas frestas do visível.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

2. PENSAR POR IMAGENS: PRESENÇA, PLASTICIDADE E CRIAÇÃO DE MUNDO

No vaivém dos dias que se repetem, a presença parece desvanecer, tornando-se tênue, quase imperceptível, como respiração esquecida. Me questiono: de fato estamos presentes? Ou apenas deslizamos pelo tempo e pelo espaço, sem nos inscrevermos ativamente neles, rompendo o gesto pelo qual a existência se faz transfiguração e criação de mundo? Esta reflexão nasce da observação da falta de uma carnalidade específica, uma dimensão corpórea que nos ancora ao real. Essa ausência manifesta-se como uma fragmentação corporal e perceptiva na contemporaneidade. Como apontado por Suely Rolnik (2018), nos encontramos em um processo em que o capitalismo global captura nossa sensibilidade e neutraliza o "saber do corpo vibrátil". Ao estarmos constantemente governados por correntes técnicas, automatizantes e reguladoras que nos afastam do instante vivido como diferença e criação, perdemos o saber do corpo-território — esse corpo capaz de responder às forças do entorno e criar-se no encontro com o vivo, sustentando o que Rolnik chama de uma saúde poética, sensível às variações da vida.

Assim, penso em ritual. Nos dias de hoje, essa palavra tende a ser associada a algo solene, apartado da vida cotidiana — como se o sentido só pudesse emergir em momentos excepcionais. Entretanto, contrariamente a essa compreensão, o gesto ritualístico habita o ordinário e se volta ao instante, instaurando presença no comum e reinscrevendo o corpo como medium de transformação. No campo performativo, como indica Erika Fischer-Lichte (2008), o ritual não se define por sua forma, mas por sua força de acontecimento: ele cria realidade, não a representa. É nesse acontecimento, nessa "autopoiese da performance", que o corpo se torna lugar de passagem, de vibração e de presença, ativando uma energia coletiva no agora. Richard Schechner (1988) amplia essa perspectiva ao compreender o ritual não como um resquício arcaico, mas como uma prática contemporânea de reorganização do real. Ritualizar, nesse sentido, é instaurar novos modos de vida, desviar o fluxo automatizado da experiência, fazer do gesto cotidiano uma dobra poética que resiste ao controle e reabre o sensível.

Em diálogo com essa concepção, Suely Rolnik (2018) nos lembra que o gesto ritual é aquele que reabre o corpo ao mundo, restituindo-lhe sua condição vibrátil, isto é, sua capacidade de ser atravessado e afetado pelas forças da vida. Num tempo em que o corpo é expropriado de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

sua escuta sensível, o ritual ressurge como micropolítica do reencontro com a vibração do mundo — uma forma de cura poética, de reencantamento pela presença. Tal reencantamento se manifesta exemplarmente na obra de Lygia Clark. Seus "objetos relacionais" operam como dispositivos de presença e de escuta sensível, instaurando um espaço de co-criação entre corpo e mundo. Como observa Ruth Torralba (2017), essas experiências ritualísticas de Clark instauram um "processo de reencantamento do corpo", no qual a arte se converte em campo de cuidado e invenção de si. Nesse sentido, o ritual deixa de ser exceção e passa a ser condição de vida — um modo de estar no mundo em estado de abertura, vibração e criação contínua. Tal abertura, contudo, não se confunde com uma busca por felicidade ou harmonia, mas implica um modo de vida que acolhe a totalidade da experiência — inclusive suas forças contraditórias e intensidades dissonantes. O reencantamento, assim, não idealiza o corpo, mas o reconhece como campo de passagem e de potência, onde a vida se afirma em sua complexidade e em sua ética do sentir.

Vilém Flusser, em O espírito do tempo nas artes plásticas (1971), compreende a atividade intelectual como o gesto de tornar algo presente, isto é, de representar e simbolizar. Segundo a leitura de Rachel Costa (2016), esse movimento expressa uma dimensão fundamental do pensamento flusseriano: o ato de pensar está intrinsecamente ligado à presentificação do mundo, à tentativa de torná-lo visível, sensível, comunicável. Entretanto, ao solidificarmos o pensamento em um campo funcional e operacional, programado em função de um sistema exploratório, nos afastamos das possibilidades da linguagem poética. Passamos a apenas decodificar e reproduzir representações já cristalizadas, sufocando o saber ancestral da criação — aquele que emerge do gesto e do fazer.

O campo artístico, por sua vez, não se define por um pensamento fixo, mas por um campo de produção de pensamento — um caminhar em devir. Nele, o artista se coloca em processo, instaurando, junto ao ato criativo, novas espacialidades e temporalidades, recusando as dualidades que estruturam o pensamento moderno, ou, mais amplamente, o pensamento racional e lógico, fiado apenas no encadeamento causal das coisas. O gesto artístico, ao contrário, opera por desvios e ressonâncias, abrindo-se ao imprevisível e ao sensível como modos de pensamento. Nesse território, pensar não é explicar, mas experimentar; não é ordenar, mas compor. É nesse horizonte que Rachel Costa (2016) situa o gesto contemporâneo da arte:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

segundo a autora, a libertação da discursividade constitui um dos aspectos do espírito do tempo, manifestando-se como tendência nas práticas artísticas atuais. As Artes Visuais, observa Costa, "[...] contrariam a ideia de Wittgenstein de que a totalidade das situações é a totalidade do discurso" (COSTA, 2016, p. 255), questionando, assim, o primado da linguagem verbal na produção de sentido. Esse movimento, porém, não implica a separação entre arte e pensamento: "[...] o fato de o discurso estar sendo questionado não significa que o pensamento será retirado de cena, muito pelo contrário" (COSTA, 2016, p. 255).

O problema, como aponta Costa, reside na dificuldade do homem ocidental em dissociar pensamento e discurso, herança da estética kantiana e de uma racionalidade colonizadora que reduz o sensível ao campo da representação. É nesse ponto que Flusser (1971) situa sua crítica: pensar é tornar algo presente, mas não apenas discursivamente — trata-se de criar mundo, de instaurar realidade simbólica. Pensar por imagens, portanto, é propor um modo outro de relação com o real, em que o tempo e o espaço não obedecem à linearidade da escrita, mas se dão em circularidade, simultaneidade, presença.

Rachel Cecília de Oliveira (2018), ao analisar o pensamento flusseriano, observa que "[...] toda criação imagética é criação de mundo, criação de significado" (OLIVEIRA, 2018, p. 53). O que chamamos de mundo, afirma, não é uma substância essencial e imutável a ser descoberta, mas uma tessitura simbólica em constante transformação. O pensamento, assim, se constitui como uma teia de relações entre códigos — imagéticos, verbais, sonoros, corporais — que, entrelaçados, configuram a experiência humana. O significado do mundo não está para além dele, mas nos instrumentos com os quais o construímos; e as imagens são parte essencial dessa construção.

Nesse contexto, Flusser vê nas imagens técnicas uma nova forma de mediação simbólica entre o humano e o mundo — uma mediação que, ao mesmo tempo, participa da construção de mundo e da construção de si, evidenciando o papel das imagens como espaço de descoberta e invenção no próprio processo criativo. Elas não são o mundo, mas superfícies que o mostram e o ocultam ao mesmo tempo — funcionam como biombos e não como janelas transparentes. Essa ambivalência exige um olhar crítico, capaz de compreender a imagem como código simbólico e não como simples representação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Rachel Costa (2016) amplia esse diagnóstico ao observar que a crise das imagens e das explicações, em Flusser, não se deve à ausência de sentido, mas ao excesso de modelos de compreensão. Para a autora, quando múltiplos modos de explicar o mundo coexistem, o próprio modelo de pensamento ocidental — fundado na linearidade causal e na busca por uma verdade única — entra em instabilidade. Trata-se, assim, de uma crise por excesso, em que a realidade deixa de ser uma estrutura fixa e passa a se configurar como uma rede de realidades possíveis. Essa multiplicidade relativiza o estar-no-mundo e exige uma reestruturação do pensamento.

Costa (2016) propõe que as artes visuais contemporâneas tornam sensível esse deslocamento, pois operam a partir de um regime não-discursivo, em que vivência e pensamento se fundem. A imagem técnica, nesse sentido, inaugura um modelo em que o tempo deixa de ser linear — passado, presente e futuro passam a coexistir num tempo contextual, feito de relações e atravessamentos. Essa condição, que Flusser nomeia de pós-histórica, dissolve a concretude das coisas e dá lugar a campos interpenetrantes, em que nada é substância, mas relação. O mundo torna-se transparência, não por ser claro ou evidente, mas por perder a opacidade da concretude e se afirmar como tecido de símbolos e intensidades.

Assim, a crise comunicacional contemporânea pode ser entendida também como uma crise de pensamento: a idolatria das imagens e a textolatria, a crença cega na palavra escrita e na razão discursiva, reduzem o poder simbólico da linguagem e a complexidade das formas de ver. Retomar uma educação do olhar, como propõe Flusser, é reaprender a pensar criticamente por imagens, restituindo à experiência visual sua potência de pensamento. Essa crise, porém, não é apenas sintoma de esgotamento, mas também de transição: a perda da confiança no discurso linear e causal abre espaço para um pensar imagético, relacional e atravessado pela experiência. Nesse horizonte, as imagens deixam de ser meras representações para tornarem-se campos de presença e acontecimento, nos quais o visível e o invisível, o sensível e o conceitual, o eu e o mundo, se interpenetram continuamente.

A educação do olhar proposta pelo filósofo, contudo, vai além da simples leitura visual. Ela se estende, como propõe Oliveira (2018), a uma educação do pensamento por imagens, isto é, uma abertura à lógica sensível e plástica da experiência. “As imagens não são símbolos denotativos, mas conotativos”, escreve a autora [...] possuem em sua estrutura um espaço mais amplo de apreciação, seus limites são esponjosos, visto que muitas vezes realizam uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

comunicação direta com o observador" (OLIVEIRA, 2018, p. 57). Essa fluidez as diferencia de outros códigos simbólicos — especialmente aqueles que a modernidade ainda valoriza, baseados na linearidade e na fixidez.

O pensamento por imagens, portanto, nos convoca a uma outra lógica — não discursiva, não causal, não teleológica —, na qual o conhecimento não é construção progressiva, mas presença simultânea, relação entre intensidades. O não-discursivo, como lembra Costa (2016, p.259), "[...] é a superação tanto do espaço como do tempo, pois é superação do fenômeno, da estrutura da realidade — é poíesis, é criação de realidade". Assim, o pensamento imagético não traduz o mundo, mas o inventa: ele é acontecimento, criação de sentido no instante.

Essa qualidade de invenção se ancora na plasticidade. Em Flusser (1971, p.4), a "[...] qualidade plástica dos símbolos não é atributo estético secundário, mas essência da experiência poética". A plástica é o que torna o símbolo sensível, aquilo que o faz existir como corpo. O filósofo associa a escultura, a pintura e até a palavra escrita a essa potência plástica, reconhecendo que pensar é também moldar, dar forma à matéria sensível do mundo. "O que Flusser chama de plástico", escreve Oliveira (2018, p.56), "[...] é uma vivência estética, uma qualidade sensível que não é negligenciável e não está fora do pensamento".

Essa dimensão plástica é justamente o território da arte. A poesia concreta e a pintura abstrata, para Flusser, são tentativas de reaproximar a linguagem escrita da sua materialidade visual, evidenciando uma dimensão sensível que devolve à linguagem algo de sua própria vitalidade, uma espécie de pulsação de vida, que reabre o espaço simbólico entre palavra e imagem. É nesse gesto que a arte contemporânea encontra sua potência crítica: não ao negar o pensamento, mas ao pensá-lo por outros meios. "Ela exige que se estabeleça uma relação que não é apenas de pensamento, pressupõe vivência, pressupõe adesão ao aspecto plástico que a constitui obra de arte", escreve Oliveira (2018, p. 57). A obra é uma rede viva de relações entre imagem, observador e espaço-tempo, uma tessitura de presença.

Essa ideia ecoa na proposição de Luis Godoy (2015), para quem a comunicação humana é, antes de tudo, sensível:

> A comunicação pode se dar pela palavra dita, ouvida, escrita, gravada, decorada, cantada, murmurada, sussurrada, entreouvida, entrelida, desavisada... Entretanto, não apenas por ela. Antes de aprendermos a falar e escrever lidamos com o mundo apenas por meio de cheiros, sons, tato, visão. Depois, aprendemos a palavra, mas continuamos a lidar com o mundo por meio de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

> todos os sentidos. Assim, vemos e elaboramos imagens antes de aprendermos palavras. Construímos nossas relações com outros seres, com nossos ambientes e com nós mesmos nesse burburinho de sensações. [...] Povoamos imagens e elas nos povoam desde nossos primeiros momentos de vida até a morte. Elas nos invadem desde nosso primeiro abrir de olhos. Por vezes esquecidas, mas ninguém prescinde delas. Imagens podem reproduzir-se ad infinitum, suscitando novas palavras, que parecem suscitar novas imagens (LUISA GODOY, 2018, p. 20-21).

Essa condição imagética primordial revela que o pensamento não nasce do discurso, mas do corpo — da experiência plástica e vibrátil de estar no mundo.

3. REENCANTAR O CORPO: O PENSAMENTO ENCARNADO NA ARTE DE LYGIA CLARK

É nesse ponto que o pensamento de Flusser encontra-se com o de Rolnik e Torralba. Se, como afirma Rolnik (2018), o corpo vibrátil é aquele capaz de ser afetado, de deixar-se atravessar pelas intensidades do mundo, então o pensamento por imagens é também um pensamento corporal. Ele se dá na relação entre o eu e o não-eu, no espaço intervalar de que fala Ruth Torralba (2018, p.192) ao analisar a obra de Lygia Clark, observando que: "[...] inaugura-se um ato criativo na relação com o ambiente". Esse espaço transicional, é o lugar da experiência estética — onde o corpo se torna superfície de inscrição e, simultaneamente, abertura aos fluxos.

A arte, assim, não é espelho do real, mas campo de invenção de realidade. Mira Schendel, Lygia Clark, Ana Mendieta, Brígida Baltar — artistas que exploraram, à sua maneira, essa linguagem não discursiva, que comunica por ressonância, por ausência, por intensidades. Uma linguagem que recusa o dualismo sujeito/objeto e propõe uma comunhão sensível com o mundo. Produzir por imagens é habitar essa linguagem dos sentidos, da paixão, do novo.

Por meio da plasticidade dos materiais e das formas, estabelece-se uma comunicação direta — não entre sujeitos separados, mas entre presenças em vibração. Nessa linguagem, a arte não fala sobre o mundo: ela o cria. Pensar por imagens é, portanto, um exercício de presença e de transformação, uma prática de liberdade simbólica que reabre o horizonte sensível do humano.

É nesse espaço entre — entre corpo e mundo, entre sujeito e ambiente — que a produção artística de Lygia Clark encontra sua força ritual e transformadora. Sua obra não se situa no

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

campo da representação, mas no do acontecimento; não descreve o sensível, mas o produz. Ao reativar a presença e o gesto como modos de conhecimento, Lygia cria condições para uma educação do sensível, que coincide com aquilo que Flusser chamaria de uma educação do olhar.

A trajetória de Lygia Clark revela um movimento radical de dissolução das fronteiras entre arte e vida, instaurando um território em que o corpo se torna o centro da experiência estética. Em diálogo com Adriana Rosa Cruz Santos, Ruth Silva Torralba Ribeiro, Silvana Rocco Ferreira (2021), é possível compreender que o gesto artístico de Lygia emerge como resposta à "violência colonial" que, ainda hoje, "anestesia a dimensão sensível e absorve a dimensão criadora do corpo", instaurando "uma política de desencantamento da vida" (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 125). Contra essa anestesia, sua obra propõe rituais de reencantamento: modos de reativar o corpo em sua potência vibrátil, reabrindo o campo do sensível como espaço de criação e de cuidado.

Nesse sentido, como apontam as autoras, "o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto" (SIMAS; RUFINO, 2018, apud SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 125), afirmação que se articula diretamente com a ideia de encantamento enquanto estado de abertura do corpo às intensidades do mundo. A arte de Lygia, portanto, encarna essa possibilidade de reconexão com a vida — um modo de existência em que pensar é sentir, e sentir é criar.

Em Viralizando Lygia Clark: sopros para contagiar de encanto a experiência do cuidado, as autoras ressaltam como a artista inaugura "um processo de reencantamento do corpo", no qual "arte e vida são a aposta visceral dessa mulher em uma arte de viver antropofágica" (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 127). Essa "arte de viver" recusa as separações entre humano e não humano, material e imaterial, corpo e pensamento. Nesse ponto, sua prática aproxima-se do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, para quem o corpo é o próprio lugar de emergência do sentido — o corpo vivido como o "meio geral de ter um mundo" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 203).

A linguagem de Lygia não é discursiva: é plástica, corporal e poética, operando por micropercepções, afetos e gestos. Como escreve a própria artista:

> Em meu trabalho aflora a 'memória do corpo': não se trata de um viver virtual, mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do 'objeto relacional' ou do toque direto das minhas mãos. O 'objeto relacional' em contato com o corpo faz emergir por suas qualidades físicas a memória

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA; H2h Visual Media; PPG HS

> afetiva, trazendo experiências que o verbal não consegue detectar (CLARK apud SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 131).

Aqui, a artista explicita um pensar sensível, uma inteligência da matéria e do gesto. Suas proposições — os "objetos relacionais" — atuam como dispositivos de escuta e de presença, instaurando o corpo como campo de transfiguração e de criação. Trata-se de uma linguagem em que o pensamento se dá pelo corpo, em consonância com o que Merleau-Ponty descreve como o "pensamento encarnado": uma razão que não se separa da sensorialidade, mas nasce do contato, do toque e da coexistência com o mundo.

Ao compreender a saúde como "a vitalidade da capacidade de criar" (ROLNIK, 2018, p. 34), Suely Rolnik oferece um caminho para ler Lygia Clark não apenas como artista, mas como pensadora da vida em potência. Suas práticas performativas — sopros, respiros, objetos e toques — instauram o que as autoras chamam de "saúde poética", uma expansão das possibilidades de existir que atravessa os limites entre arte, clínica e ritual (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021). Nesse contexto, o gesto artístico é também gesto de cura: cura como invenção de si, como ativação da plasticidade vital do corpo.

Os "objetos relacionais" tornam-se, assim, zonas de passagem entre interior e exterior, entre o eu e o mundo. Eles fazem emergir o que Clark denomina "fantasmática do corpo", um território em que a arte se confunde com o processo mesmo de viver. Como sintetizam as autoras:

> [...] os processos de acionamento da fantasmática do corpo são processos de produção de saúde, compreendida como expansão das possibilidades existenciais e não como adequação a uma norma (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 133).

Nessa poética da saúde e do sensível ecoa a noção flusseriana de que o pensamento é uma criação de mundo. Assim como Flusser compreende a imagem como meio de invenção e abertura simbólica, Lygia cria mundos sensíveis em que corpo e espaço se constroem mutuamente. Em suas proposições, "[...] as texturas criam frestas por onde se é penetrado, preenchido, tomado" (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 135), num fluxo contínuo de transformações em que o corpo é, simultaneamente, sujeito e matéria da experiência.

Ao operar "nas fronteiras, nas bordas, na beira do abismo", Clark (apud SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 128) cria um espaço intervalar, um limiar de indeterminação que se aproxima daquilo que Merleau-Ponty (2004) denomina o "entrelaçamento" (entrelacs)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

do sensível. Nesse "entre", corpo e mundo deixam de ser entidades separadas e tornam-se dimensões coemergentes — um só tecido vibrátil em constante devir.

4. ENTRE FIOS E PAISAGENS: O CORPO QUE SE FAZ IMAGEM

O percurso teórico que construí até aqui — atravessando o pensamento de Flusser, Rolnik, Torralba e Merleau-Ponty — não é um caminho paralelo à minha prática artística, mas o próprio terreno sobre o qual ela se sustenta. Essa travessia filosófica e sensível formou um corpo de pensamento que me arma, me afeta e me orienta na experiência de criar. É a partir dele que busco compreender a minha produção não como mera representação, mas como acontecimento, como gesto que pensa e produz mundo.

Nessa direção, encontro ressonância com a metodologia proposta por Sandra Rey, que compreende a pesquisa em arte como um movimento contínuo entre prática e poética, um "[...] ir e vir entre fazer e pensar o fazer" (REY, 2002, p.126). A autora defende que a produção artística é, em si, uma forma de pensamento, e que o artista-pesquisador constrói conhecimento a partir da experiência sensível e do diálogo com a própria obra. É nesse entrelaçamento que situo meu processo: como um campo de investigação em que o gesto cria conceitos e a matéria pensa junto ao corpo.

Nessa perspectiva, o trabalho que desenvolvo é também um pensamento, ainda que não discursivo: um pensamento que se desenha na matéria, no gesto e na paisagem. As obras que apresento aqui — em especial a série Mortalhas — não são resultados de uma ideia prévia, mas acontecimentos que emergem da relação viva entre corpo e ambiente.

Minha prática se ancora na caminhada como gesto de escuta e inscrição. Caminhar é abrir-se às intensidades do espaço, permitir que o corpo se torne um território poroso, afetado, um corpo-paisagem. A cada passo, algo se desloca dentro e fora de mim — fluxos, sons, texturas, temperaturas — e é a partir dessas afetações que as formas começam a surgir. A série Mortalhas nasceu desse movimento. Partindo de um novelo de fios de elastano, comecei a esticar linhas pelo espaço — entre árvores, pedras, galhos — acompanhando o ritmo do meu próprio corpo. O fio, nesse gesto, tornou-se extensão do meu movimento, uma espécie de tradução visual da caminhada. Era como se, ao traçar o caminho, eu o tornasse visível: um desenho feito de percursos e afetos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

FIGURA 01 e 02 – Intervenção com fios de elastano entre árvores (série Mortalhas)

FONTE: Elaboração própria do artista-pesquisador (2025).

Suely Rolnik (2022), trabalha com a ideia das aranhas e suas teias como extensão de seus corpos; é pelas teias que se situam e agem a partir delas, em sincronia com o ambiente. Assim também percebo minha prática: o fio é minha teia, e ao lançá-lo sobre a paisagem, estabeleço uma comunicação silenciosa, não discursiva, mas intensiva — um diálogo plástico e vibrátil com o ambiente.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

FIGURAS 03, 04, 05 e 06 – Intervenção com fios de elastano e tecido translúcido na paisagem (série Mortalhas).

FONTE: Elaboração própria do artista-pesquisador (2025).

Com o tempo, os fios passaram a conviver com tecidos translúcidos, e a superfície da obra foi ganhando espessura, quase pele. O espaço começou a me devolver novas respostas: o vento, a luz e a sombra atravessavam as tramas, tornando-as corpos efêmeros, respiráveis. Aos poucos, o desejo era dar ainda mais densidade a esses corpos, evidenciar neles a presença e a ausência de quem os fez. Surgiram, então, o arame e o processo de costura, que introduziram novas tensões — um corpo moldável, mas, ferido, aberto, como um organismo em constante mutação.

FIGURAS 07, 08 e 09 – Mortalha em arame, tecido e fios de elastano na paisagem (série Mortalhas)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

FONTE: Elaboração própria do artista-pesquisador (2025).

O título Mortalhas vem dessa percepção de que toda forma é provisória. Cada obra nasce de uma morte anterior: daquilo que o corpo já não pode mais sustentar. Como escreve Rolnik

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

(2002, p. 63), “[...] de tempos em tempos, avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura [...] sua forma tornou-se mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte”. Minhas Mortalhas são, nesse sentido, corpos em transição — tecidos e fios rasgados, atravessados por cortes que evidenciam o caráter efêmero e ferido da existência. São corpos prontos para o próximo passo, prontos para morrer e renascer em outra forma.

Assim, a prática artística torna-se também prática de escuta e de reinvenção. Quando Rolnik (2002, p. 66) afirma que “[...] o artista é aquele que se deixa tomar pela agonia do corpo-bicho e entrega-se ao festim do sacrifício”, reconheço nesse gesto o que ocorre em meu processo: a entrega ao espaço, à matéria, ao inesperado. Cada obra é uma resposta à tensão entre o que morre e o que quer nascer — um modo de enfrentar o trágico e de afirmar a vida. A arte, nesse contexto, é uma zona de passagem entre o visível e o invisível, um campo de transfiguração. Ela não descreve a paisagem: ela a recria. As Mortalhas não são objetos fixos, mas inscrições de uma experiência em movimento, testemunhas da relação entre corpo e ambiente, entre gesto e afeto.

Como aponta Lygia Clark (apud ROLNIK, 2002, p. 78), o objeto artístico é “apenas uma potencialidade”, cuja realização depende do encontro com o outro. De modo semelhante, minhas obras se completam no olhar e na presença de quem as percebe — elas convidam à continuidade do gesto, ao prolongamento da experiência. Trata-se, enfim, de um pensamento encarnado, como diria Merleau-Ponty (2004), em que corpo e mundo são tecidos de uma mesma carne, entrelaçados em um mesmo devir. Cada fio lançado no espaço é também um fio lançado na memória sensível do corpo; cada estrutura que se forma é uma tentativa de dar forma ao invisível.

A série Mortalhas é, portanto, uma cartografia do efêmero, um modo de fazer visível o processo de tornar-se corpo-paisagem. Nela, a arte é gesto de vida, respiração do mundo através de mim — uma prática de reconexão, uma escuta das forças que habitam o espaço e me constituem.

5. CONCLUSÃO

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPGHS

Pensar por imagens é deixar que o mundo nos atravesse antes de ser dito. A travessia teórico-poética aqui desenvolvida buscou compreender a paisagem como acontecimento sensível — espaço de criação onde corpo e ambiente se tornam matéria de um mesmo gesto. A partir de Flusser, entendi que o pensamento imagético é também prática de invenção; com Rolnik e Torralba, percebi o corpo como campo vibrátil de escuta e, com Merleau-Ponty, reconheci no entrelaçamento entre corpo e mundo o lugar originário do sentido. A série Mortalhas nasce desse encontro entre teoria e prática, entre pensar e fazer: nelas, o fio, o tecido e o arame não são apenas materiais, mas modos de pensar o invisível, de reencantar o corpo e a paisagem. A arte, nesse contexto, não traduz o real, mas o cria — ela instaura presenças, abre frestas, reativa a vida em sua potência sensível. Assim, mais do que concluir, este trabalho se desdobra como processo: um convite à continuidade do gesto, à escuta das forças que nos atravessam e à redescoberta do pensar como forma encarnada de existir no mundo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Rachel. **A não discursividade da arte contemporânea.** UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. *Suplemento Literário,* ***O Estado de S. Paulo****,* n. 703, p. 4, 3 jan. 1971.

IRWIN, Rita. **A/r/tografia.** In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia.** Santa Maria: UFSM, 2013. p.27-35.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA COSTA, Rachel Cecília de. **Pensar por imagens: Vilém Flusser e a construção do pensamento na atualidade. Thinking through images:**REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes.* In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 125–132.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica.** In: MACIEL, Katia (org.).*Territórios da arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 241–258. Disponível em: https://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba; FERREIRA, Silvana Rocco. **Viralizando Lygia Clark: sopros para contagiar de encanto a experiência do cuidado.** *Saúde em Debate,* Rio de Janeiro, v. 45, n. spe1, p. 1–12, out. 2021. DOI: https://doi.org/10.1590/0103-11042021E110.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** New York: Routledge, 1988.

TORRALBA, Ruth. **A Fantasmática do Corpo de Lygia Clark: Interfaces entre arte e clínica.** 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Vilém Flusser and the construction of present thinking. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. Artigo de periódico. Disponível em: https://hdl.handle.net/1843/37564. Acesso em: 9 nov. 2025.

Uma leitura da paisagem urbana do Conjunto Feira VII em Feira de Santana (BA)

Carlos Eduardo Silva OLIVEIRA (PPGDCI/UEFS)

E-mail: carloseduarq@outlook.com

Orientador: Livia Dias de AZEVEDO (PPGDCI/UEFS)

E-mail: liviadias@uefs.br

Resumo: O presente estudo se propõe a ler a paisagem do Conjunto Habitacional Feira VII, na cidade de Feira de Santana (BA), na sua relação com o desenho urbano. Utiliza-se como base os cinco elementos estruturantes da imagem da cidade baseado no método proposto por Kevin Lynch (2006): vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Para o levantamento de dados e análise, foi utilizado como materiais a observação direta, fotografias, mapas e diário de campo. E como resultado, foi identificado a existência de elementos que contribuem na leitura e orientação espacial, entretanto, por conta da monotonia do traçado viário, marcado por um desenho urbano com princípios no planejamento racionalista, há poucos elementos de diversidade, o que compromete a experiência urbana.

Palavras-chaves: Paisagem Urbana, Desenho Urbano, Conjunto Habitacional

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

A paisagem urbana é o elemento visual de uma cidade formada pela combinação de elementos naturais, construídos e humanos, como a natureza, os edifícios e as pessoas. De acordo com Milton Santos (2007), o conceito de paisagem é frequentemente confundido com o de espaço, eles são categorias distintas que formam um par dialético que se complementam e ao mesmo tempo se opõem, a paisagem é a materialização de um instante na sociedade, semelhante a uma fotografia, onde elementos de diferentes temporalidades se justapõem, enquanto, o espaço é o resultado da articulação entre sociedade e paisagem, carregada de movimento e dinamismo.

A apreensão da paisagem é condicionada pela posição do observador, pois esta determina o enquadramento da imagem. Por exemplo, pensemos em dois indivíduos observando uma mesma árvore, o primeiro está ao pé dela, sob sua sombra, enquanto o segundo a observa da janela de um edifício alto. O primeiro, está imerso na cena e enxerga com riqueza de detalhes seu tronco, ramos, folhas e frutos. Já o segundo tem uma visão geral da copa, percebendo sua forma total, mas sem a riqueza de detalhes do primeiro.

Nesse sentido, Jan Gehl (2015), entende que o nível da escala condiciona a forma como se percebe a cidade, o planejador a concebe em nível de mapa, que reduz a cidade a manchas, diagramas e formas. Contudo, a experiência dos indivíduos que vivem na cidade se dá em outra escala, a escala humana, esta é percebida através da imersão sensorial.

Logo, um planejamento que ignora a escala humana e se restringe à visão do mapa tende a produzir espaços que funcionam no papel, mas falham na prática, resultando em ambientes pouco convidativos.

Para Lysie Reis Oliveira e Glaucia Trinchão (2010), todo objeto possui um desenho interno que são percebidos através da visualidade que se apresenta no mundo das coisas materiais. Considerar essa perspectiva é entender que a paisagem urbana é o produto resultante do desenho urbano.

Para Vicente Del Rio (1990), desenho urbano é um campo multidisciplinar que concebe a cidade a partir de um sistema complexo, onde a forma física em inseparável dos processos sociais e econômicos. O autor enfatiza que o desenho urbano não finaliza na conclusão do projeto, ele segue sendo desenhado em um processo continuo a partir de sua gestão e adaptação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Assim, ler a paisagem urbana de um conjunto habitacional, é entender que ela é condicionada ao seu projeto, em outras palavras, pelo seu desenho produzido a época de sua concepção. No entanto, conforme Santos (2007), o espaço é resultante da dinâmica cotidiana e do processo de reprodução da vida. Logo, a paisagem que visualizamos no presente é fruto não apenas daquele desenho inicial, mas também fruto do contínuo processo de apropriação e ressignificação dos espaços por aqueles que nele habitam.

2. Método e estudo de caso

Para a leitura da paisagem foi utilizada a teoria de Kevin Lynch (2006), que fornece um método estruturado para ler a imagem urbana. Para o autor, as pessoas constroem legibilidade e orientação espacial a partir de cinco elementos estruturantes: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Identificar e mapear esses elementos nos ajuda a compreender como a paisagem é percebida.

Para o desenvolvimento da análise, empregou-se a observação direta, com o auxílio de um aparelho celular para registrar fotografias e um diário de campo para anotações. Em seguida, os dados coletados foram compilados e as fotografias foram mapeadas em uma base cartográfica do Conjunto Habitacional Feira VII, extraída do *Google Earth.* O objetivo desta ação é mapear espacialmente os elementos documentados, para permitir uma análise integrada da percepção local com a dimensão geográfica.

O *lócus* da pesquisa é o Conjunto Habitacional Feira VII, localizado no bairro Tomba, na região sul do município de Feira de Santana (BA), situada a aproximadamente 115km da capital baiana, Salvador. O conjunto habitacional é fruto de uma política de habitação social que atuou na cidade durante as década de 1960 e 1990. Ele é um dos nove conjuntos habitacionais projetados pela URBIS e o último dos nove a ser construído.

A sua concepção urbana é baseada em princípios do planejamento racionalista. De acordo com Nabil Bonduki (1994), esse modelo prioriza a lógica da eficiência e da economia de materiais, e visa a máxima otimização do espaço. Entretanto, é uma abordagem que tende a gerar padrões simplificados que negligenciam a complexidade da vida urbana e as reais necessidades das pessoas que a vivenciam. Por conta disso, objetiva-se entender o

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

funcionamento desses elementos em um conjunto concebido por ideias de um projeto urbanístico rígido e como eles foram ressignificados por seus usuários.

3. Discussão

Conforme Lynch (2006), um dos elementos que estruturam a imagem da cidade são as vias, essas incluem ruas, alamedas, avenidas, linhas de trânsito etc., elas exercem influência na percepção e na orientação espacial. Na prática, até as dimensões das vias, como a largura e a proporção, moldam a percepção do usuário.

No caso em estudo, as vias (Figura 1) se apresentam de três formas: caminhos, ruas e avenidas. Os caminhos e as ruas são vias menores que possuem a função de acessar as residências, enquanto as avenidas, atravessam os dois limites do conjunto e possuem um uso mais diversos pois concentra as principais atividades e pontos de transporte.

Figura 1 - Vias do Conjunto Feira VII

Fonte: Elaborado pelo autor (2025), através do *Google Earth.*

O mapa apresenta uma hierarquia viária diferenciadas por cores, avenidas na cor vermelha, ruas na cor azul e caminhos na cor amarela. O formato de seus traçados sugerem uma

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

organização funcional do espaço, que predominam a regularidade da dimensão das quadras, as linhas retas e os cruzamentos em ângulos de 90°. Para Lynch (2006), uma configuração espacial excessivamente regular, como a observada, produz imagens pouco distintivas.

Essa condição foi encontrada no Feira VII, uma vez que tanto visitantes quanto moradores têm dificuldades em localizar os caminhos, e também, não é incomum encontrar motoristas de aplicativo e entregadores de materiais e produtos diversos, que mesmo com o auxílio de tecnologia *Global Positioning System* (GPS), solicitam informações a respeito das ruas e caminhos que procuram.

Para exemplificar essa condição, foram realizadas fotografias com os perfis dessas vias (Figura 2).

Figura 2 – Os Perfis das Vias

Fonte: Oliveira (2025).

As avenidas principais são intituladas de Avenida 01 e 02, elas possuem elementos que ajudam a diferenciá-las como o canteiro central, as fachadas de edificações de comercio e de serviços, o direcionamento (mão e contramão), o fluxo de veículos, a vegetação cultivada e o uso no dia a dia. Contudo, a mesma clareza visual não se apresenta nas ruas e caminhos que não possuem um conjuntos de elementos de visualidade consistentes, como mobiliário urbano, vegetação, fachadas com diferentes gabaritos de altura etc., o que resultam em uma paisagem genérica e que carece de individualidade.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A diversidade de elementos observada nas duas avenidas principais reflete a forma como foram apropriadas e ressignificadas ao longo do tempo. No projeto original, ambas seriam vias majoritariamente residenciais. No entanto, hoje a Avenida 01 se apresenta como uma via quase que inteiramente comercial, enquanto a Avenida 02 manteve um caráter mais residencial, marcada por um espaçamento maior entre os edifícios comerciais.

Essas características exercem influência direta sobre a dinâmica de fluxos, que tornam a Avenida 01 consideravelmente mais movimentada e dinâmica para pedestres e veículos que a Avenida 02. A essa diferença somam-se os usos diversificados que a população desenha no espaço, os quais constituem as formas de apropriação e ressignificação.

Entre as práticas observadas, destacam-se, o uso das avenidas para prática de caminhadas e corridas, a instalação informal de mobiliário urbano, como bancos em madeira, concreto, pneus etc., trajetos informais para bicicletas e motocicletas através do canteiro central, o cultivo e a manutenção de jardins pela população, e também, pontos de descarte irregular de lixo.

Em outras palavras, o processo de reprodução da vida dinamiza o espaço projetado e reconstrói continuamente a paisagem do conjunto. Entretanto, certas marcas da concepção original do projeto ainda se mantem no espaço e, consequentemente, na paisagem. Algumas delas operam como limites, um dos elementos estruturadores propostos por Lynch (2006).

Os limites podem ser demarcados de distintas formas como muros, ruas sem saída, topografia, rios etc., eles representam certa ruptura visual entre dois ambientes urbanos distintos (Lynch, 2006). Todavia, diferente das vias, os limites nem sempre se apresentam de forma imediata, o que nos remonta aos escritos de Lucrécia D'alessio Ferrara (1988):

> A percepção da cidade através de fragmentos da sua imagem leva o usuário à surpresa que rompe o hábito do uso, à comparação entre fragmentos espaciais, entre a atual e a pregressa experiência urbana, ao flagrante de pontos de contacto e diferenças de espaços e experiências e à ênfase, ao realce de traços, dimensões, cores, texturas, fluxos, valorizados na composição de um uso. Leva o homem a captar, confrontar e informar espaços idênticos, próximos ou divergentes (Ferrara, 1988, p.77).

A autora compreende que a leitura do espaço urbano passa por esse rompimento do olhar habitual e a necessidade de perceber os espaços através de fragmentos da imagem, esse modo de ver, desencadeia um processo mental ativo, despertado quando percebemos a cidade através

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

de seus fragmentos, ao invés da forma passiva, baseada no piloto automático habitual, em que vemos a cidade como um todo homogêneo.

Os limites (Figura 3) encontrados foram mapeados e através de registros fotográficos identificados pelas letras A, B, C e D:

Figura 3 - Os Limites do Feira VII

Fonte: Elaborado pelo autor (2025), a partir de fotografias autorais e base cartográfica do *Google Earth.*

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

É relevante destacar que os limites identificados no Feira VII possuem uma dupla natureza: aqueles presentes desde sua concepção original e aqueles construídos ao longo do tempo. Entre os limites originais, destaca-se o extenso muro que separa o Conjunto Feira VII do Parque Panorama, sub-bairro vizinho. Este muro foi erguido a partir da concepção de um conjunto habitacional de estrutura fechada, inspirado no modelo dos condomínios residenciais, a proposta não foi integralmente implementada, mas seus vestígios ainda se encontram.

A fotografia A, registra um limite definido por um extenso muro pertencente ao Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), possui aproximadamente 110m de extensão e fica no cruzamento entre a Rua Comendador Gomes e a Rua do Salvador, produz uma barreira espacial e visual, que foi apropriada por empresas locais como painel publicitário.

A fotografia B, situa-se ao longo da Rua Salvador, trata-se de um terreno vazio, que é utilizado como estacionamento improvisado. As árvores delimitam de maneira natural o espaço do Feira VII, em contraste com a lógica urbana do sub-bairro vizinho denominado Liberdade.

A fotografia C, são os vestígios da concepção do conjunto habitacional fechado, trata-se de um longo muro com cerca de 225m de extensão, que cria uma fronteira física e gera um número reduzido de pessoas na rua, devido a falta de vigilância natural, ou, nos termos de Jacobs (2019), da falta de “olhos nas ruas”.

E por fim, a fotografia D, retrata o muro do centro de reciclagem, significativamente menor que os outros dois citados, cerca de 20 metros de extensão, mas apesar da extensão reduzida, funciona como um marcador espacial que divide a Avenida 02 com a Rua Conselheiro Pena, rua pertencente ao sub-bairro vizinho.

Tanto o muro do CRAS quanto o terreno vazio, foram ressignificados pelos usuários, o primeiro convertido em plataforma de divulgação publicitária e o segundo convertido em estacionamento improvisado. Mas, tal uso não necessariamente qualifica o espaço urbanisticamente.

Uma vez que o extenso muro publicitário se caracteriza como o que Gehl (2015) chama de *fachada passiva*, superfície continua sem aberturas ou variações funcionais, que desencoraja a permanência e as interações sociais, espaços como esse funcionam meramente como trajeto, e não promove vitalidade urbana.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Nesse sentido, Gehl (2015) apresenta o conceito de *fachadas ativas* que se caracterizam pela presença de lojas com vitrines, estabelecimentos com mobiliários externos ou mesmo jardins que atuam como espaços de transição entre o edifício e a via pública, de forma a fomentar uma maior interação do pedestre com o espaço urbano.

Mas os limites não se esgotam em sua própria materialidade. Estes elementos, conforme definidos por Lynch (2006), atuam como linhas que separam as áreas, constitui-se como contornos percebidos.

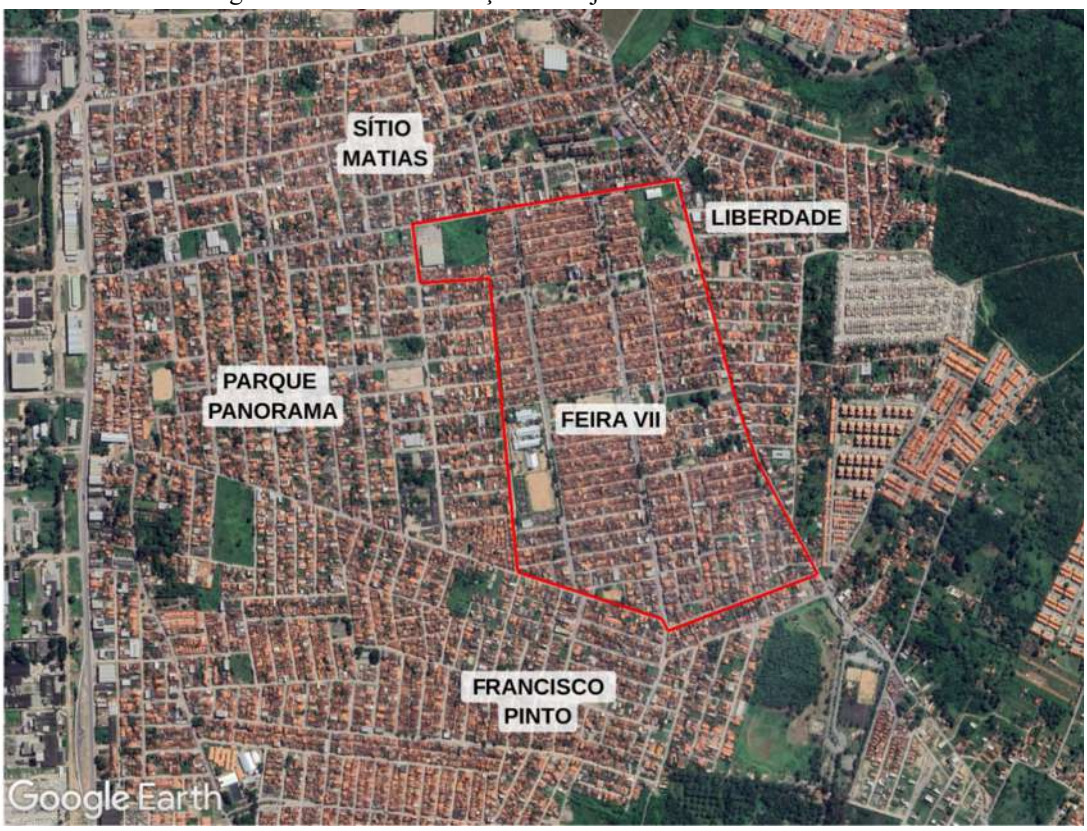
Quanto aos bairros, Lynch (2006) os apresenta como áreas relativamente grandes que são utilizados como referências internas e/ou externas, “o lugar por onde estou caminhando”. Alguns bairros vizinhos podem ser difíceis de diferenciar por conta de continuidade temática, ainda assim, é possível realizar essa divisão de áreas através da leitura da forma, da topografia, do estado de conservação etc.

No caso em estudo, a área do Feira VII, corresponde a um sub-bairro, por conta disso, aqui está sendo considerado o conjunto e os sub-bairros vizinhos como bairros. Essa opção metodológica se fundamenta na pertinência analítica, uma vez que considerar o bairro em sua totalidade, dispersaria o foco para áreas que estão fisicamente distantes.

Portanto para uma delimitação coerente da área de estudo, definiu-se a circunvizinhança (Figura 4) composta pelos seguintes sub-bairros: Sítio Matias, Parque Panorama, Liberdade e Francisco Pinto. Optou-se ainda por uma análise em escala de mapa, uma vez que a extensão da área e a natureza de certos elementos, como o traçado viário e a geometria das quadras tornam-se mais claramente perceptíveis nessa abordagem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 4 - Circunvizinhança do Conjunto Feira VII



Fonte: Elaborado pelo autor, através do Google Earth, 2025

O mapa evidencia contrastes morfológicos significativos entre o Conjunto Habitacional Feira VII e seu entorno. O Sítio Matias, apresenta um traçado viário irregular, com vias em dimensões e ângulos variados, que resulta em quadras de formas diversas, é uma morfologia que reflete ocupação espontânea e processo de urbanização não planejada.

O Parque Panorama, por sua vez, caracteriza-se por traçado regular, com vias retas que se cruzam em ângulos de 90°, que resulta em quadras mais uniformes, semelhante ao do Feira

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

VII, mas distingue-se pelas dimensões mais generosas das vias, quadras e lotes do Parque Panorama.

A Liberdade, é originária de ocupações informais, que resultaram em um traçado urbano singular, com vias que alternam entre afunilamentos e alargamentos, é a área morfologicamente mais distinguível do Feira VII. E, por fim, o Conjunto Francisco Pinto, possui uma semelhança formal com o caso estudado, tanto em termos de estrutura quanto de dimensões, que sugerem a continuidade temática de Lynch (2006), a principal diferença reside na orientação distinta de suas vias, que lhe conferem individualidade no contexto.

A comparação transcende a forma física e revela distintas narrativas de ocupação. Na escala humana, algumas diferenças são mais perceptivas do que outras. Em outras palavras, a forma de um bairro não necessariamente condiz com a modo em que cada indivíduo a encara, por isso existe uma distância entre a delimitação oficial e a orientação experiencial.

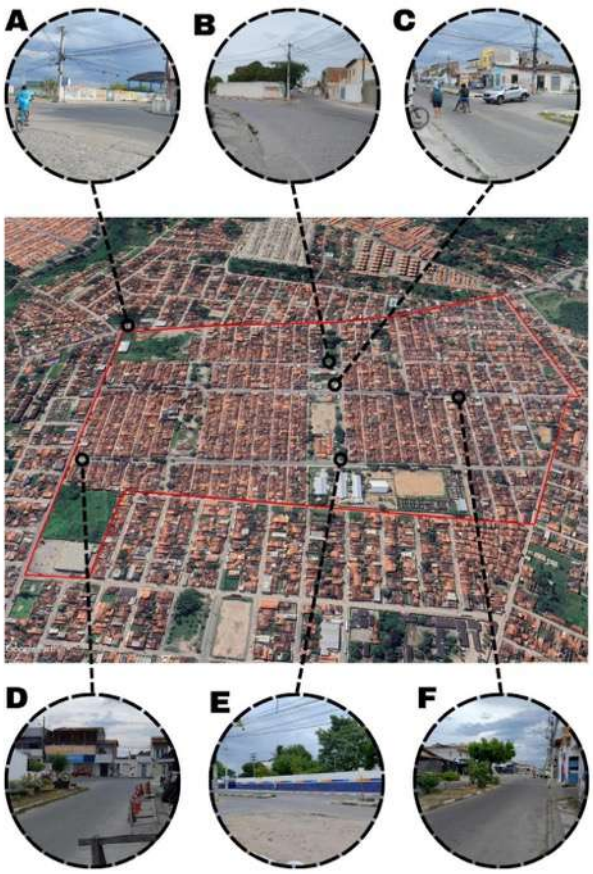
Mas apesar disso, os bairros são elementos fundamentais da legibilidade urbana, embora não seja definido por limites precisos, o que importa é a sensação subjetiva de estar “dentro de”, uma atmosfera que é singular, moldada pelas atividades que são desenvolvidas em cada bairro.

Essa leitura, ainda ganha profundidade quando se observa os pontos nodais. De acordo com Lynch (2006), os pontos nodais são focos estratégicos que cumprem a função de aumentar a atenção perceptiva dos usuários, e por conta dessa característica, os pontos nodais acabam por se transformar em elementos marcantes da orientação espacial. Eles podem ser, local de destino, pausa, cruzamento, corredor de circulação etc.

O procedimento para identificar os pontos nodais (Figura 5), foi o mesmo utilizado para identificar os limites, nas quais estão apresentados pelas letras A, B, C, D, E, F:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Figura 5 - Pontos Nodais do Feira VII



Fonte: Elaborado pelo autor (2025), a partir de fotografias autorais e base cartográfica do *Google Earth.*

A fotografia A, trata-se de um cruzamento entre Rua Comendador Gomes e Rua do Salvador, um dos principais acessos ao conjunto, por conta disso o tráfego é mais intenso. No local, não há sinalização semafórica, e o local acaba por se transformar em ponto de conflito, onde a prioridade é definida pela negociação direta entre os pedestres, ciclistas, motociclistas e condutores de veículos.

A fotografia B, por sua vez, trata-se de uma bifurcação em "Y", localizada na Rua D, essa característica a constitui como um ponto de tomada de decisão obrigatória, uma direção

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

condiz com a Rua Salvador e a outra funciona como via coletora para os caminhos 18, 19, 22, 25, 28 e 32.

A fotografia C, diz respeito a uma rotatória localizada na Avenida 01, que também condiz com o cruzamento entre a avenida e a Rua D, em direção a bifurcação da fotografia anterior. A própria fotografia, conseguiu captar o momento de negociação de prioridades entre o condutor do veículo, pedestre e ciclista.

A fotografia D, é de uma intersecção entre a Avenida 02 e a Rua Comendador Gomes, é um ponto onde os usuários encontram uma diferença na intensidade de fluxo veicular e velocidade mais elevada, já que a Avenida 02 se apresenta como uma via local e a Rua Comendador Gomes como uma via coletora.

A fotografia E, é de uma rotatória na Avenida 02, ela é paralela com a rotatória da fotografia C na avenida 01, ela também serve para conectar a rua D com o Centro Municipal de Educação Infantil, por ser praticamente em frente a uma escola e ao lado de uma creche, o ponto é uma área sensível que exige atenção redobrada devido a presença de crianças.

Por fim, a fotografia F, é um trecho da Avenida 01 em que o canteiro central não continua, e a via única se torna via dupla, não há presença de sinalização horizontal adequada, e a distância entre um passeio e outro torna a travessia do pedestre mais complexa.

Basicamente os pontos nodais do Feira VII, consistem em cruzamentos, rotatórias e bifurcações, que funcionam como os pontos conflitantes de tráfego. Cada uma delas impõe aos usuários a exigência cognitiva da atenção, e é isso que a transforma em uma referência espacial.

Alguns dos pontos nodais ganham maior estabilidade através da proximidade com marcos arquitetônicos, a exemplo da bifurcação em “Y”, da fotografia B e da rotatória da fotografia E.

Para Lynch (2006), os marcos são os pontos de referência externos ao observador, trata-se de estruturas físicas, utilizadas como guias da orientação espacial, essas podem ser, objetos, monumentos ou edifícios.

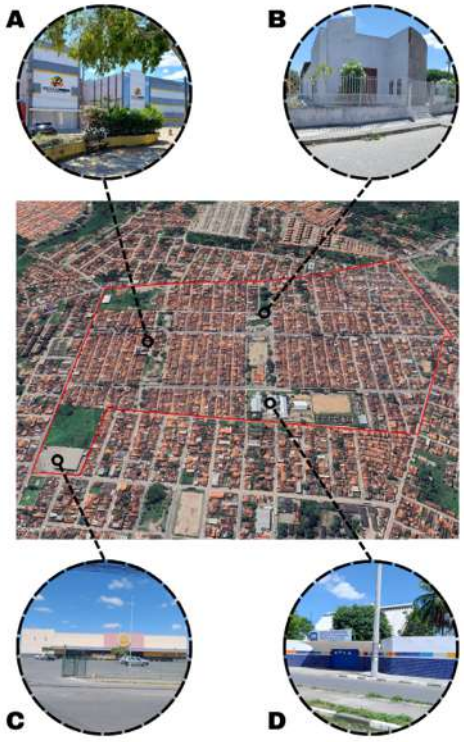
O sistema de marcos é um dos que as pessoas costumam mais confiar, isto porque, quando um marco se torna ponto de referência, ele assume o papel fundamental das indicações locais. Por exemplo, um individuo busca um estabelecimento que fica próximo a uma igreja,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

caso ele peça uma informação, provavelmente receberá e compreenderá com maior facilidade, as instruções que utilizam a igreja como referência para descrever o trajeto.

Ao considerar as características especificas do Feira VII, foram identificados quatro edifícios que exercem esse papel marcador, dois de natureza educacional, um religioso e um comercial. Os marcos (Figura 6) foram mapeados e identificado pelas letras A, B, C e D:

Figura 6 - Os Marcos do Feira VII



Fonte: Elaborado pelo autor (2025), a partir de fotografias autorais e base cartográfica do *Google Earth.*

A fotografia A, registra a Escola Prisma, instituição de ensino particular localizada no caminho 16. O edifício se destaca por sua arquitetura possuir uma linguagem construtiva diferente da predominante no conjunto, além de exibir um gabarito de altura superior ao da maioria das edificações.

A forma de apropriação de um marco, às vezes, se dá por meio simbólico, no caso da Escola Prisma, há uma pequena praça que não possui nome oficial, e por conta da sua relação de proximidade, ela é popularmente conhecida como “Praça do Prisma”.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A fotografia B, é da Comunidade Santa Teresinha do Menino Jesus, que possui uma arquitetura singular para o contexto, que se explica pela tendência da arquitetura religiosa de materializar uma forma que expresse os conceitos simbólicos a fé.

A fotografia C, é a edificação que abriga uma das unidades da rede de supermercados GBarbosa, o edifício é um grande galpão pintado nas cores amarelo e vermelho, cujo volume e escala se destacam na paisagem, impondo-se como elemento visualmente dominante.

Sua apropriação pela comunidade também se deu por meio simbólico, uma vez que sua denominação oficial é, “GBarbosa Unidade Tomba”, mas os moradores a conhecem como “GBarbosa do Feira VII”.

Por fim, a fotografia D, retrata o marco mais antigo do conjunto, trata-se da edificação do antigo Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (CAIC), o edifício se mantém com forte presença na paisagem por conta da cobertura da quadra em formato de pirâmide.

A apropriação simbólica do antigo prédio do CAIC manifesta-se na denominação de estabelecimentos locais, como a igreja "Assembleia de Deus Alto do CAIC" e o extinto bar "Novo KAIK Drinks". Em ambos os casos, a proximidade física com o marco, foi utilizada como recurso de identificação e referência.

A identidade do conjunto são influenciadas e reconhecidas pela presença dos marcos, que atuam como ancoras perceptivas, facilitam a orientação e reforçam o senso de lugar.

4. Conclusão

No que diz respeito a legibilidade, alguns elementos se apresentam mais legíveis do que outros, as vias, mais especificamente os caminhos e ruas, são um ponto de fragilidade, por causa de sua repetição excessiva e carência de elementos de diversidade que facilitem a sua identificação.

As áreas do entorno (entendidas como bairros) se apresentam com notória similaridade morfológica e temática, por conta de suas características majoritariamente residenciais. E ainda que seja possível estabelecer distinções através do entendimento dos limites, na percepção cotidiana, quando não se lê o espaço de forma fragmentada, tende-se a compreender os lugares distintos como partes de um todo coeso.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Tais fragilidades derivam do desenho de influência racionalista, que materializou a rigidez geométrica e impactou a paisagem. O resultado, é a coexistência de elementos estruturantes que são espacialmente claros e legíveis com elementos que não possuem a mesma clareza visual, indiferentes e monótonos.

Porém, independentemente da rigidez urbanística, foi possível observar apropriações e ressignificações que dinamizam o espaço. Elas demonstram a capacidade criativa da população em adaptar os ambientes conforme suas necessidades.

As transformações são mais evidentes nas duas avenidas principais, que ganharam novos usos e elementos. Também aparecem nos limites, como o muro que virou painel publicitário e o terreno convertido em estacionamento.

Outros elementos ressignificados são os marcos, esses se deram no nível simbólico, como a praça conhecida pelo nome da escola, o supermercado reconhecido pelo nome não oficial e os estabelecimentos que adotam nomes que fazem alusão à sua proximidade com o antigo CAIC.

REFERÊNCIAS

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**: **O caso de São Paulo (1930 – 1954).** 1994. 308p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

DEL RIO, Vicente. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento.** 1.ed. São Paulo: Editora Pini, 1990. 198p.

FERRARA, Lucrécia D'aléssio. **Ver a Cidade.** – 1° Edição – São Paulo: Editora Nobel, 1988. 81p.

GEHL, Jan. **Cidades Para Pessoas.** Tradução: Anita di Marco. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 262p.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. Tradução: Rosa, C.S.M. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. 510p.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 227p.

OLIVEIRA, Lysie Reis; TRINCHÃO, Gláucia. Desenho Registro e Memória Visual: Ideias Preliminares Sobre Saberes. **UEFS Livro**. Feira de Santana: 2010, p. 119-136.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado.** 6.ed. São Paulo: Edusp, 2007. 136p.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

“Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar”: a Zona Sul de Ruy Castro

Manoel Messias Alves de OLIVEIRA (Unesp)

Orientador: Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva (Unesp)

E-mail: manoel.oliveira@unesp.br

Vislumbrar e inventariar monumentos é pressuposto para criar uma rede de sociabilidade e de identificação com a cidade. As relações estabelecidas com o espaço são ocasiões de troca de intimidade que traz a essência da noção de casa, unificando e integrando pessoas. Desse modo, este trabalho pretende discutir a materialização da memória zona sul do Rio de Janeiro expressa pelo biógrafo Ruy Castro, refletindo qual é a paisagem construída em suas obras. Em “A noite do meu bem” (2015) e em “Chega de Saudade” (1990), é possível perceber o quanto as imagens selecionadas pelo autor divulgam uma espécie de memorabília sobre o Rio de Janeiro que, junto ao “Álbum de retratos: Ruy Castro” (2008), produzido por sua esposa, Heloisa Seixas, expressam a aproximação entre o jornalista e a cidade. Nesse sentido, pretendemos discutir qual é a memória apresentada por Castro e como ele negocia os laços afetivos e os sentimentos topofílicos com o Rio de Janeiro, tendo em vista que, no campo biográfico, a grande quantidade de informações e detalhes nas descrições de lugares remete a uma constante crença na reposição do real.

Palavras-chaves: Memória; Biografia; Topofilia; Ruy Castro.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Recortes do cotidiano: diálogos entre música, pintura e paisagem

Daniel do Nascimento PAULO

E-mail: daniel.nascimentopaulo@uel.br

O presente trabalho propõe uma investigação teórico-poética em artes visuais, tendo como eixo central a noção de paisagem entendida em sua dimensão cotidiana, cultural e subjetiva. A pesquisa busca observar e recortar paisagens do dia a dia, relacionando-as com experiências atravessadas por letras da música popular brasileira. O pintor, compositor e cantor Heitor dos Prazeres é tomado como referência, uma vez que suas pinturas, em diálogo com suas composições, registram vivências do samba, aproximando representação visual e musical. Nesse movimento, estabeleço relações entre tais observações e minha própria produção artística, compondo um recorte de minhas vivências como artista-pesquisador. A metodologia parte da pesquisa em artes visuais, segundo Sandra Rey, articulando análise de narrativas visuais, contextos históricos e a produção de pinturas que traduzem fragmentos do cotidiano. O processo inicia-se em desenhos simples de caderno e desdobra-se em pinturas em grande escala, refletindo inquietações acerca da paisagem como espaço de memória, experiência sensível e criação artística.

Palavras-chave: Paisagem; Pintura; Cotidiano.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A sombria paisagem de Cordilheira

Cláudia RIO DOCE (UEL)

E-mail: claudiariodoce@uel.br

Cordilheira é a cidade fictícia criada por Geraldo Ferraz em seu romance *Doramundo* (1956). Descrita desde as primeiras páginas como pobre, mal iluminada, cheia de "ferro, fumaça, nuvem, carvão, pedra e muralha", além do constante nevoeiro e do *smog*, a paisagem construída pela narrativa basicamente exterioriza a desolação na qual vivem seus habitantes. Relação que não passou despercebida por Adolfo Casais Monteiro, que viu no romance o ponto de convergência de correntes opostas, o naturalismo e o lirismo. O objetivo desse trabalho é justamente pensar em como a paisagem de Cordilheira é determinante no comportamento e na forma de pensar de seus habitantes. Pretendemos, dessa maneira, especular sobre as características naturalistas do romance, trazendo a construção da paisagem de Cordilheira para o primeiro plano.

Palavras-chaves: Geraldo Ferraz, Cordilheira, paisagem.

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Um olhar para a poética cartográfica enquanto pesquisa visual

Rachel Froes SELEM (UEL)

Denise Batista PINTO (UEL)

E-mail: denisebatista@uel.br

Resumo: O texto aqui apresentado é parte da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que teve como objetivo conceber um universo mítico ilustrado através da cartografia poética. Como recorte, se propõe vincular as cartografias poéticas como pesquisa visual para a criação de mundos. Crapanzano indica o caminho pelo qual a observação da realidade se confunde com a imaginação, e serve de fonte de pesquisa para conseguir constituir a fantasia, embasando de fato que podemos utilizá-la para assumir posições políticas diante de assuntos delicados. Com Yi-Fu Tuan, a ideia de cartografia sai da esfera geográfica tradicional e entra com aspectos sensíveis e subjetivos. Já os artistas como Joaquim Torres-Garcia e Gabriel Garcia Marques mostram diferentes modos de se ver o mesmo mundo e contar histórias, provocando indagações a dimensão visual no nosso cotidiano que é composto de significado. A partir destas noções, é possível utilizar a cartografia poética para compreender melhor o universo a ser criado, além de desenvolver como os menores detalhes simbólicos podem se anexar à realidade.

Palavras-chaves: fantasia, *worldbuilding*, cartografia poética.

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI, proex

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. O desenho inicia o processo cartográfico

A habilidade de mapear locais por uma perspectiva da fantasia requer a princípio: potência poética e olhar científico. O desenho, forma mais comum e acessível de se fazer arte desde o início da humanidade, ganha destaque como potência poética durante a contemporaneidade. Neste meio tempo a arte se pautou em uma função formal, estética e muitas vezes meramente ilusionista, e era reflexo da cópia do mundo real. Mas afinal, o que é desenho? E onde estão as barreiras que definem o que deve ou não ser categorizado como desenhos?

É interessante lembrar que desenho como termo na antiguidade cabia-se mais próximo à ideia de algo projetado, inconclusivo. Há, ainda, quem diga que o desenho é o ponto médio entre todas as poéticas – a escrita, a pintura, a gravura e a escultura, todas partem de um ponto em comum que é a inexistência, e todos são, de certa forma, desenhados, modificados, e corrigidos antes que se tornem o que são: arte. Como possibilidade:

> Um desenho é um objeto relativamente simples e converge para uma percepção imediata daquilo que a realidade pode ter de precário ou impermanente, já que a possibilidade de ser realizado com os mais variados materiais lhe permite mutações e avanços sem grandes custos, podendo ser feito em quantidade adequada ao fluxo destes fenômenos. (Coelho, Villa, 2011, p. 15)

Cada material, sejam lápis, carvão, barro ou tinta são capazes, quando explorados em suas possibilidades, de criar uma familiaridade poética e dar origem a um universo de significado – em um universo particular (físico ou semântico) que existe dentro da mente de cada um. Ao permitir-se, também, navegar por diferentes métodos e materiais para produzir poeticamente, a pesquisa possibilita mapear existências.

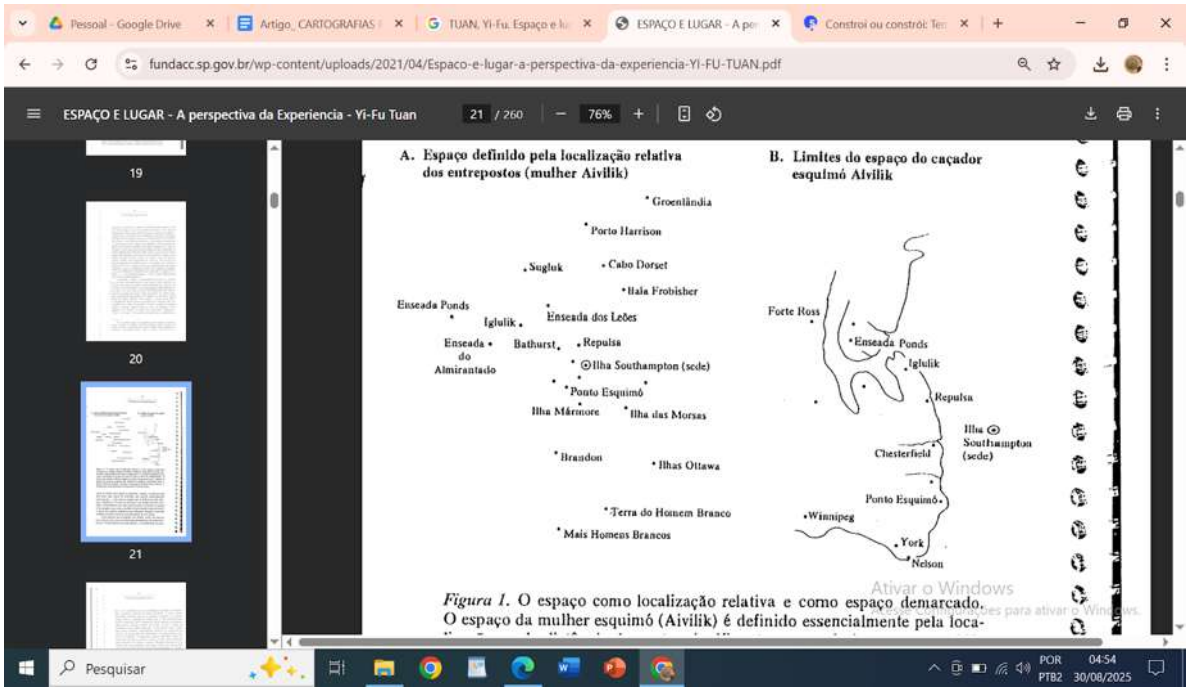
A cartografia, então, se mostra como um produto do trabalho humano que contempla em si ambos: peculiaridades culturais estéticas (referentes à relação lugar-época) e as particularidades palpáveis (que se dão em respeito ao espaço e sua composição geográfica). Possui, também, uma terceira dimensão mais pessoal, que se refere ao indivíduo que efetivamente mapeia, já que a compreensão do interlocutor perante ao mundo é um resultado de seus Horizontes Imaginativos (Crapanzano, 2005).

2. O espaço-lugar cartografado

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O desenho inicia seu processo criativo e construtivo, nos mostra aquilo que estava no âmbito do pensamento, mas se relaciona às experiências no mundo e no espaço. Ao trazer a cartografia, advinda da geografia, para o campo da poética visual, esse espaço cartografado carrega mais elementos subjetivos e inventivos. Então, de qual espaço falamos ao relacionar arte e cartografia? Yi-Fu Tuan (1983) traz uma concepção que amplia as formas de pensar espaço e lugar. O espaço possui uma dimensão física, o que podemos ver e tocar, um espaço que pode ser medido. Já o lugar, se constrói com as experiências vividas nesses ambientes que chamamos de espaço. O autor nos mostra por meio de mapas essa construção a partir de duas perspectivas diferentes da mesma região (fig. 1):

Figura 1. Diferentes visões do mesmo espaço



Fonte: Yi-Fu Tuan, Espaço e Lugar, 1983, p.15.

O desenho do mapa acima se forma por meio de pontos significativos pelo ponto de vista de cada um deles. Para a mulher esquimó (Aivilik), os limites são demarcados por povos como “Terra do Homem Branco” e cidades. O espaço do caçador possui um detalhe importante enquanto limite de caça, que é a linha indicando a costa. Essas relações estão atreladas a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

concepção de espaço: “[...] o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e - mais abstratamente - como a área definida por uma rede de lugares” (Tuan, 1983, p. 14). O espaço é esse lugar de movimento, mover-se.

No entanto, espaço e lugar são definidos de forma indissociáveis, conforme Tuan (1983, p.06) “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” e é por esse motivo que os mapas da figura 1 se tornam distintos entre si, por suas vivências. A experiência estética se encontra nesses sentidos que são despertados no encontro com os espaços, o corpo sente e reverbera, assim a mente cria associações e significações únicas de acordo com cada experiência.

Criando laços mais profundos e afetivos com o sujeito que vivencia o espaço-lugar, ainda é possível associar a definição de Topofilia, criada por Tuan (1974, p.107) “Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.” É neste caminho que desenho e cartografia se encontram na proposta aqui apresentada, buscando entrelaçamentos entre: desenho, experiências, espaços-lugares e novas formas de se cartografar o mundo.

3. Reunindo Caminhos Cartográficos

Para poder representar o mundo físico, ou ainda, um mundo criado, imaginado, retomamos a uma arte tão milenar quanto o próprio desenho: a cartografia. De modo simples, poderíamos pensar em pedaços de terra e suas peculiares listadas, mostradas de cima, do alto, o que provoca certo distanciamento do lugar a ser observado. Uma possibilidade seria pensar uma cartografia mais próxima, com uma observação atenta ao cotidiano, como objetos, pessoas, ou mesmo abstrações e imagens de memória, assim: “[...] uma cartografia cotidiana pode implicar uma confusão nos limites entre os mapas e os locais aos quais estes se referem, levando à estranha possibilidade de mapear os próprios mapas e de navegá-los.” (Rayck, 2011, p. 97)

Especificamente sobre estudos com cartografias geográficas, percebe-se que elas são destrinchadas nas mais diversas variações possíveis: algumas catalogam rotas fluviais, concentrações de fauna ou flora, ou até mesmo as aconselháveis rotas marítimas e terrestres

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

para se locomover com mais facilidade. Elas também podem ser utilizadas para mostrar caminhos migratórios de povos diferentes, definindo assim onde há uma variedade maior de determinada espécie, ou mostrar o mapeamento do sol e o desenho que fez no céu em momentos diferentes do ano.

Há nas cartografias antigas algo de poético, pois carregam em si traços de subjetividade, com espaços desenhados até então desconhecidos. Os mapas que catalogam as principais divisões na era das navegações (fig. 2), que iniciam uma delimitação condizente entre reinos, províncias e localizações à parte da Europa que eram comercialmente úteis a ela, já utilizavam técnicas de medida de posicionamento dos países no planeta perante o uso de coordenadas. Além delas, o uso de bandeiras traça as possíveis vizinhanças dos reinados, elementos representacionais cartográficos feitos à mão.

Mas não apenas as terras e os mares poderiam ser cartografados. Tycho Brahe, astrônomo do século XVI, dedicou sua produção científica à cartografia do comportamento dos astros perante a Terra (figs. 3). Com a terra compartilhando o centro de um mapa heliocêntrico, Brahe compreendeu as localizações astrais que se passam ao redor do nosso planeta, aceitando também que as maiores das referências cartográficas se davam na relação das constelações que se situavam ao redor do planeta. A cartografia, no entanto, foi gravada e pintada por Andreas Cellarius, Ilustrador do Atlas do Céu e da Terra (organizado por Joannes Janssonius, 1660). Nela conseguimos ver, nas laterais, hipogrifos e anjos (parte de uma cultura visual do medievo) voando nos céus, como se fossem os seres iluminados que estavam entregando o mapa dos céus aos homens. De uma forma compartilhada, eles trazem uma nova percepção, mas agora estipulada à partir da pesquisa de Copérnico, com os benefícios da filosofia Geocêntrica de Ptolomeu, e formula a situação de que existem órbitas que giram em torno tanto do Sol quanto da Terra.

Figura 2. Exposição da cartografia náutica portuguesa sobre Marrocos

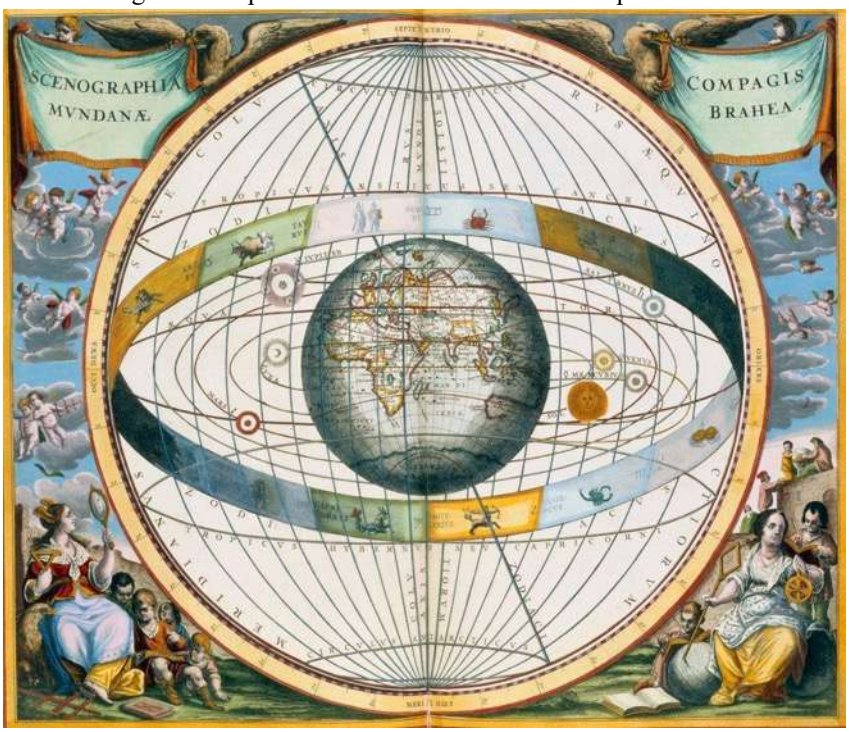
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Diogo Homem, 1563. Exposição da cartografia náutica portuguesa sobre Marrocos.

Já o modelo planetário de Copérnico (fig. 4), veio para romper de vez com a ideia de Ptolomeu de que todos os astros estariam se movimentando ao redor da Terra, alterando um pensamento consolidado dentro da ciência e provando a sua frágil existência frente ao universo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

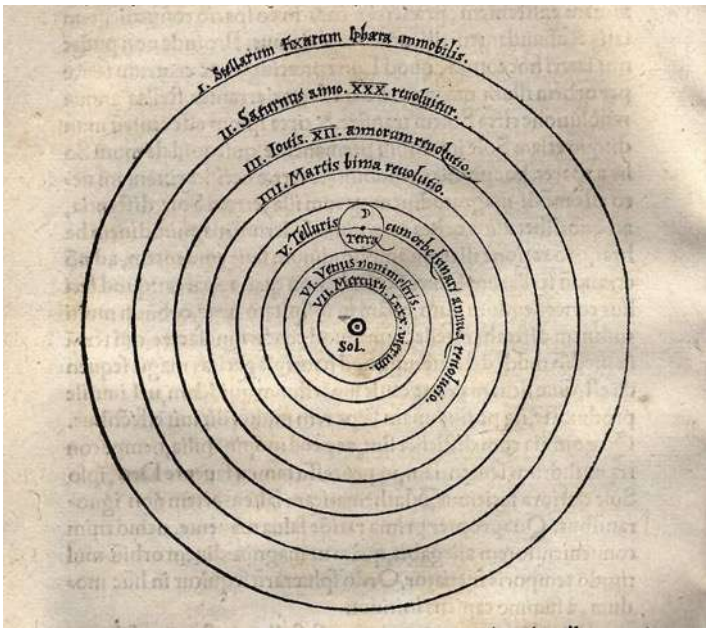
Figura 3. Mapa mostrando o sistema de órbitas planetárias.



Ilustrador: Andreas Cellarius, Ano desconhecido. Fonte: "O Atlas Celestial, ou A Harmonia do Universo" (Atlas coelestis sua harmonia macrocosmica). por Joannes Janssonius, Amsterdã, 1660

Figura 4. Sistema Solar de Copérnico.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná
PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA
PPG HS



Fonte: Modelo heliocêntrico de *De revolutionibus orbium coelestium* (Sobre as Revoluções das Esferas Celestes), de Nicolau Copérnico, em torno de 1510.

As representações ilustradas foram importantes para as descobertas e propagação de ideias científicas, visto que a sociedade caminhava para a não aceitação de um pensamento fechado pré-estipulado como certo. A cartografia age, portanto, de maneira que facilita a compreensão do ser humano perante situações mapeáveis. As cartografias, anteriormente inconcebíveis como ferramentas de tamanha complexidade, em uma verdade em que o desconhecido é assustador e impenetrável, foram uma das primeiras ciências poéticas que trouxeram uma luz à realidade sombria da Era Medieval.

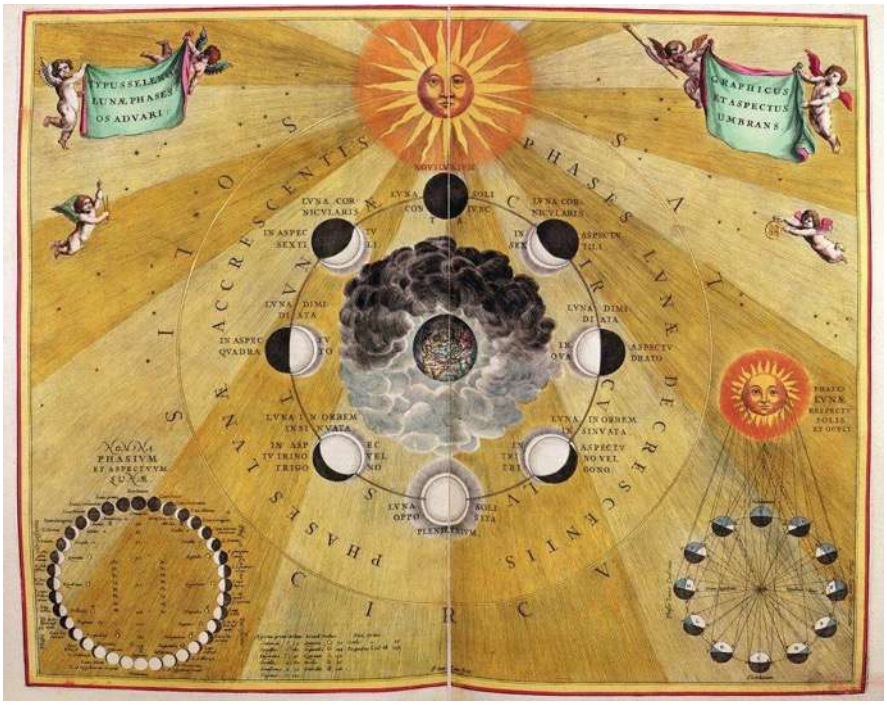
A concepção cartográfica de Tycho Brahe veio, também, a incentivar pesquisas de outros cartógrafos: foi o caso de Joannes Janssonius (ativo na época aproximada de 1660). Por sua vez, o astrônomo concluiu um estudo que procura entender como se dão, visualmente, as fases da Lua que vemos da Terra. Ele conceitualiza, com o auxílio de Cellarius, uma gravura colorida, onde o planeta no centro do mapeamento se encolhe no meio de nuvens e da atmosfera, enquanto que a lua se encontra acima das nuvens, e toma diferentes posicionamentos referentes à Terra. Desse modo, percebe que os formatos que a Lua possui são obra da sombra da Terra na Lua, ou ainda, sombra da Lua na Terra, mais do que isso, à esquerda inferior conseguimos observar (fig. 5) 36 círculos alinhados em um grande círculo, representando provavelmente a

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

situação cotidiana dessas luas para completar 1 (um) ciclo completo, além de anjos estarem trazendo o nome da obra nos céus, tal qual nas outras figuras de Cellarius.

Já no século XX, nos deparamos com pensamentos políticos frente a forma de mapear o mundo, particularmente com o artista e pesquisador uruguaio: Joaquin Torres Garcia. Ele sai da América do Sul em sua juventude, passa anos na Europa e estuda arte nos polos culturais como Paris e Nova York, e é um dos primeiros cidadãos latino-americanos a perceber o nível da nocividade do controle cultural hegemônico dos grandes centros culturais. Entre suas inúmeras obras de arte com o cunho cartográfico sendo visto de maneira moderna, destaca-se uma figura simples: um desenho da *América do Sul Invertida* (fig. 6).

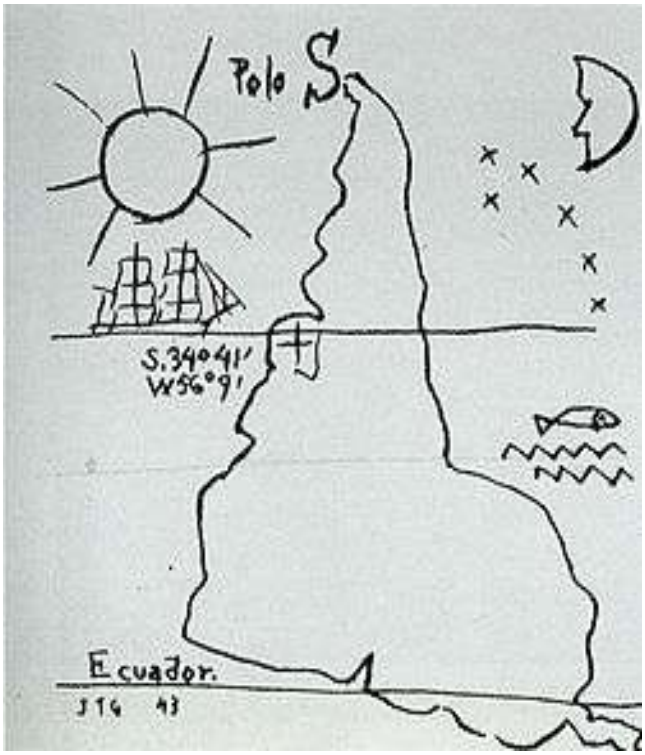
Figura 5. Fases da Lua



Fonte: Andreas Cellarius em "O Atlas Celestial, ou A Harmonia do Universo" (Atlas coelestis harmonia macrocosmica). org. Joannes Janssonius, Amsterdam, 1660-61 (gravura colorida à mão.

Figura 6. Mapa da América do Sul Invertida

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



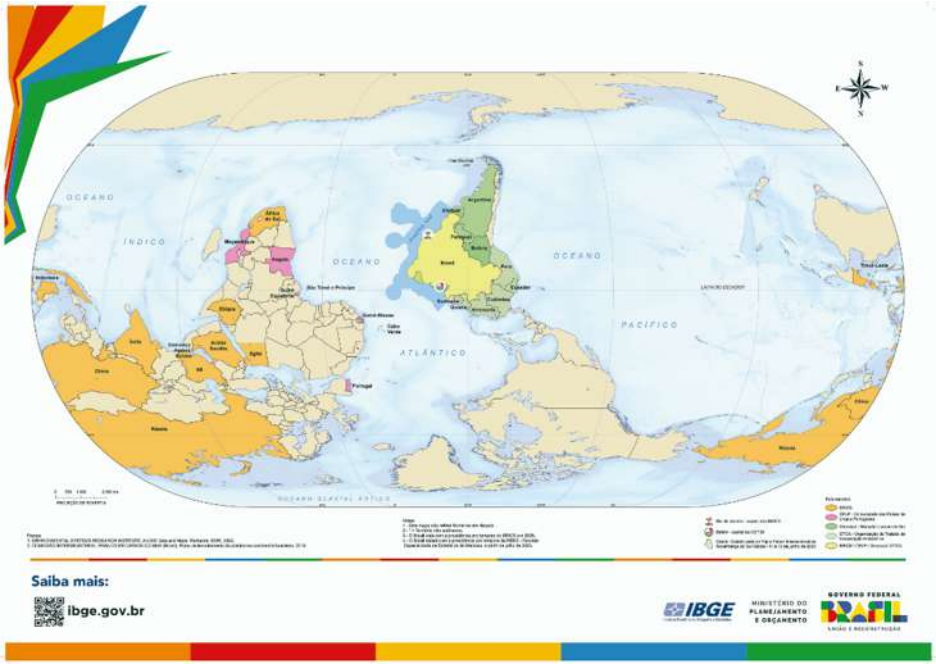
Fonte: Joaquim Torres Garcia, caneta e tinta sobre papel, 1943

Em um momento em que se questionava o posicionamento da América do Sul no grande Mapa Mundi de Mercator (1569) proposto e cartografado, inicialmente, por Europeus, Torres Garcia chega à uma conclusão: nota que toda a América do Sul foi colocada, propositalmente, de escanteio diante do resto do mundo, escondida, diminuída. Isso se deve porque, quando cartografado, este mapa tinha como objetivo traçar a visão do mundo pensando no centro como Portugal, França e Irlanda. Quando Torres Garcia propõe a olhar o Polo Sul como se fosse o Polo Norte, há algo além da simples reordenação das figuras no espaço: é uma atitude política.

Assim nasce a proposição: ver onde estamos de um ângulo diferente. Desse modo: "busca desmistificar a inexistência nesse território de tradição indígena e identificar o Norte como o novo guia das artes ocidentais. Torres García acredita que é o momento de a América do Sul se tornar o Norte, diante da fragilidade do velho continente" (Kern, 2013, p.91).

Figura 7. Mapa Mundi Invertido IBGE, 2025

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



Fonte: Agência IBGE Notícias, disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/ 2012-agencia-de-noticias/noticias/43307-ibge-lanca-triplo-forum-internacional-no-ceara-e-novo-mapa-m undi-com-o-sul-no-topo-do-mundo ; Acesso em: 24/06/2025

Em maio de 2025, o próprio IBGE decidiu publicar um novo mapa (fig. 7), este que segue a herança visual cultural do artista Joaquim Torres Garcia, em conjunto com a vontade de uma representação mundial à partir da representação de Mercator. Provocado pelas novas discussões envolvendo as condições geopolíticas atuais, e a hegemonia de dados digitais na soberania internacional de grandes pólos tecnológicos como os Estados Unidos da América, um novo mapa deixa de ser apenas uma ideia distante, e concretiza-se para posicionar nosso país à par das discussões internacionais. Presidindo o BRICS e o Mercosul, o Brasil é homenageado devido ao destaque internacional, e decide compartilhá-lo, destacando conosco países de nossas alianças, além de outras regiões lusófonas.

Isso indica como profissionais de outras áreas compreendem a existência de um debate político que se atrela à visualidade de algo tão essencial como um mapa, além de declarar abertamente que uma posição cartográfica nunca será a única, pois é possível fazer mapas que se centralizam em qualquer região, sem que sejam mais ou menos certos do que outros. São apenas pontos de vista diferentes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Por quê, então, há tanta discussão em cima de uma reelaboração benéfica de um mapa mundi que venha a colocar o Brasil e a América do Sul no centro do mundo, ao lado de nossas colônias-primas e aliados? Isso reflete nas palavras de Crapanzano, de que o limiar no qual vivemos nos oferece uma visão do mundo que percebemos, e outra que não somos capazes de enxergar – mas que existe, afinal.

> Na maioria das vezes, os momentos que desafiam a enunciação permanecem um paradoxo: para cada travessia, há sempre um momento em que não se está num lado nem de outro, em que não se é o que era nem o que será; pois, uma vez que são discriminados, o contíguo nunca os atinge. Fica-se em suspensão – pairando eternamente de permeio. (Crapanzano, 2000, p. 380)

Diante dessa cegueira que nos impede de perceber como as heranças visuais culturais nos afetam, desistimos de buscar novas realidades imaginativas, nos contentamos com mapas de meio milênio atrás, e com culturas que não mais dizem respeito ao século XXI. Há algo, portanto, na cartografia, que é equiparadamente poético e científico. Ao mesmo tempo que tira uma conclusão a partir de um dado físico e real, de uma verdade, um caminho é também, capaz de exprimir muito sobre a pluralidade cultural e religiosa, e os interesses de determinadas sociedades ou indivíduos.

4. Cartografia poética: novos fluxos da era contemporânea

O livro Cartografias Cotidianas (2011), se destaca regionalmente por tratar a cartografia para além de mapeamentos físicos do espaço, atribuindo uma forma de superar a ideia tradicional de um trajeto. O grupo de autores presentes no livro passaram por mediações e rodas de conversa entre artistas e o público para trabalhar de forma conceitual. Ao que alguns dos artistas convidados devaneiam, então, após tais mediações, como a cartografia se estende à micro e macro eixos. Os micro-eixos podem ser percebidos por obras como a da Brígida Baltar (fig. 8), que em tentativas falhas de observar as tristes rachaduras secas do sertão, percebe que há algo de peculiar e mórbido nessa curiosidade. Ao representar caminhos para encontrar a seca, ela encontra os mesmos padrões em folhas de plantas. Folhas estas, tão secas, que sua composição nada mais havia se tornado do que caminhos feitos pelas ranhuras de galhos que carregam seiva nas folhas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

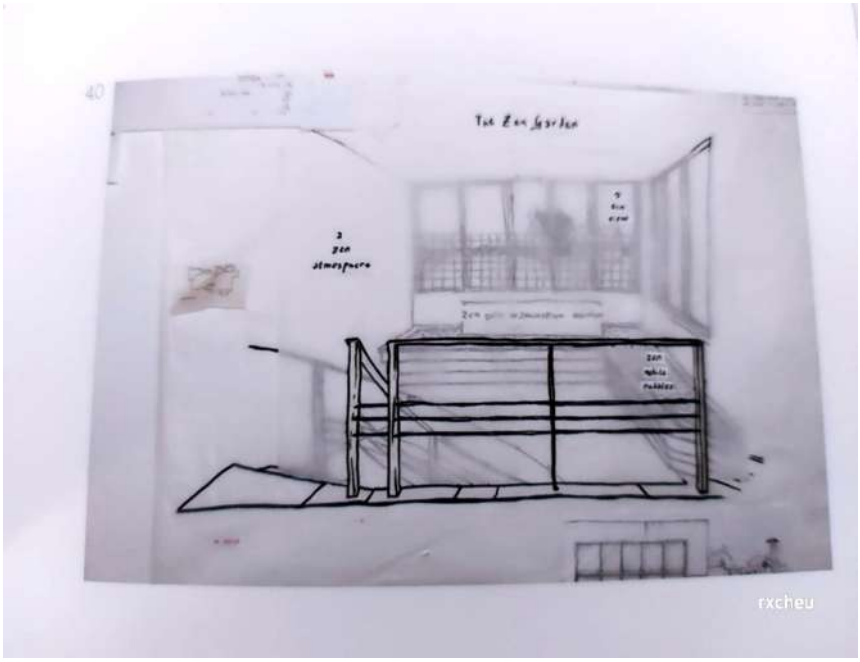
Também chama a atenção o trabalho de Danillo Villa dentro do catálogo, ao que sua cartografia se modela nas relações de espacialidade. Na série *Paisagens Próximas* (fig. 9), o artista busca a observação minuciosa de detalhes normalmente passados despercebidos em nossas vivências, como variações de textura que conseguimos encontrar em paredes de banheiro entre madeira e azulejo, ou a percepção de uma situação de profundidade que consegue transpassar ao sobrepor, em dispografia, imagens semitransparentes, criando um espaço bidimensional que também não apenas situa-se em uma planaridade clássica.

Figura 8: Baltar em Cartografias Cotidianas

Fonte: Brígida Baltar. In: Villa e Coelho, 2011, p. 44.

Figura 9: Villa em Cartografias Cotidianas

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h VISUAL MEDIA PPGHS



Fonte: Catálogo Cartografias Cotidianas, org. Villa e Coelho, pag. 67. Fotografia: Próprio Autor.

Esta situação de tentar readaptar a bidimensionalidade do desenho para uma impressão de conjuntar retalhos é algo admirável e delicado muito particular da arte contemporânea. É a visão que tenta declarar a importância das pequenas coisas: da adaptação do espaço na arte, na tentativa de conversar pequenos desenhos, e de buscar novas estruturas e caminhos que eles possam trazer em um espaço curatorial.

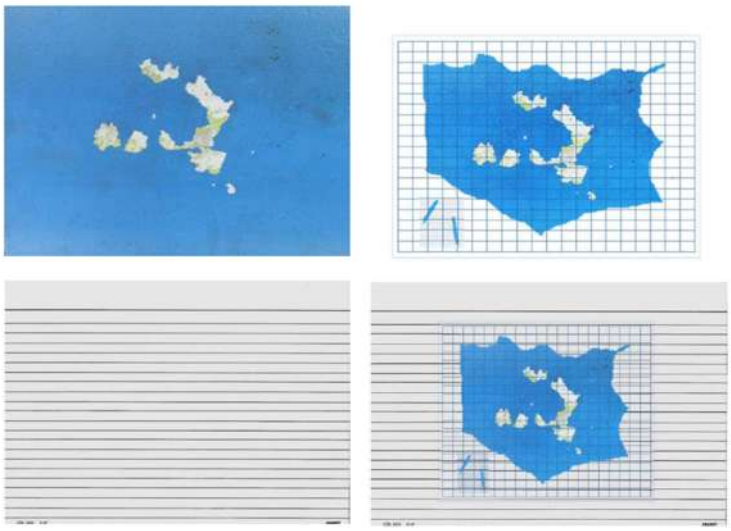
Como remanejar estes desenhos? Como construir um caminho com eles? Como constituir uma ordem visual e narrativa, que de maneira intuitiva consiga criar uma dança espacial, um caminho explorável? Para além destas características, como compor a naturalidade de localizações inexistentes? Se parar para observar mapas de arquipélagos, fica evidente que as ilhas não se sobrepõem sozinhas na areia: é possível ver como minúsculas ilhotas não apenas existem, mas são também um espaço de habitação humana.

Parece haver certo interesse técnico e visual nos trabalhos de artistas contemporâneos, que usufruem dos mais diferentes tipos de cartografia para compor sua produção. É o caso de Vladimir Santos Oliveira (fig. 10) que, em sua pesquisa relacionada as cartografias e suas diferentes variáveis poéticas, encontra seu caminho na Topotesia (Oliveira, 2019). Esta diz respeito a um local imaginário, a espaços-lugares que não existem. Acha, neste contexto, a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

possibilidade de estudar a condição estética-formal das cartografias, agindo inicialmente pelo pensamento fotográfico para catalogar relevos, cores e manchas. Utiliza-se de ferramentas digitais como plataformas de edição de texto para operar cartograficamente por cima de tais imagens, inserindo grids, legendas, orientações e escalas gráficas.

Figura 12: Topotesia



Fonte: Vladimir Santos Oliveira, série ArquivAtlas-Processo de Criação 3, 2017.

A Topotesia passa a acompanhar o artista em diversos momentos: na produção pessoal, na composição de seus espaços curatoriais e na criação de recordações cartográficas. O artista diz que o tempo, a memória e o conhecimento formal foram grandes inspirações para movimentar seu trabalho, por isso tinha certo fascínio em trabalhar com foto-lembranças perpetuadas como um registro histórico afetivo da carreira estudantil. Nelas, acrescentava pequenas edições quase imperceptíveis: adicionava globos terrestres, substitui finos O´s e brasões por esta iconografia espacial: globos, pequenos aviões, pássaros ou pontinhos e planetinhas que trazem um ar nostálgico referente ao ambiente escolar, que promove conhecimento. É, também, um momento que evidencia como tais iconografias científicas tiveram importância para o artista.

> […] o processo criativo deste trabalho considera, inclui, explora a força da dimensão representativa da cartografia oficial, da ciência, sua dimensão e fisionomia profusamente gráfica e visual, na constituição-invenção de uma/do que considero ser uma MetaCartografia irreal, fictícia, imaginosa. (Oliveira, 2019, p. 150)

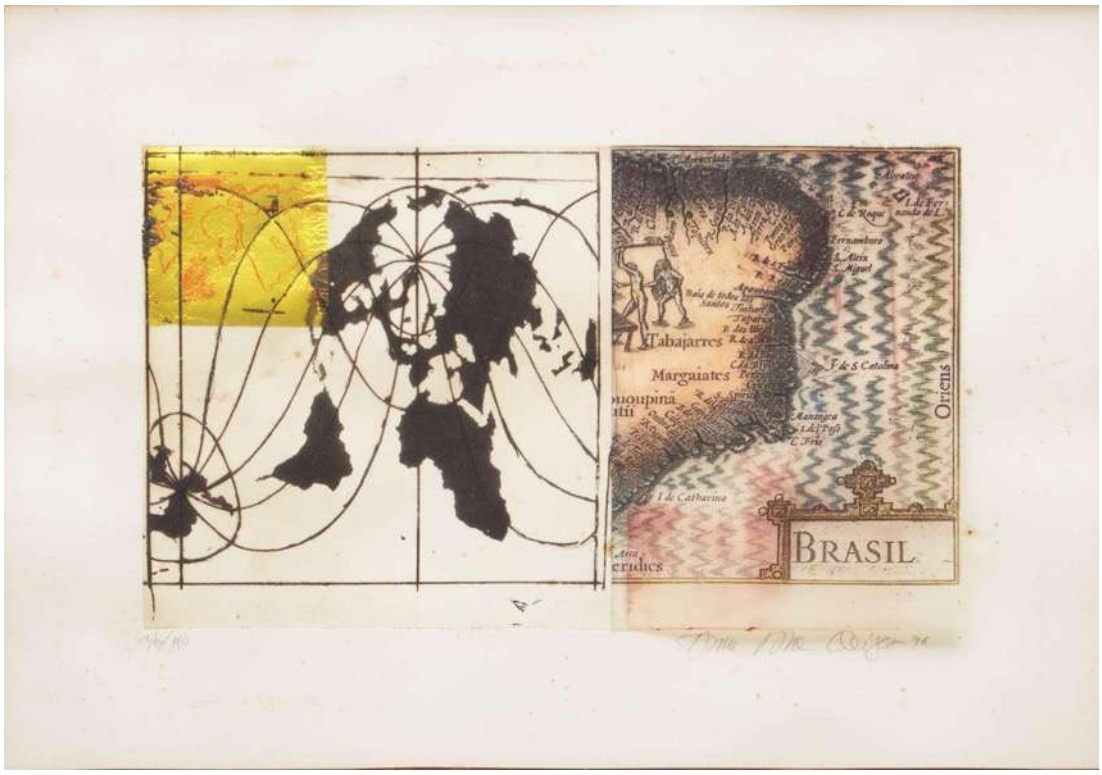
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Vladimir Oliveira traz também em sua pesquisa a artista Anna Bella Geiger (RJ, 1993) que tem, por sua vez, uma pesquisa sobre a cartografia do Brasil. Trazendo para seu trabalho algo que se relaciona um pouco mais com os afetos universais de se viver em uma terra colonizada, Geiger destrincha seus estudos visuais em diversas obras, tendo trabalhado com a cartografia.

Diferente do trabalho de Vladimir, a artista se interessa em re-conceber a representação do próximo, como no conhecido como: *Local da Ação 1500-1996* (fig. 13) é visualmente direta, ao que se estrutura como três diferentes mapas se sobrepondo e se completando. O desenho foi feito como uma gravura em metal, o que permitiu que fosse impressa em inúmeras cópias através dos anos. O que me é interessante é que o maior mapa à esquerda, onde ela escolhe uma técnica pouco utilizada para mapear, mas que possui certo apelo pela proximidade científica da forma que se perde ao tentar planificar uma esfera.

Figura 13: Local da Ação 1500-1996

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



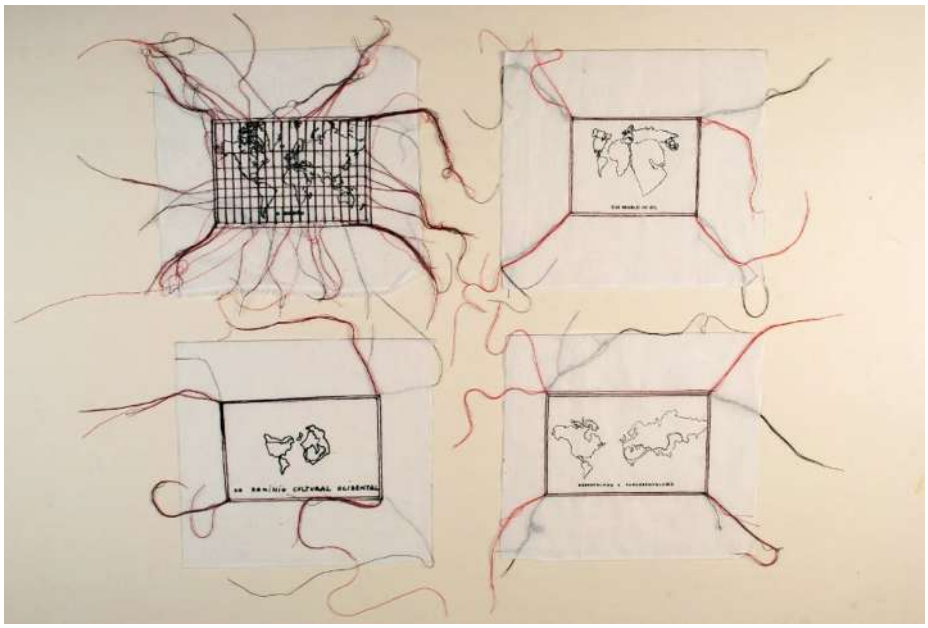
Fonte: Anna Bella Geiger, https://www.tntarte.com.br/leiloes/56/lote/98

Ao criar dois pontos de foco: um que é o eixo Sul e o eixo Norte, ela se desprende o comum uso da Cartografia Radial (esta é, que circunda um eixo específico apenas) e a adapta para este mundo que também se divide em Leste e Oeste, não criando outro foco de sul, mas o adaptando para ser reconhecível.

Anna Bella Geiger desenvolve, ainda, em sua série de mapas do mundo, uma cartografia mais poética e afetiva. Em Variáveis (fig. 14) cada um dos 4 mapas que ela produz têm como tema algo diferente e, assim, a artista altera a percepção do mapa para enfatizar suas cartografias. Na fileira A, coluna 1, podemos ver o mapa que corresponde ao mundo todo, quadriculado por cima, da maneira que normalmente o visualizamos no mapeamento que herdamos de nossos colonos europeus.

Figura 14: Variáveis 3 1977/2010

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



Fonte: Galeria Murilo Castro | Autor: Anna Bella Geiger.

Na posição da Coluna A, Linha 2, (fig. 14), o título é: do domínio cultural ocidental, ambiguamente não apenas traça os espaços que obtiveram esta dominação cultural, como também os distorce. Bordando este mundo de tamanhos discrepantes, Geiger utiliza deste espaço para tornar maiores aqueles países que mais possuem a contribuição cultural que compõe a hegemonia do ocidente e, de forma um pouco irônica, mostra como este Domínio Ocidental é menor do que pensamos ser quando visualizamos o mapa real.

Na coluna B, linha 1 (fig. 14), o mapa é sobre O Mundo do Óleo, onde destaca os principais participantes da corrida pelo petróleo. O que mais chama a atenção é como o Oriente Médio escala-se em proporções astronômicas, se tornando maior que a África, as Américas e a Europa. Já na coluna B, linha 2 é lar de seu último mapa do conjunto: Desenvolvido e Subdesenvolvido. Brincando, também, com a grandiosidade e a pequeneza à qual nos remetemos com estes termos, Geiger coloca os EUA e o Canadá grandes no mapa, seguido por uma América Central (que inclui o México) de tamanho reduzidíssimo, ao que chega em uma América Latina que apenas não é menor do que a África. A Europa se funde grandemente com a Rússia, a China e o Cazaquistão, enquanto um fino caminho une o espaço desenvolvido a um Continente Africano semi-inexistente.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

O trabalho de Geiger contempla, portanto, um interesse pessoal em representar cada local mais de uma vez, lentamente aprimorando a poética espacial para que sejam visualmente condizentes com suas propriedades. Remete-me, muito, a como todo registro de mapa que temos do mundo foi feito a partir de visões culturais, de termos enraizados e de percepções sempre modeladas pelo homem do que é melhor ou mais científico para se representar.

Trabalhos como o dela, e de Joaquim Torres Garcia possuem esta simplicidade de tentar mapear a composição de uma figura já conhecida, de tentar reestruturar uma imposição de ponto de vista, e o fazem porque em sua técnica aprendida e desenvolvida não faz parte da ciência vista como a cartografia, e sim de sua poética, de sua sensibilidade questionadora.

Afinal, a diversidade de perspectivas em que são apresentados o mapa-mundi - distorcido de maneira radial - em apostilas da escola, e a estranheza ao tentarmos localizar a Antártica no *Google Maps*, nos fazem ver para além do estritamente científico. Fernando Hernández (2006, p.135) traz uma perspectiva dos estudos culturais que podem "[...] proporcionar-nos uma compreensão crítica de seu papel e de suas funções sociais e das relações de poder às quais se vincula, além de sua mera apreciação ou do prazer que proporcionam." Esse olhar permite abranger as diversas imagens presentes na cultura visual e, de forma transdisciplinar, interpretá-las e reinterpretá-las conforme as características sociais, culturais e históricas. Inevitavelmente encontramos relações entre nossas posições subjetivas perante a sociedade com nossas práticas culturais e sociais; pois que é da prática visual que continuamente emergem inúmeros campos disciplinares.

Portanto, um mapa não é apenas um mapa: é a visão de um povo sobre o outro ou sobre si mesmo. É sobre notar diferenças culturais que vão além da linguagem ou da topografia, é sobre locais que historicamente foram anexados por desejos e guerras. Ou, sobre lugares que foram apagados simbolicamente por motivos políticos.

Em conclusão, percebe-se que a cartografia é um processo a ser pensado de forma simbólica, política, filosófica e culturalmente, de fato, não se restringe a complexos de terra sob a água. São características mais específicas como as socioculturais que tornam a cartografia poética mais próxima de pertencer a um mundo criado ou real. Enquanto criação estética, "Somos seres biológicos e culturais, sentimos nossas experiências com a pele e o pensamento. [...] Nossas lembranças são carregadas de sensações, toques, sons e imagens, ou até mesmo de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

outras formas de sentir diante de como lidamos com o nosso corpo e mente" (Utuari, 2014, p. 171), desse modo, o ato de cartografar está associado à concepção que se tem frente ao mundo e dos sentidos que são despertados ligando o corpo à mente.

Referências

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, v. 48, 2005. p. 363-384.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo. Orientações de voo. IN. COELHO, Elke; VILLA, Danillo (org). **Cartografias Cotidianas**. 1ª edição. Londrina, 2011.

HERNANDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho.** Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 2006.

RAYCK, Diego. Desenho como artifício. In: COELHO, Elke; VILLA, Danillo (org). **Cartografias Cotidianas**. Londrina, 2011. p. 93-97.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência / Yi-Fu Tuan; tradução de Lívia de Oliveira. - São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1974.

UTUARI, Solange. O provocador de experiências estéticas. In: MARTINS, Mirian Celeste (org.). **Pensar juntos mediação cultural:** [entre] laçando experiências e conceitos. 2014. p. 171 – 176.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Ambiências de si: o processo artístico como meio de reconexão

Paulo Colli Enzo da SILVA (UEL)

Paulo.colli.enzo@uel.br

Resumo: Pesquiso as paisagens internas e sobrepostas presentes em nós que se dão quando as percepções de si se mesclam e se chocam. Uso como exemplos as dicotomias espaço/ser presentes nos videoclipes das músicas *Mistakes like Factures* (2019) e *A different World* (2016); que mostram um ambiente hostil ao personagem da narrativa, que se volta contra este local, sendo, na verdade, ambos, figurações ou elementos de uma mesma persona. Já nas obras de Ismael Nery, pintor e poeta brasileiro e de Hermann Hesse, escritor alemão, o aspecto dicotômico se dá de maneira interna, ambos, de modos distintos, voltando-se para a relação do ser com suas várias identidades e percepções sobre si. A pesquisa partiu da metodologia da pesquisa em artes, segundo Sandra Rey, com uma análise das narrativas visuais, contexto histórico e a produção de séries de pinturas de paisagens e relevos, onde o processo criativo possibilita abertura para ampliar a discussão levantada pelos artistas apresentados e sobre a sensibilidade, atualmente enfraquecida em muitos de nós.

Palavras-chaves: paisagem interna; dicotomia; pintura.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex; Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

1. Introdução ao ruído

Percebo um adormecimento da sensibilidade na relação estabelecida com o mundo, gerada pelo excesso de racionalização e análise do que ocorre cotidianamente e, consequentemente, nos processos. Uma mente acelerada e que está sempre definindo *o que é,* dificilmente consegue ter espaço, ou tempo, para as ocorrências, no modo mais próximo como elas se dão.

Este é o mote das inquietações que trago para a pesquisa, que se encontra em desenvolvimento, e isso diz respeito ao modo como estamos presentes a partir da relação entre ser, pensar e fazer, pois, dentro do processo criativo o conflito entre a racionalidade e os aspectos mais intuitivos é mais perceptivo.

No projeto intitulado **Processo Criativo Nas Artes Visuais e Suas Relações Com a Literatura, o Silêncio e a Paisagem**, uma das ações é o exercício da percepção em relação ao silêncio e, nesse sentido, defino este conflito como um ruído/barulho que subjuga nossas percepções e que demandam tempo para se formarem. Conforme as reflexões do filósofo Martin Heidegger (1989 - 1976), mencionadas no texto base do projeto:

> A **corrida** vertiginosa que impulsiona atualmente as ciências sem que elas mesmas saibam para onde estão indo, provém do incitamento do método que reside todo poder e toda **violência** do saber (SILVA, 2024, p. 7 apud HEIDEGGER, 2008d, p. 138, grifos nossos).

Percebo este ruído nos momentos em que travo numa produção artística; o que antes chamava de *bloqueio criativo.* Tenho essa mesma percepção quando, após fazer uma refeição, percebo que não lembro do gosto ou da textura do alimento que acabei de ingerir. É angustiante estar transitando entre futuro e passado a ponto de não vivenciar o presente, e, no contexto da pesquisa em arte, compreendo que muito do conhecimento se gera estando no processo: as inquietações, respostas e dúvidas surgem deste momento e, para o artista-pesquisador é importante observar e se debruçar sobre a obra em formação, mais do que sobre o trabalho final ou um planejamento ideal. Rick Rubin, em seu livro **O ato criativo: uma forma de ser** (2023), coloca em conversa direta com o leitor, questões que vivenciamos durante o fazer artístico, e apresenta a ideia de criatividade como uma força do universo que tem seu próprio ritmo, assim, precisaríamos estar atentos e sensíveis a ela, segundo o autor:

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

> Nem sempre é fácil seguir as informações energéticas sutis que o Universo transmite, principalmente quando amigos, familiares, colegas de trabalho ou os que tem interesse comercial em sua criatividade oferecem conselhos aparentemente racionais que questionam seu saber intuitivo. (...) A interferência também pode vir de vozes internas. (...) É aconselhável baixar o volume dessas vozes para ouvir o carrilhão do relógio cósmico que lhe lembra que está na hora (RUBIN, 2023, p. 53).

Também apontando possíveis ruídos dentro do nosso cotidiano, Edith Derdyk, em **O corpo da linha** (2024) aborda nosso estilo de vida atual, rápido e conectado, como um fator que nos dessensibiliza, escrevendo sobre o desenho ainda em sua introdução:

> Qual o significante que move o significado da linha? Por onde a linha erra (...) A necessidade de acessarmos experiências de primeiridade denota elos perdidos da conexão de nossos corpos com o mundo sensível, conexão tão mediada pelo virtual, pela imposição de programas produtivos injetando nos corpos a velocidade da resposta para as demandas *capitais*. Urge restaurar outras medidas temporais para instalar o alargamento das experiências que vitalizem a pulsão de vida. A linha nasce no corpo. A linha nasce do corpo (DERDYK, 2024, p. 25, grifos da autora).

Edith tem o desenho como objeto de pesquisa, e como questiona a linha antes, durante e após seu traçado. Reflexão que não me era comum como alguém de fora do campo, mas que se tornou mais evidente ao entrar no curso de Artes Visuais, pois, ao querer pesquisar e entender o processo criativo e não apenas obras finalizadas ou bibliografias, me tornei mais consciente do ruído anteriormente citado, notando como era comum sentar para produzir já com um caminho bem estabelecido de onde queria e como deveria chegar. Seguindo desse modo, me ocorriam críticas antes mesmo do trabalho estar concluído e, com isso, comprometia um dos aspectos fundamentais e que caracterizam o processo, que são os estudos e as experimentações. O processo de criação se tornava um estressante conflito contra o material já que tudo que era feito precisava atender certo grau de previsibilidade. Segundo Sandra Rey: "Assim como o trabalho enfraquece se for mera ilustração de conceitos, por sua vez, os conceitos abordados pelo viés da teoria não podem ser meras ilustrações do trabalho acabado, ou palavras vazias" (REY, 2022 p. 129).

Muitas vezes não havia entrega ao processo, as práticas dentro e fora do curso deixavam um aspecto desconexo, distante. Os autores antes mencionados nos dão pistas que a causa pode preceder os momentos de produção, podendo ser percebido essa desconexão no banho ou nos momentos com familiares e amigos. Questiono se existe uma diferença entre esses períodos. Tornando um dos objetivos da pesquisa, entender possíveis aproximações entre a experiência estética dentro e fora do contexto das artes visuais, atribuindo potencial criador a ações cotidianas, que precedem os momentos em ateliê. Observando o ruído e buscando silenciá-lo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

2. De volta ao Barro até encontrar o corpo

A produção apresentada a seguir foi realizada em outubro de 2023, no minicurso *Corpo Barro* ministrado por, na época, graduanda de Artes Visuais, Nathalia Fante, mas que ganhou força e espaço na matéria de Expressão Tridimensional I e II, desdobrando-se, posteriormente, em outros meios, tanto no bidimensional com gravuras e no audiovisual, utilizando das inquietações geradas durante esses trabalhos iniciais dentro do minicurso e das disciplinas.
Produzi uma série de esculturas, às quais atribuo a qualidade de corpos, em gesso, barro e em madeira, esta última, que usei como matriz para fazer impressão de gravuras em papel manteiga, usando nanquim.

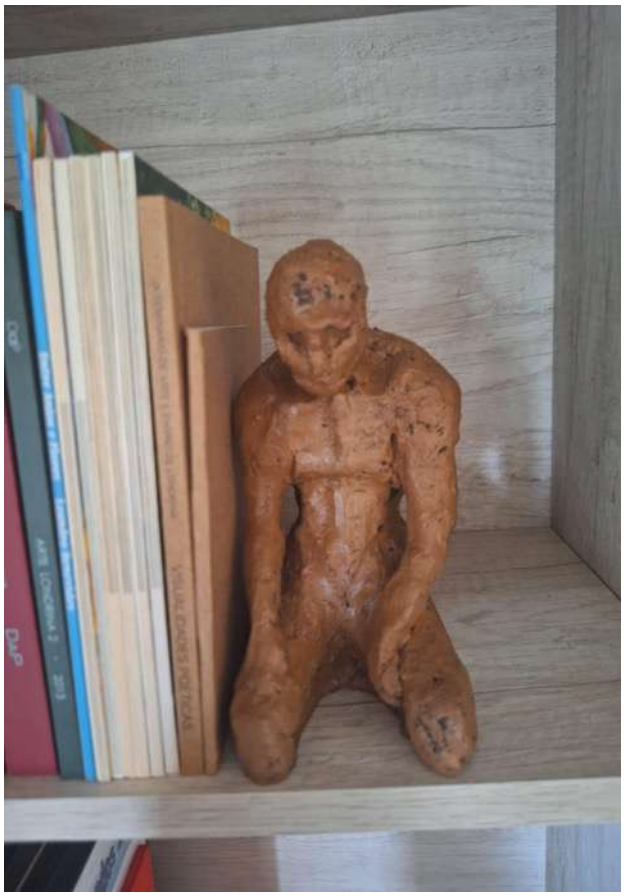
Durante o modelar das peças, houve um sentimento de reconexão comigo mesmo e com o material. Evitei o hábito de colocar músicas no fone de ouvido ou caixa de som durante minhas práticas, pois às colocava para que os pensamentos não se dispersassem, que não me distraísse com os medos do resultado final, novas ideias que surgiam durante o processo, querendo mudar o rumo do trabalho ou já pedindo uma nova produção. Tendo a companhia das músicas, pegava emprestado os sentimentos e vivências narrados em suas letras para me guiar, porém as angústias antes citadas só estavam sendo amortecidas não escutadas, forçando-as a gritar mais alto.

A peça parecia não estar concluída, eu estava consciente durante todo o processo, de todas essas questões levantadas, sua produção ficava como um plano de fundo enquanto tentava lidar com todo o barulho que a prática gerava e, ao finalizá-la, me sentia exausto e desgostoso, não havia prazer pois não parecia que era de minha autoria a peça feita, percepção que causava, na época, uma espécie de angústia.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Sem Título, 2023. Escultura em Barro. 16 x 14 x 9,5 cm

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



Sem Título, 2023. Escultura em Barro. 17 x 9,5 x 15 cm

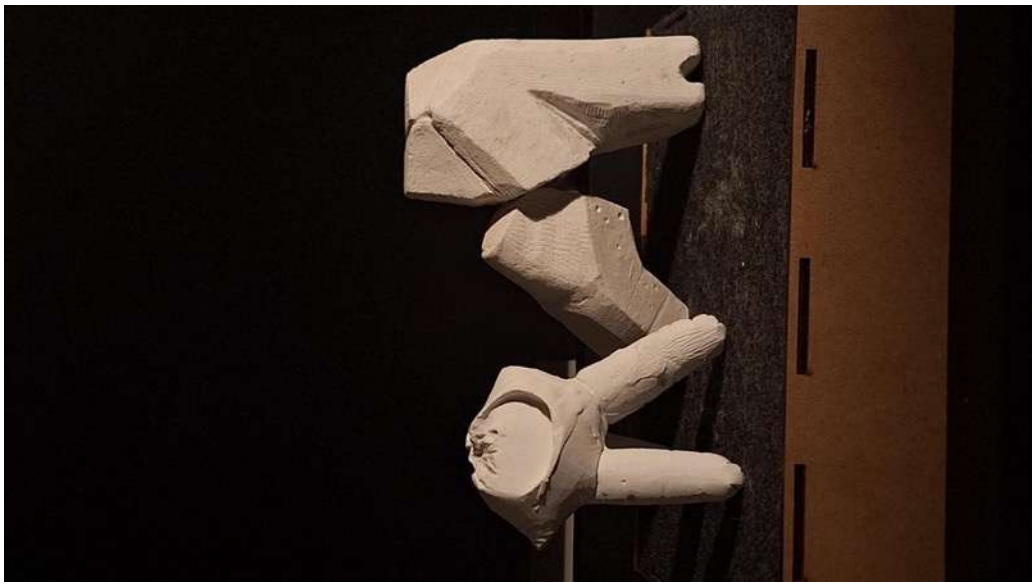
Depois de alguns trabalhos após optar pelo silêncio, o tempo que gastava em cada uma das crianças aumentou muito, passou de uma corrida de poucas horas para várias sessões de idas e vindas na peça que podiam perdurar por dias, em parte por conta de escutar com calma os palpites e críticas de minha própria mente, e me permitir segui-los, perdendo o preciosismo com a intenção inicial, me deixando levar pelas formas que o material me entregava mas também por passar a querer aprender o tempo e técnicas que ele exigia, me permitia além de tudo me divertir, com respeito ao material, mas, me divertindo. Os aspectos que apareciam no trabalho fugindo do meu controle, perderam o tom de aterradores, angustiantes, e passaram a ser descobertas eufóricas, tanto processuais quanto sobre meu eu artista e pesquisador.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Palhaço, 2023. Escultura em Barro. 17 x 18,4 x 14 cm

Experimento então fazer formas de argila para aplicar gesso e depois talhar, ou talhar direto em um tronco de madeira. Eram processos demorados e a qualidade de receptáculos começou a surgir nesse ponto da pesquisa e, era preciso entender, por meio de erros e testes, até onde poderia ir e como transmitir as minhas intenções para aqueles objetos sem descaracterizá-los.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS



Sem Título, 2024. Gesso. 13 x 11,5 x 9 cm (esq.)
Sem Título, 2024. Gesso. 16,5 x 17 x 9 cm (dir.)

Dentro da disciplina de pintura II da graduação, experimentei a prática de produzir autorretratos em aquarela, então, durante a aula, ia ao banheiro com a missão de produzir no mínimo 3 deles. Me tornava imerso no processo de uma forma que não havia experienciado antes, nem mesmo em dinâmicas de desenho, por exemplo, que exigiam concentração para sua feitura, tornar-me objeto/modelo ao mesmo tempo em que sou quem faz, me distancia e me aproxima simultaneamente. Perdi a noção de tempo, quando percebi 4 horas haviam passado como minutos, interrompido apenas pela fome e pelo material.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Aquarela sobre papel, 2024, 21 x 14,8 cm

Torno então a prática do autorretrato algo diário, adicionando-a aos desenhos e a escrita, tornando aquelas produções, retratos de terceiros, dando-lhes nomes e estórias/vivências, variando os materiais, procurando tencionar as margens de até onde essa pratica poderia ir, ainda estando no campo da autorrepresentação. O que essas personas podem falar sobre mim que eu mesmo não daria conta?

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Pagina de Sketchbook, 2025. 21 x 29,7 cm

3. Processos Fictícios: desacelerar e reconstruir

Essas questões tornam-se então uma oficina ministrada por mim e uma colega de turma, Ananda Anizelli, com o intuito de entender como era esse momento para outros artistas. Porém usando como base ideias de Fayga Ostrower (1920 - 2001) e Rick Rubin (1963), pensamos nas potencialidades criadoras e artísticas de forma expandida, não apenas dentro das artes plásticas, assim dando abertura para fala de participantes da área da arquitetura e biomedicina. Foram 5 encontros realizados entre os dias 14/06 até 19/07, separados em dois para discussões acerca do referencial teórico e três para produção de trabalhos e reflexões poéticas.

Demos o nome para a oficina de *Processos Fictícios,* pois, para além das discussões acerca dos diversos processos poéticos dos participantes, tais pessoas trabalham em áreas distintas como na escrita, nas artes visuais e até mesmo em laboratórios de biomedicina. As produções foram guiadas pela experimentação de materiais diversos como giz pastel, aquarela, grafite, marcadores e nanquim seguido de um texto sobre a materialidade as relações com o material usado, e, posteriormente na produção de autorretratos com a produção de textos aplicando uma falsa narrativa para as peças produzidas, retirando o caráter autobiográfico e transformando no retrato de um conhecido.

Uma frase que impactou bastante nesses primeiros encontros de diálogo, foi feito por um dos participantes, Vinicius Davidosiki, a respeito do processo artístico para além das artes visuais, questionado como e quando se inicia sua produção, ele que escreve poemas e romances, além de ser mestre de RPG, onde acaba criando narrativas de fantasia para serem usadas nas jogatinas, o participante responde:

> *eu me sinto muito dependente daquele raio de ideia que nos acerta, então eu sigo vivendo, esperando que as coisas me afetem, ou que uma ideia germine, então ou a vida entra no processo criativo ou então o processo criativo não apreende essa etapa*

Evidenciando algo colocado no início da oficina, tanto por mim quanto pelo referencial teórico do projeto, que é a capacidade que todos têm de se sensibilizar, serem criativos e produzir arte, como essa linha entre arte e vida é extremamente tênue, ou melhor dizendo, pode

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

chegar a ser. Fayga, em **Criatividade e Processos de Criação** (2007) defende como o criar supera as coisas materiais, ela logo na introdução nos diz:

> Criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se configura. Em qualquer tipo de realização são sempre envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem visual (OSTROWER, 2007, p. 5).

Uso do termo "dar forma às coisas…" para colocar pequenos atos, rituais, atividades e *hobbies* como candidatos a observação e estudo dentro da oficina, seja os autorretratos de Edson, as ratinhas em aquarelas da Rebeca, os mapas e cosmologia criado por Vinicius e até mesmo os trabalhos da Maria Emília dentro do laboratório de análise histopatológica da UEL. Assim, sensibilizando os envolvidos sobre os hábitos, encontrando potências criadoras no dia-a-dia, papel esse fundamental para um processo de autoconhecimento, evitando a alienação.

Observar essa potencialidade nos ritos diários expande nossa visão ao pensar em sensibilização, o caráter suspensivo se apresentava para cada participante de uma forma, em momentos diferentes, mas as descrições de seus estados de presença eram similares. Após esses encontros entendemos certas incertezas que podem surgir quando nos referimos ao fazer arte, conversar sobre elas e até mesmo sobre as supostas certezas é uma continuação dos trabalhos que enriquecia produções já existentes e gerava possíveis novas.

A oficina era menos sobre final e começo e mais sobre esse infinito meio que nos encontramos ao pesquisar artes. Sentimos que estamos mais preparados para ouvir, conversar e observar aspectos que rondam o processo criativo, aproxima-lo do cotidiano e experiências diárias foi um exercício importante que consideramos vital no ensino de artes na educação.

4. Perscrutando-se além do rosto

O medo desta desconexão, tão perceptível na produção artística como citado anteriormente, fazia com que questões existenciais sempre rondassem as obras que produzia e consumia, assim dentro do projeto de pesquisa tive contato com a literatura de Hermann Hesse (1877 - 1962), com **Demian** (1919) e **Sidarta** (1922). Demian tendo um tom melancólico, intimista e trazendo descrições sobre personagens, suas características físicas e hábitos, de forma que foi impossível não fazer uma correlação com as pinturas de Ismael Nery (1900 - 1934), uma referência antiga que retornou.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Ambos trabalhavam a dualidade do ser, cada um a seu modo, tendo o tom mais filosófico de Ismael, com o Essencialismo ou a leitura precisa da sociedade na época pré-Primeira Guerra, de Hesse, para este a poesia, segundo Blachot: "...não tinha hoje outro valor senão o 'de exprimir sobre forma de confissão, e com a maior sinceridade possível, seu próprio desamparo e o desamparo de nosso tempo" (BLANCHOT 2005 pg. 254).

Aprofundando mais em **Sidarta** (1922) Hesse reconta o mito do Buda Sidarta Gautama, na perspectiva de um contemporâneo de mesmo nome, trabalhando questões sobre a suspensão, momentos de clareza, ou consciência e, assim, acompanhamos a psique dos protagonistas de Hesse, que consegue se manter sempre autobiográfico em seus livros. Também em certo momento expondo o conflito existente na busca de uma identidade fixa, Sidarta nos diz:

> O fato de eu não saber nada a meu próprio respeito, o fato de Sidarta ter permanecido para mim um ser estranho, desconhecido, tem sua explicação numa única causa: tive medo de mim; fugi de mim mesmo! Procurei o *Átman*, procurei o *Brama*, sempre disposto a fraturar e a pelar o meu *eu*, a fim de encontrar no seu âmago ignoto o núcleo de todas as cascas, o *Átman*, a vida, o elemento divino, o Último. Mas, enquanto fazia isso, perdi-me a mim mesmo (HESSE, 2018, p. 54).

Faço paralelo com as inquietações dentro da produção artística, na qual, quando focamos muito no resultado final, já nos colocamos a fazer querendo e ansiando por um resultado em específico. É, novamente, caminhar pelo destino, sem contemplar o trajeto, como diz a personagem em sua busca de autoconhecimento: "Eu, porém, que almejava ler o livro do mundo e o livro da minha própria essência, desprezei os sinais e as letras, em prol de um significado que lhes atribuía de antemão" (Op. Cit. p.56).

Então, aliado a Hesse e Ismael, a partir do autorretrato e com a frase de Blanchot em mente, tento olhar para a literatura de Hesse, toda a ambiência criada em suas narrativas, como auto representativa. Todos os personagens, eventos, descrições dos ambientes. Tudo isso constrói um Hermann Hesse para nós, e da vazão para que ele se veja, se analise como artista e objeto diante de "[...] seu próprio desamparo, e de seu tempo" (2005, p. 246). Assim como na obra visual de Ismael seus personagens apresentam uma transcendência de idade e gênero, o fundo se mescla a sua silhueta formando uma relação de tempo e espaço muito interessante e insólita, essas relações dicotômicas de ambos me levam para dois clipes musicais que usam desta alegoria em sua narrativa, sendo eles: "Mistakes Like Fractures" (2019), e "A different World"(2016), das bandas *Knocked Loose* e *Korn*, respectivamente.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Em ambos os clipes, existe um personagem que está confinado em um ambiente, numa relação hostil com seu entorno, porém, nos revelando que nos dois casos tanto espaço quanto ser são partes de uma mesma persona, um mesmo ente que se divide e colapsa contra si mesmo. Todo o contexto narrativo está referenciando o personagem principal da trama, este por sua vez referência aos vocalistas de cada banda e experiências pessoais deles. São camadas de autorrepresentação que, ao mesmo tempo em que se distanciam do artista, se aproximam por dar forma às percepções, angústias e facetas que um autorretrato ou uma produção clássica autobiográfica não dariam conta. Segundo Roselene Rauen e Daniel Momoli, da UNIARP, no artigo denominado "Imagens de si: o autorretrato como pratica de construção da identidade":

> Observando os autorretratos contemporâneos percebemos que, em grande parte da produção, o artista não está preocupado com a aproximação de seu autorretrato com sua semelhança física. Ao contrário, percebemos que ele oculta sua aparência física, forja outras identidades, distanciando-se da vaidade, da ilusão das aparências e da superficialidade. Nesse sentido, muitas vezes, a imagem produzida não revela a identidade do sujeito retratado.
>
> Diferentemente do autorretrato produzido ao longo da história, os artistas contemporâneos atribuem-lhe novos conceitos, novos sentidos, construindo-o não mais com a intenção de, simplesmente, copiar a sua aparência física, mas como forma de questionar sua identidade (RAUEN; MOMOLI, 2015 p.59).

Ismael Nery não deixa de retratar o rosto dos personagens em suas telas, mas ainda assim, as transmuta em algo "[...] baseado na abstração do tempo e do espaço" (MENDES,1996, PG. 47) resultado da sua filosofia pessoal, denominada essencialismo por seus colegas modernistas.

O Encontro, 1928. Óleo sobre Cartão, 46,6 x 55,5 cm

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Suas personagens perdiam características individuais e caiam em uma simplificação com um toque erótico. Mais do que uma pesquisa pictórica seus quadros davam forma a suas angustias existenciais eram, nas palavras de Murilo Mendes (1901 – 1975), poeta e grande amigo de Nery: "[...] na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial" (MENDES, 1996).

Composição com Figuras, 1924. Óleo sobre tela. 40,5 x 33 cm

As barreiras vão sendo quebradas dentro das referências artísticas da pesquisa, e, consequentemente, do meu trabalho, destas relações dicotômicas Vida e Produção, Ser e Espaço, Eu e o outro, experimento buscar no externo formas de englobar o interno. Assim nasce a série de pinturas de paisagem/autorretrato chamada *Perscrutando-se*, série ainda em andamento, tal e qual esta pesquisa, composta por trabalhos em tela misturando tinta acrílica, a base de óleo, *spray* de metal e gesso acrílico. Utilizo, também, relevos sobre papel com uma gama gigante de resíduos e materiais que carregavam consigo algo do meu eu artista como: cinza de cigarro, aquarela, gesso acrílico, pó de argila e de gesso, tinta acrílica, grafite, restos de borracha e parafina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Tinta sobre tela, 2025. 41 x 41 cm

Materiais variados, 2025. 21 x 14,8 cm

5. Considerações finais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Rubin usa uma fala de Robert Henri, pintor estadunidense, em uma epígrafe, que penso esclarecer o que esta pesquisa até então me possibilitou perceber: “O objetivo não é fazer arte, é ficar naquele estado maravilhoso que torna a arte inevitável”. Acredito que o silêncio me deu abertura para criar esse tipo de relação com meus processos, se tornou uma pesquisa importante e muito sensível, dentro e fora do que compreendia a priori como produzir. Cada pintura, reflexão e parágrafo carregava a materialização desses momentos. Durante o fazer havia uma silenciosa conversa entre nós, ou melhor, comigo mesmo, tornando a prática artística um espaço para aprendizados e um respiro dos barulhos internos.

Essa sensação de implosão, o reconhecimento do caráter suspensivo que a produção artística possibilita, passou a ser um dos focos das inquietações desta pesquisa, com os encontros da oficina, as leituras e propostas dentro do projeto de pesquisa e a produção poética pessoal, foi possível perceber que o campo da produção artística abarca muito mais que o período de fatura de uma peça, ela pode estar intrínseca a vida. Assim, essa reconexão que a priori era exclusivamente uma pesquisa artística passa a tocar o entendimento das ações diárias e suas potências como rituais para conexão com a experiência estética.

A expansão do conceito de autorretrato do cânone clássico até flertar com o campo da paisagem foi a resposta material desses entendimentos, compreendo esse conjunto de eventos e sensações como constituintes de quem sou, não mais de forma recortada, mas tão meu quanto meu corpo, expandindo como me percebo no mundo e como ele me constitui. Ainda havendo certas facetas e reflexões que apenas foram possíveis por se iniciar no campo da pesquisa *em* artes e percorrendo diversas outras áreas, como educação, filosofia e literatura, retornando às artes, não num sentido linear, mas cíclico e espiral. Enriquecendo não apenas a pesquisa em si mas meu entendimento de como pesquisar dentro das artes visuais.

6. Bibliografia

DERDYK, Edith. **O corpo da linha: notações sobre o desenho.** / Edith Derdyk; Belo Horizonte: Relicário, 2024.

HESSE, Herman. **Demian**. / Herman Hesse; tradução e prefácio de Ivo Barroso. - Edição inteiramente revista comemorativa do cinquentenário de lançamento da obra no Brasil - 48º ed. - Rio de Janeiro: Record, 2007.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

HERMAN, Hesse. **Sidarta**. / Herman Hesse; tradução Herbert Caro; prefácio de Luiz Carlos Maciel. - 61º ed. - Rio de Janeiro: Record, 2018.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**, São Paulo, Edusp/Editora Giordano, 1996.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação artística**. / Fayga Ostrower 2º ed. – Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** / Fayga Ostrower, 21º ed. – Petrópolis, Vozes, 2007.

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. **Revista Educação, Artes e Inclusão.** Caçador/SC. Volume 11, número 1. 1-23 pg, 2015.

RUBIN, Rick. **O ato criativo**. / Rick Rubin ; tradução Beatriz Medina - 1º ed. - Rio de Janeiro: Sextante, 2023.

SILVA, Vanessa Tavares da. Processo criativo nas Artes Visuais e suas relações com a Literatura, o Silêncio e a Paisagem. **Roteiro descritivo do projeto de pesquisa**. Londrina/PR. 1-15 pg, 2023.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Monstruoso e sombrio: espiritual e divino

Vanessa Tavares da SILVA (UEL)

E-mail: vanessatavs@uel.br

Monstruoso e sombrio: espiritual e divino, é uma série na qual se apresentam paisagens internas que revelam um canto. Esta produção imagética está dentro do contexto do projeto de pesquisa intitulado: *Processo criativo nas Artes Visuais e suas relações com a Literatura, o silêncio e a paisagem*. Trata se de uma pesquisa teórico-prática em desenho e pintura que se desdobra de uma tese, concluída em 2021. Metodologicamente, compreendemos as ações da pesquisa no âmbito da pesquisa em arte, segundo Sandra Rey (2002) e da artografia, segundo Belidson Dias e Rita Irwin (2013). Conceitualmente, retomo questões relativas ao sentido do ser si mesmo e do amor como força criativa, mantenedora e transfiguradora, na qual figuram a espacialidade e a presença de corpos. Nessa espacialidade, cujo aparecimento se dá pelo encontro de três linhas, há a presença do corpo, configurada pela sinuosidade de feixes organizados, emaranhados, manchados. Os rastros da feitura também figuram, e a atmosfera de ruído está presente em maior ou menor grau em cada uma das imagens.

Palavras-chaves: processo de criação; desenho e pintura; espaço; ser; amor.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Paisagens em transição: fotografias e discursos civilizatórios em Arapongas (1930-1960)

Bruna de Andrade TODNA (UEL)

E-mail: bruna.andrade.todna@uel.br

Orientador: Richard Gonçalves Shimada André (UEL)

E-mail: richard_andre@uel.br

Resumo: A presente pesquisa integra um Trabalho de Conclusão de Curso em História ainda em desenvolvimento. Tendo por objetivo analisar representações civilizatórias a partir de fotografias que retratam a Arapongas - PR das décadas de 1930 até 1960, as paisagens nelas contidas sugerem elementos de um município que se transformou rapidamente, tornando-se repleto daquilo que convencionou-se caracterizar como "urbano", como automóveis, construções em alvenaria, malha ferroviária, postes e demais elementos infraestruturais. Quanto a metodologia que a orienta, ela se fundamenta nos referenciais teóricos e metodológicos desenvolvidos por Richard Gonçalves Shimada André, e por Ana Maria Mauad. A pesquisa também se apoia nas perspectivas teóricas de Julia Adeney Thomas. Espera-se que os resultados dialoguem com um discurso fotográfico progressista e civilizatório de um município majoritariamente urbano.

Palavras-chaves: Arapongas, Paisagens, Representações.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

O município de Arapongas, localizado no Paraná, apresenta um acervo fotográfico cuja análise pode demonstrar dinâmicas próprias de desenvolvimento. As imagens de Arapongas revelam uma cidade que surge diretamente conectada às atividades comerciais, e à prestação de serviços, marcada desde cedo pela presença significativa de lojas, bancos e outros estabelecimentos urbanos. Observa-se também uma presença significativa de automóveis, muitos dos quais parecem estar voltados prioritariamente ao uso em ambientes urbanos, o que reforça a narrativa imagética de uma cidade em processo de consolidação comercial e de organização infraestrutural precoce.

Nesse contexto, a presente pesquisa tem como objeto as representações progressistas e civilizatórias construídas sobre a infraestrutura de locomoção em Arapongas.

A partir da análise de fotografias que retratam elementos da infraestrutura urbana e mobilidade - como estradas, automóveis, ônibus e trens - presentes no município de Arapongas, durante o período de 1935 a 1960, busca-se compreender como tais elementos foram associados às construções simbólicas de modernidade, progresso e desenvolvimento urbano. Assim, o estudo se propõe a explorar a fotografia como documentação, produção simbólica e política das paisagens em transformação. A presente pesquisa integra um Trabalho de Conclusão de Curso em História em desenvolvimento.

1. Periodização

A delimitação temporal adotada neste estudo tem como ponto de partida o ano de 1935, definido com base na data do documento fotográfico mais antigo ao qual se teve acesso.

O marco final, 1960, foi estabelecido a partir da seguinte indagação orientadora: "O que torna Arapongas atual?".

A resposta remete ao desenvolvimento do polo moveleiro, o qual constitui atualmente um dos principais elementos da identidade do município.

Assim, o recorte temporal abrange o período anterior à consolidação desse setor, sendo aqui denominado como “Arapongas pré-moveleira”. Trata-se de compreender o que era a cidade antes de assumir a identidade socioeconômica que hoje a caracteriza.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

2. Metodologia

A proposta metodológica que orienta esta pesquisa é fundamentada nos referenciais teóricos e metodológicos desenvolvidos por Richard Shimada André (2024), e por Ana Maria Mauad (1996). A pesquisa também se apoia nas perspectivas teóricas de Julia Adeney Thomas (2009; 2008).

Nesta pesquisa, adota-se ainda o conceito de representação com base em Roger Chartier (1991), compreendendo-a como forma simbólica de construção do real — não o real em si, mas a maneira pelo qual ele é percebido, interpretado e expressado socialmente e culturalmente. As representações são produzidas em contextos históricos específicos e refletem valores, relações de poder e disputas de sentido que estruturam as experiências coletivas. “A relação de representação — entendida como relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (1991, p. 184).

O ato de fotografar não é neutro e nem passivo. Fotografar é uma ação, marcada por escolhas, intenções, crenças, sentimentos e valores que perpassam o sujeito que realiza a imagem — o fotógrafo. Este, por sua vez, está inserido em um contexto sociocultural que condiciona sua visão de mundo e influencia sua relação com a câmera, com o objeto fotografado e com as possibilidades técnicas e estéticas disponíveis. Portanto, o domínio do equipamento, a escolha do enquadramento, do recorte, do ângulo, da luz e do momento do disparo são decisões carregadas de significados e atravessadas por subjetividades. Considerando que o fotógrafo é, inevitavelmente, um produto de seu tempo, é de se esperar que a fotografia também carregue as marcas históricas e culturais que o constituem.

Nesse sentido, para compreender a fotografia sob essa ótica, recorre-se a um procedimento metodológico pré-analítico denominado “saturação inicial do olhar”, proposto por Richard Shimada André, ao analisar as fotografias de Ihee Kimura em Akita (ANDRÉ, 2024). Tal procedimento consiste na observação repetida de um conjunto amplo de fotografias de um mesmo autor, sem, num primeiro momento, aplicar um rigor analítico, com o objetivo de vislumbrar temáticas, características representadas, além de perceber as questões que emergem residualmente da fonte, conforme aponta o historiador (ANDRÉ, 2024). Trata-se de uma etapa sensível do olhar, que visa à construção de categorias temáticas iniciais, tais

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

categorias, conforme discutido por André, não são inteiramente objetivas, pois derivam também, embora não exclusivamente, da interpretação do pesquisador (ANDRÉ, 2024).

Inspirando-se nesse procedimento, propõe-se, nesta pesquisa, a adaptação desse processo à análise da coleção das 53 fotografias relativas ao município de Arapongas, criando categorias temáticas. Configura uma adaptação, uma vez que o conjunto de fotografias analisado não apresenta um único autor, mas aparenta ser composto por imagens produzidas por diversos fotógrafos. Espera-se que essas categorias ofereçam subsídios para analisar o código imagético mobilizado pelos fotógrafos, funcionando como uma chave interpretativa da linguagem visual.

Assim, estabelece-se uma coerência entre o momento pré-analítico e o percurso metodológico da pesquisa, que se orienta pela metodologia "histórico-semiótica" de análise da imagem fotográfica, conforme desenvolvida por Ana Maria Mauad (1996).

A abordagem histórico-semiótica, conforme argumenta Mauad (1996, p. 11), sustenta que as fotografias devem ser compreendidas como "produtos culturais, resultantes de um trabalho social de produção de signos".

Nessa perspectiva, a historiadora defende que a fotografia, enquanto fonte histórica, deve ser submetida a critérios analíticos rigorosos, como a crítica externa e interna, antes de ser organizada em séries fotográficas e analisada de maneira sistemática. Para operacionalizar esse processo, Ana Maria Mauad (1996) desenvolveu duas fichas de análise: "forma do conteúdo" e "forma da expressão", cujo objetivo é possibilitar a decomposição da imagem fotográfica em "unidades culturais". Propõe-se, portanto, o preenchimento das fichas analíticas aplicando-as ao conjunto de fotografias relativas à cidade de Arapongas, conforme os critérios estabelecidos por Ana Maria Mauad (1996).

Uma vez identificadas as unidades culturais presentes nas imagens, Mauad (1996) propõe que essas sejam reorganizadas em categorias espaciais, que orientam a etapa interpretativa da análise, são elas: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração e espaço da vivência. Essas categorias possibilitam, segundo a autora, o restabelecimento dos "códigos de representação social do comportamento em seu marco de historicidade" (MAUAD, 1996, p. 14)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

De maneira análoga, Julia Adeney Thomas (2009), em *Power Made Visible*, ao analisar fotografias do Japão do pós-guerra, aponta que, para compreender tais imagens, é necessário "[...] *recover the discursive practices that gave them significance*" (THOMAS, 2009, p. 368). Assim, a historiadora busca entender o que essas fotografias significaram para o Japão daquela época, defendendo a criação de uma dialética entre a presença imediata da fotografia e sua circulação. Em outras palavras, Adeney Thomas enfatiza a importância de compreender os códigos do contexto histórico no qual a fotografia foi produzida.

Diante dessa necessidade, no artigo *The Evidence of Sight* (2008), Julia Adeney Thomas distingue dois conceitos fundamentais para a análise e compreensão de imagens: "*recognition*" e "*excavation*". Nesta pesquisa, adota-se o conceito de "excavation", proposto por Thomas, como eixo metodológico, por compreender que tal abstração permite situar a fotografia em uma rede de arranjos sociais, destacando sua contiguidade, isto é, o conjunto de práticas, discursos e materialidades do qual o objeto visual fez parte e a partir do qual emergiu.

Conforme argumenta Julia Adeney Thomas (2009), a utilização da escavação transcende a simples identificação do conteúdo visível da imagem, propondo ao historiador o desafio de investigar as regularidades sistemáticas, as práticas e as condições históricas que conferiram presença e sentido aos objetos. A presente pesquisa adota essa perspectiva com o objetivo de analisar as imagens não apenas em termos do que elas representam, mas buscando compreender os modos de produção, os agentes envolvidos, suas finalidades etc. Trata-se, portanto, de investigar como, por que e para quem as imagens foram produzidas, bem como as ideologias, sensibilidades ou disputas históricas que elas articulam, reforçam ou problematizam. O propósito fundamental da escavação, conforme salientado por Julia Adeney Thomas (2009), é a reconstrução, pois consiste em revelar a complexa rede de conotações, práticas sociais e relações de poder. Em síntese, o sistema discursivo que possibilitou a emergência da imagem.

Ademais, Thomas (2009) destaca que ao tratar a fotografia como uma excisão de um todo maior, enfatiza-se sua dimensão metonímica, ou seja, compreende-se a imagem como uma parte destacada de um conjunto mais amplo, assim, não se indaga a quem ou ao que a fotografia se assemelha (*recognition*), mas sim qual contexto mais amplo ela representava.

Dessa forma, e conforme mencionado, adota-se a escavação como abordagem analítica. Tal perspectiva será aplicada às fotografias referentes ao município de Arapongas, com o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

objetivo de revelar as práticas, relações sociais e discursos que fundamentam sua produção e significado, uma vez que a escavação está vinculada à reconstrução, conforme assinala Julia Adeney Thomas: ela não substitui o passado, mas busca reconstituí-lo. Ao propor a reconstituição do passado do município de Arapongas por meio de imagens, reconhece-se que tal empreendimento exige mais do que a simples observação das representações visuais. Trata-se de um processo que requer investigação rigorosa, cruzamento de fontes e uma atenta compreensão dos contextos históricos. A imagem, nesse sentido, não se revela plenamente ao olhar imediato; é preciso interpretá-la em profundidade, situando-a nas tramas discursivas e sociais que lhe conferem significado.

3. Historiografia araponguense

No campo da historiografia referente ao município de Arapongas, é possível identificar duas frentes. A primeira, de caráter mais amplo, compreende obras que mencionam Arapongas de forma indireta, ao tratarem da história de Londrina ou da região Norte do Paraná, permitindo, assim, situar o município em um contexto regional mais abrangente. Inserem-se nessa perspectiva o livro "O Eldorado: Representações da política em Londrina (1930-1975)", de José Miguel Arias Neto (2008); a tese de doutorado de Nelson Dácio Tomazi, intitulada "Norte do Paraná: História e Fantasmagorias" (Universidade Federal do Paraná, 1997); e a dissertação de mestrado de Sônia Maria Sperandio Lopes Adum, "Imagens do progresso: Civilização e barbárie em Londrina (1930–1960)", apresentada à UNESP/Assis em 1991.

A segunda frente, por sua vez, reúne produções que tratam diretamente da história de Arapongas. Nesse conjunto, destacam-se os trabalhos da escritora Naici Vasconcelos de Souza, autora dos livros "Pioneiros de Arapongas: Semeadores do Progresso" (1996), "Exortação a Arapongas" (2002) e "Plantando chaminés: Projeto histórico e biográfico do parque moveleiro de Arapongas" (1998).

A primeira frente pode ser compreendida como parte constitutiva da história de Arapongas, pois abrange o período anterior à sua emancipação política, quando a localidade ainda fazia parte do território de Londrina. Inserida no contexto mais amplo do Norte do Paraná, essa vertente contempla o processo histórico que antecede a formação do município, permitindo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

compreender as dinâmicas regionais que influenciaram seu surgimento e desenvolvimento. As produções historiográficas associadas a essa perspectiva oferecem subsídios relevantes para a análise da trajetória de Arapongas desde sua fundação, em 1935, até 1943, quando passou a integrar o recém-criado município de Rolândia como distrito judiciário, permanecendo nessa condição até sua emancipação político-administrativa, ocorrida em 1947.

As três obras supracitadas oferecem importantes subsídios para a compreensão da história de Arapongas ao situarem o município dentro de um contexto regional mais amplo. Por meio da análise das representações políticas, econômicas e simbólicas que marcaram o Norte do Paraná, essas pesquisas permitem compreender as condições históricas, sociais e ideológicas que influenciaram a formação e o desenvolvimento de Arapongas, especialmente durante o período em que esteve vinculada a Londrina. Assim, embora não tratem diretamente da cidade, essas produções contribuem para contextualizar os processos de ocupação, modernização e construção identitária que também se refletiram na trajetória histórica araponguense.

A segunda frente historiográfica, que aborda diretamente a história de Arapongas, é constituída, em grande parte, pelas obras da escritora Naici Vasconcelos de Souza. Diferentemente das produções pertencentes à primeira frente, essas obras caracterizam-se por uma escrita predominantemente memorialista, marcada pela valorização da narrativa pessoal e pela exaltação dos pioneiros e do progresso. Nesse sentido, o historiador Richard Gonçalves André, em sua obra “O Paraíso entre luzes e sombras” (2014), chama a atenção para as especificidades e limitações desse tipo de escrita:

> [...] na região de Londrina, não circunscrita apenas às fronteiras territoriais e administrativas, a produção memorialista tem sido intensa desde a década de 1930. Somente para recordar alguns elementos caros a essa memória, pode-se citar: a exaltação da natureza regional, "belíssima" e produtiva em sua "terra roxa"; a garantia aos colonos de enriquecimento rápido; o heroísmo em torno do "pioneiro"; o "progresso" engendrado pela CTNP, contrariamente ao "descaso" estatal entre outros aspectos. (ANDRÉ, 2014, p. 73)

Ao analisarmos essa segunda frente historiográfica referente ao município, percebemos que, para a sociedade local daquele período, ‘vencer’ significava superar a precariedade material — vencer a falta de iluminação pública, substituir o barro pelas estradas pavimentadas etc. Essa ideia de vitória estava diretamente ligada à incorporação de símbolos do progresso e à rejeição de tudo o que remetia ao atraso.

> Não obstante, o povo de Arapongas continuou a lutar bravamente pelo seu progresso e bem-estar, chegando a constituir uma entidade com a designação da Sociedade dos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

> Amigos de Arapongas, para pugnar pela sua autonomia, progresso e desenvolvimento. E foi assim que, em virtude desses esforços, o Governo Estadual, pela lei nº 2 de 10 de outubro de 1947, criava o município de Arapongas, desmembrando-o de Rolândia e elevando a sua sede à categoria de cidade. Aquela época, o município possuía uma área total de 2007 quilômetros quadrados e se compunha dos distritos administrativos da sede municipal, Astorga e Sabáudia. (SOUZA, 2002, p. 18)

Colocar em análise crítica a escrita memorialista sobre Arapongas, implica questionar os limites e intencionalidades de uma narrativa que se constrói predominantemente a partir da exaltação do progresso e da figura dos "pioneiros". Embora essas obras desempenhem papel relevante na preservação da memória local, é necessário problematizar o modo como selecionam, hierarquizam e silenciam determinados aspectos da história, privilegiando uma perspectiva celebratória e homogênea do passado. Tal escrita tende a reforçar uma identidade coletiva idealizada, que associa o desenvolvimento da cidade à ação de poucos indivíduos, frequentemente desconsiderando os conflitos sociais, as desigualdades e as vozes subalternizadas que também compuseram o processo histórico.

Nesse sentido, propomos abordar como fontes as fotografias produzidas em Arapongas, analisando-as à luz das representações de progresso e modernidade — de forma distinta da escrita apologética e adjetivada, que tende a apenas enaltecer, sem problematizar, as representações do passado. Assim, busca-se construir uma leitura mais crítica e plural da história araponguense, que contemple as múltiplas dimensões e contradições do processo histórico local.

Embora tais produções não atendam plenamente aos critérios científicos da historiografia contemporânea, elas não deixam de apresentar o seu valor. Assim, a justificativa do presente trabalho pode ser reforçada pelo fato de que ele transita entre esses dois grupos. Por meio da análise de nossas fontes e das contribuições oferecidas pelas obras que se situam nos mencionados grupos, procura-se preencher um hiato que caracteriza a historiografia araponguense.

4. Análise de imagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 1 – "Começo do desbravamento" frente – s/d, fotógrafo desconhecido.

Fonte: Acervo do Museu de Arte e História de Arapongas (MAHRA)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

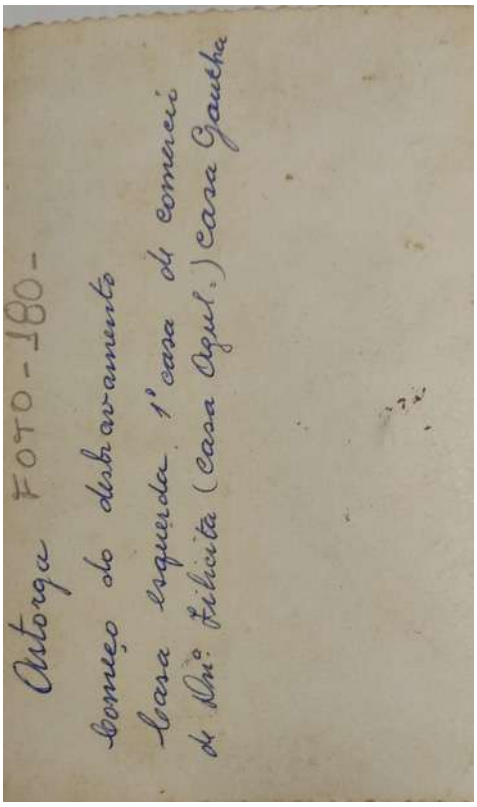


Figura 2 – "Começo do desbravamento" verso – s/d, fotógrafo desconhecido.
Fonte: Acervo do Museu de Arte e História de Arapongas (MAHRA)

As imagens acima representam frente e verso de uma mesma fotografia. Tivemos acesso a esse material por meio do contato realizado com o Museu de Arte e História de Arapongas (MAHRA) durante a primeira metade do ano de 2025. Na ocasião, a fotografia encontrava-se arquivada no acervo da pesquisadora Naici Vasconcelos de Souza. Não tivemos acesso a fotografia física, mas sim a versão digitalizada da imagem, gentilmente cedida pelo responsável pela instituição.

A fotografia apresenta informações tanto na sua frente quanto em seu verso. Iniciando pela análise deste último, observa-se a informação "foto – 180 –". Considerando que o referido acervo é composto por algumas dezenas de fotografias, o número 180, escrito a lápis e de forma manual — aparentemente acrescentado após a produção da imagem, dada a nitidez e o traço do registro —, pode indicar que essa fotografia ocupa a posição de número cento e oitenta no sistema organizacional adotado pela pesquisadora responsável pelo acervo.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

Infelizmente, não dispomos de informações acerca das metodologias ou dos sistemas de organização eventualmente adotados pela antiga proprietária do acervo. Diante disso, limitamo-nos à análise das informações que podem ser depreendidas diretamente do material. Ainda no verso da fotografia, observa-se a inscrição, feita a caneta, da palavra “Astorga” — município criado em 1951, por meio do desmembramento de Arapongas.

Considerando que a tinta da caneta se sobrepõe às manchas presentes no papel fotográfico, é possível imaginar que o escrito foi realizado posteriormente, possivelmente pela própria pesquisadora responsável pelo acervo. Essa hipótese é reforçada pela comparação com outros versos pertencentes à coleção de 53 fotografias digitalizadas que se encontram em processo de análise.

Após a inscrição “Astorga”, identifica-se a menção a um possível início de um processo de desbravamento. Tal referência chama a atenção, pois, em meio às edificações de madeira e a uma estrada visivelmente precária, observa-se a presença de um automóvel que, embora não possa ser analisado em sua totalidade, apresenta características semelhantes às de um Ford Super Deluxe, modelo 1948. No exterior do veículo, encontram-se dois homens trajando ternos, sapatos e com aparência asseada; no interior, nota-se um senhor utilizando um quepe com detalhes aparentemente metalizados. O automóvel não apresenta indícios de ser utilizado como táxi, contudo, o fato de o homem ao volante portar tal acessório sugere tratar-se de um chofer ou motorista particular.

O referido “desbravamento” possivelmente foi interpretado a partir da relação entre dois elementos contrastantes: de um lado, observa-se uma paisagem marcada por características rurais ou por um baixo grau de urbanização; de outro, destacam-se homens trajando vestimentas sociais e a presença de um automóvel considerado sofisticado para o período em questão.

De modo geral, podemos nos questionar sobre “o que aqueles indivíduos e aquela tecnologia avançada” representam em um espaço que, à primeira vista, não lhes parece pertencer. Seriam eles agentes de um processo civilizatório? Embora não seja possível afirmar com precisão quais eram as intenções da pesquisadora que possuía essa fotografia, tampouco do fotógrafo que a produziu, é evidente que essa é uma das possíveis leituras suscitadas pela imagem, especialmente diante da contraposição de elementos tão distintos — urbano e rural, modernidade e tradição etc.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

Ainda com base nas anotações presentes no verso da fotografia, observa-se a indicação de que a primeira casa à esquerda é descrita como “azul”, voltada ao comércio, pertencente à Dra. Felicita e denominada Casa Gaúcha. Contudo, não dispomos de elementos suficientes para confirmar as informações registradas pela pesquisadora, de modo que não foi possível verificar a propriedade, as características do imóvel ou mesmo a natureza comercial do estabelecimento mencionado. De todo modo, o fato de o museu e a pesquisadora identificarem o espaço retratado como sendo o município de Astorga, aliado ao modelo do automóvel e às características físicas da fotografia, permite-nos classificar essa fonte como um recorte imagético representativo de Arapongas nas décadas de 1940 e 1950.

A partir das categorias espaciais propostas por Mauad (1996), é possível aprofundar a leitura da imagem. O espaço fotográfico é construído de forma a enfatizar a linearidade da rua e a profundidade do campo visual, conduzindo o olhar do espectador para o centro da composição. O espaço geográfico revela uma localidade em processo de transformação, onde convivem elementos de modernização (representados pelo automóvel, os trajes e o ofício do taxista) e traços de um ambiente ainda marcado pela rusticidade das construções e pela ausência de pavimentação. No espaço do objeto, o carro torna-se símbolo de progresso e modernidade, contrastando com a materialidade simples das construções. O espaço da figuração evidencia a presença humana em segundo plano, conferindo escala, mas não protagonismo, à cena. Por fim, o espaço da vivência remete ao cotidiano de uma comunidade em formação, onde o registro da rua e dos imóveis traduz a consolidação de um modo de vida urbano ainda incipiente. A imagem pode revelar um município em processo de mudança, no qual o ideal de civilização se materializa em elementos que simbolizam o urbano e o progresso: automóveis, construções em alvenaria, a malha ferroviária, postes e demais infraestruturas. Quanto a civilização, podemos defini-la como:

> Mas se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais. (ELIAS, 1994, p. 21)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Destaca-se que as imagens estão em processo de refinamento. Portanto, cogita-se que os resultados dialoguem com um discurso fotográfico progressista e civilizatório de um município majoritariamente urbano.

REFERÊNCIAS:

ADUM, Sônia Maria e Lopes. **Imagens do progresso**: barbárie e civilização (1930- 1960). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1991.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. **O Paraíso entre luzes e sombras**: representações de natureza em fontes fotográficas (Londrina, 1934- 1944). Londrina: EDUEL, 2014.

ANDRÉ, Richard Shimada. Fotoetnografias de um Japão Evanescente: o olhar de Ihee Kimura em Akita (1952-1978). **Revista Prajna**, v. 5, n. 8, 2024.

ARIAS NETO, José Miguel. **O eldorado**: representações da política em Londrina (1930-1975). 2. ed. Londrina: Eduel, 2008.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/8601.. Acesso em: 8 jul. 2025.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução de Ruy Jungmann; revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 2 v.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiros, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**: a produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Tese (doutorado), UFF-CEG-ICHF, Niterói – RJ – Novembro 1990.

SOUZA, Naici Vasconcelos de. **Pioneiros de Arapongas**: semeadores do progresso. v. 1. 1. ed. Arapongas: Gráfica Diocesana, 1996.

SOUZA, Naici Vasconcelos de. **Exortação a Arapongas**. 2. ed. Arapongas, PR: Editora Aleluia, 2002.

SOUZA, Naici Vasconcelos de. **Plantando chaminés** - Projeto histórico e biográfico do parque moveleiro de Arapongas. Arapongas: Ed. Aleluia, 1998.

TOMAZI, Nelson Dacio. **"Norte do Paraná"**: História e Fantasmagorias. Tese (Doutorado em História). UFPR. Curitiba, 1997.

THOMAS, Julia Adeney. Power made visible: photography and postwar Japan's elusive reality. **The journal of Asian studies**, v. 67, n. 2, p. 365-394, maio 2008.

THOMAS, Julia Adeney. The evidence of sight. **History and theory**, n. 48, p. 151-168, dez. 2009.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Ontem e hoje: a evolução da paisagem de Londrina através da fotografia (1950-2020)

Fernanda Camile VELOSO (UEL)

Sabrina Mendes HECK (UEL)

Yumi Santos AOKI (UEL)

Maria Luisa HOFFMANN (UEL)

E-mail: marialuisa@uel.br

O trabalho apresentado é o resultado parcial de um Projeto de Extensão, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, que buscou identificar a evolução da paisagem de Londrina a partir da fotodocumentação produzida nas décadas de 1950 a 1980 pelo fotógrafo Oswaldo Leite, funcionário da Secretaria de Obras e Urbanismo na Prefeitura de Londrina à época. Para tanto, foram selecionados 30 registros do fotógrafo, tomados de diferentes pontos da cidade, que foram contextualizados historicamente a partir da análise técnico-iconográfica e de depoimentos orais dos moradores da cidade no período assinalado. Em um segundo momento, a partir da metodologia da revisitação histórico-iconográfica, os participantes do projeto produziram imagens do mesmo ponto de vista do fotógrafo, para a observação da transformação da paisagem urbana. As imagens foram disponibilizadas em um site (https://projetos.uel.br/ontemehoje/) com lançamento previsto para 16 de dezembro de 2025, em comemoração ao aniversário da cidade, e tem como público-alvo comunidades interna e externa.

Palavras-chaves: Fotografia; paisagem urbana; revisitação histórico-iconográfica.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

EIXO 11 – PATRIMÔNIO CULTURAL

Este eixo temático inclui comunicações que, partindo de uma abordagem histórica e/ou patrimonial, abordam temáticas relacionadas ao espaço, tempo, artefato, imagem, valores e permanências. Patrimônio Material e Imaterial, Móvel e Imóvel. Inclui ainda trabalhos que discutam os conceitos de patrimônio e a preservação do patrimônio histórico no Brasil e no mundo. Memória e lugares de memória. Patrimônio cultural e cidadania, educação patrimonial e a importância atribuída às ações para sua difusão.

Coordenação: Profª. Drª. Cláudia Eliane P. Marques Martinêz (UEL) e Profª. Drª. Taiane Vanessa da Silva

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

IX ENEIMAGEM

SUMÁRIO: PATRIMÔNIO CULTURAL

Maria Luiza Dário BATALHA.....

Felipe Aparecido de Oliveira CAMARGO.....

Larissa Casaril da FONTOURA; Oigres Leici Cordeiro de MACEDO.....

Victor Hugo Oliveira GOMES.....

Cláudia Eliane P. Marques MARTINEZ.....

Renata MOREIRA.....

Jonas Pereira de Souza NETO.....

Lilian Quelle Santos de QUEIROZ; Ivoneide de França COSTA.....

Gabriela Oliveira WEDEKIN.....

Thaís Aparecida ZORZELA.....

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA; H2h Visual Media; PPG HS Programa de pós-graduação em História Social

Uma análise preliminar do acervo pessoal de Luiza Dagostim Dário

Maria Luiza Dário BATALHA (PPGHS-UEL)

Orientadora: Prof. Dra. Angelita Marques Visalli (PPGHS-UEL)

E-mail: marialuizadariobatalha@gmail.com

Resumo: Os estudos sobre cultura material ampliaram os horizontes, deslocando o foco dos grandes eventos para questões sutis do cotidiano e experiências individuais. Nesse contexto, acervos pessoais tornaram-se fontes valiosas, ao revelar como indivíduos vivenciaram, registraram e deram sentido ao seu tempo. Partindo dessa ideia, este artigo apresenta uma análise inicial das informações obtidas a partir do levantamento, catalogação e preliminar análise do acervo pessoal de Luiza Dagostim Dário. A partir das tabelas de catalogação, foram identificados padrões, recorrências e ausências que revelam intencionalidade da preservação e traços da vida de sua detentora. Utilizando de autores que se inserem no campo dos estudos sobre cultura material, imagem e memória, descreve-se o processo de organização do acervo e as primeiras interpretações obtidas. A pesquisa não só se debruça sobre uma experiência individual, mas também oferece uma contribuição metodológica para os estudos de memória e principalmente cultura material. Defendendo que acervos pessoais, por mais banais que pareçam, são essenciais para constituição e entendimento da história.

Palavras-chave: Acervo pessoal; Cultura Material; Memória; Identidade.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

Os estudos sobre cultura material ampliaram os horizontes da historiografia, deslocando o foco dos grandes eventos para questões sutis do cotidiano e experiências individuais. Nesse sentido, os acervos pessoais, compostos por objetos aparentemente banais, como fotografias e bilhetes ganharam centralidade como fontes interessantes para pensar memória, identidade, e sobretudo a história. O que, ao mesmo tempo, acabaram revelando como indivíduos vivenciaram, registraram e deram sentido ao seu tempo.

Partindo dessa ideia, este artigo apresenta uma análise inicial das informações obtidas a partir do levantamento, catalogação e preliminar análise do acervo pessoal de Luiza Dagostim Dário — uma agricultora residente da cidade de Criciúma, no sul do estado de Santa Catarina. Cabe dizer que esse trabalho é resultado inicial do processo de pesquisa que resultará em uma dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (PPGHS-UEL).

A partir das tabelas produzidas no processo de catalogação, foram identificadas recorrências, padrões e ausências que revelam muito sobre o acervo, sobre sua detentora e a intencionalidade que orientou sua preservação. O artigo está estruturado em duas partes: na primeira, apresenta-se uma fundamentação teórica articulando com autores como Ulpiano Bezerra de Meneses, Ana Maria Mauad, Pierre Nora e Olivia Silva Nery, que se inserem no campo dos estudos sobre cultura material, cultura visual e acervos privados; em seguida, descreve-se o processo de levantamento e organização do acervo e ao mesmo tempo apresenta-se algumas interpretações que surgiram ao longo do processo de catalogação.

Assim, ao propor uma análise crítica do acervo de Luiza Dagostim Dário, esta pesquisa não só se debruça sobre uma experiência individual, mas também oferece uma contribuição metodológica para os estudos de memória e principalmente cultura material. Trata-se de defender, de modo claro, que os acervos pessoais, mesmo aqueles escondidos em caixas no fundo de um armário, não são marginais à história: são a própria história em sua essência.

2. Referenciais teóricos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Iremos abordar brevemente alguns autores e seus conceitos, para dar suporte teórico ao conteúdo deste trabalho. Inicialmente através do debate em torno da cultura material, Ulpiano B. Menezes (1998), entende que os artefatos materiais, e, por extensão, os acervos pessoais, não devem ser vistos como meras coleções de objetos. Para o autor eles são expressões de subjetividades e de relações sociais historicamente situadas. Especialmente no caso dos acervos não institucionalizados, cada item preservado carrega consigo marcas da experiência individual e coletiva, funcionando como testemunhos tangíveis de modos de vida e afetividades. Ao examinar essas coleções, somos instigados a reconstruir paisagens emocionais, acessar fragmentos de memória e compreender os contextos que moldaram determinadas vivências históricas.

Contudo, como explica Menezes, é importante destacar que os objetos não emanam naturalmente os sentidos de sua origem, e os significados que atribuímos a eles são historicamente construídos, definidos pelas práticas sociais de produção, circulação e consumo. As relações sociais são absorvidas e deslocadas para os objetos, o que pode conferir-lhes uma falsa aparência de autonomia. Esses artefatos não são inertes nem passivos: interagem com a vida sociocultural à qual pertencem e incitam a imaginação, mobilizando memórias e interpretações sobre o passado a partir da materialidade que permanece.

Por conta disso, é importante dizer que qualquer tipo de fonte deve ser problematizada à luz do entendimento de que elas não são apenas um suporte que reverbera práticas sociais. É dever de todo o historiador superar completamente a visão ingênua que as fontes revelam, a um simples olhar, a pura existência do passado. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica (Carteau, 1979 apud Mauad, 2008) e que deve ser questionada e tratada com desconfiança por quem as analisa. Sendo assim, deve-se "[...] levar em conta a natureza do objeto e entendê-lo como parte da cultura material e que está associado a uma função social e a sua trajetória pelos tempos" (Mauad, 2008, p.21).

A aceitação e validação desses objetos na sociedade, por meio de sua exibição, compartilhamento e preservação, também são indicativas do valor cultural que atribuímos a eles. Frequentemente ocupam um lugar central em nossas vidas, sendo exibidos em nossas casas, compartilhadas em redes sociais e preservadas nas casas das famílias. Essa valorização de um conjunto de objetos como uma ferramenta de memória e expressão cultural reforça seu

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

papel como um elemento crucial na interseção entre indivíduos e sociedade, e enquanto um artefato rico e multifacetado na construção e preservação da história e da identidade.

Mas mesmo quando o acervo pessoal não se concretiza de forma física, em caixas por exemplo, ele pode existir em forma de memória. Pierre Nora (1993) nos lembra que "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (Nora, 1993, p.9). Seguindo o conceito de *Lugar de Memória* proposto pelo mesmo, entende-se que esse *lugar* é mais do que algo material ou físico, é uma entidade que pela ação do homem ou do tempo se torna um elemento simbólico. Sendo "[...] lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de tempo e eternidade, de vida e de morte" (p.22)

Alinhado a isso, como afirma Olivia Silva Nery (2017), as chamadas "caixas de memória", sejam materiais ou simbólicas, funcionam como guardiãs de lembranças. Ela observa que os objetos preservados, mesmo os aparentemente banais, adquirem com o tempo valor afetivo e simbólico, tanto para quem os guarda quanto para aqueles que compartilham o mesmo universo. Guardar bilhetes, fotografias, ingressos, cartas ou pequenos objetos significa, em muitos casos, construir uma narrativa pessoal e afetiva do passado. Essas caixas são comuns, mesmo que não sejam reconhecidas formalmente como tal. Ao reunir objetos por razões simbólicas, criam-se espaços que evocam memórias, reconstruindo trajetórias de vida e afetos. Assim, os acervos pessoais se tornam fontes preciosas para a compreensão das formas de viver, sentir e se relacionar em diferentes contextos históricos.

Ao mesmo tempo, os acervos têm um impacto na memória coletiva, à medida que documentam eventos históricos, mudanças culturais e experiências compartilhadas. Elas se tornam testemunhas de uma época, preservando aspectos da vida social, política e cultural que podem ser transmitidos às gerações futuras. Esse tipo de imagem reitera a existência de paisagens, de lugares, mas principalmente de pessoas pertencentes a uma "comunidade afetiva" (Halbwachs, 1990, p.33). Nesse sentido, os acervos são mais do que um conjunto de objetos; são janelas para o passado, catalisadores de nostalgia e pontos de referência para a compreensão da história e da identidade.

Sendo assim, tudo que compreende e faz parte de um acervo é portador de uma dupla carga significativa. Eles vão além da representação de momentos e eventos, configurando-se também como detentores de uma profunda conexão com a memória. Esses objetos servem como

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

pontos de ancoragem para a memória individual, evocando emoções e lembranças pessoais. Assim, não só torna pública uma relação como, com o passar do tempo, acaba se confundindo com as lembranças. Apresentam muito mais do que a imagem em si, trazem um significado social, que sobrevive ao significado original, e às vezes até acaba alterando-o. Atestando, portanto, "o desejo e uma ação deliberada de registrar aquilo que deve ser objeto de rememoração para a posteridade" (Schapochnik, 1998. p. 462).

Por fim, relativo ao trabalho com acervos pessoais, é importante que se relacione as múltiplas questões que deram ao documento o status e importância de pertencer. Sendo importante levar em consideração a intencionalidade de cada documento, perpassando pela sua produção, as técnicas empregadas, e até mesmo a memória construída através dele. Todas essas questões são cruciais para o entendimento e para a análise que o historiador/pesquisador deve empreender para que o objetivo de explorar um documento aconteça. Sendo assim, abre-se um horizonte para o historiador, uma vez que lhe permite converter as recordações em conhecimento.

3. O acervo e algumas interpretações

O acervo de Luiza Dagostim Dário (Figura 1) foi descoberto durante o período da pandemia, guardado em uma caixa de sapatos no fundo de um armário. Apesar de estar longe de ser uma forma de conservação que siga os padrões arquivísticos formais, podendo parecer até meio improvisada, o acervo não foi esquecido. Ao contrário, sua guarda revela um gesto intencional de preservação. Trata-se de uma escolha consciente, ainda que discreta, de manter vivos determinados registros, evidenciando o zelo e o valor simbólico atribuídos a esses documentos no âmbito da memória pessoal e familiar.

O processo de levantamento e catalogação do acervo pessoal de Luiza Dagostim Dário foi concebido como uma etapa fundamental da pesquisa, sendo para organizar os documentos disponíveis e para observar, desde o início, os sentidos atribuídos aos objetos, suas recorrências e ausências. Sendo de caráter estritamente privado, o acervo é composto majoritariamente por fotografias, além de documentos impressos que, em alguns casos, carregam mensagens, recados

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

e marcas afetivas. Cabe destacar que todos os documentos datam de um período que se estende aproximadamente da década de 1940 até o final de 2009.

Figura 1- Acervo dentro de seu suporte original, uma caixa de sapato.

Fotografia tirada pela autora no ano de 2024.

Mas, em um primeiro momento, para compreendermos o acervo e seus documentos, é necessário situar também quem foi a dona dele. Luiza Dagostim Dário nasceu em 19 de dezembro de 1935, no bairro Santa Libra, na cidade de Criciúma, em Santa Catarina. De origem italiana e com uma família cuja presença se deu essencialmente no meio rural, não completou a escolarização formal e, desde criança, esteve envolvida com o trabalho doméstico e com as atividades agrícolas. Com 19 anos, casou-se com Saul Abel Dário (24), em 12 de julho de 1955, com quem teve cinco filhos: Vilson, Vanderlei, Abel, Elizabet e Adalberto. Ao longo da vida, dedicou-se ao cuidado da casa e da lavoura, além da produção de queijos e ao comércio do excedente da produção da propriedade. Faleceu em 14 de março de 2010, deixando como um de seus legados o acervo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 2, 3, 4 e 5 - Digitalização de parte das fotografias.

Digitalização realizada pela autora, 2024.

A catalogação foi realizada por meio de tabelas quantitativas e descritivas que permitiram agrupar os itens segundo critérios tipológicos e temáticos. As fotografias, que somam 198 imagens, foram divididas entre as que são preto e branco (112) (A exemplo das Figuras 1 e 2) e coloridas (86) (A exemplo das Figuras 3 e 4). Além de serem organizadas por categorias como: *Retratos individuais; Registros de casamentos; Eventos religiosos; Relações familiares e Momentos de lazer.* Além da imagem propriamente dita, também se registraram informações da presença de dedicatórias, o que possibilita a identificação de pessoas.

Os demais documentos — cartões postais (23); santinhos (40); cartões de datas comemorativas (12); convites (9); certificados escolares (4); recortes de jornal (5); e registros de saúde (3) (A exemplo das Figuras 6, 7, 8 e 9) — também foram agrupados por gênero,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

quantidade e especificidades de conteúdo. Foi possível identificar, por exemplo, uma forte presença de documentos relacionados a religião católica (como santinhos e fotos de primeira comunhão), além outros relacionados a eventos como casamentos, formaturas e velórios. Outra presença é a de documentos que carregam recados e mensagens feita por meios de cartões postais de datas comemorativas, em especial, o dia das mães e natal. Por outro lado, a ausência de cartas, diários também foi notada.

Figuras 6, 7, 8 e 9 - Digitalização de parte de outros documentos (cartões postais, santinhos de santos e de falecimento, entre outros).

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Durante o levantamento, observou-se que, embora a fotografia tenha se popularizado e as câmeras tenham se tornado comuns nos espaços domésticos a partir das décadas de 1970 e 1980, o acervo preserva majoritariamente imagens produzidas antes desse período. Fotografias das décadas de 1940, 1950 e 1960 são significativamente mais numerosas, o que indica uma maior tendência à preservação de registros visuais de um tempo anterior à ampla difusão da fotografia no cotidiano familiar. Essa escolha pode estar relacionada à valorização da imagem em um contexto rural, onde sua produção era mais difícil e cara e a uma intenção simbólica de aprisionar o tempo. A preservação das fotografias mais antigas, muitas das quais mostram a dona do acervo ainda jovem ou que retratam familiares que faleceram, revela um gesto afetivo de congelar instantes que não vão se repetir. Sendo assim, trata-se de uma tentativa de conservar não só rostos, mas as próprias pessoas e os vínculos presentes em um tempo que não volta.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Em contrapartida, no conjunto de fotografias coloridas (86) percebeu-se que há uma maior presença da figura dos cinco filhos e dos netos de Luiza (56), registrados em diferentes fases de suas vidas. Isso sugere a prática de preservar os marcos importantes da trajetória dos filhos e evidencia o papel central que eles ocupavam na vida dessa mulher. Refletindo que Luiza não preservou só a presença de seus cinco filhos e netos na materialidade, através de fotos e documentos, mas também no tempo, reafirmando o valor que lhes atribuía enquanto extensão de si mesma.

Ao mesmo tempo, no mesmo conjunto de fotografias, chamou atenção a centralidade dos retratos individuais — são 46 no total, sendo 26 em preto e branco e 20 coloridos. A presença recorrente desse tipo de imagem, muitas vezes acompanhada de dedicatórias escritas a mão (A exemplo das Figuras 10 e 11), reforça o papel da fotografia tanto como suporte de individualização quanto como mediadora de vínculos. Assim ao mesmo tempo que fixa uma identidade, o retrato atesta e comunica relações interpessoais, funcionando como um elo entre quem é fotografado, escreve e dedica a foto e quem guarda ou recebe a imagem.

Figura 10 e 11: Frente e verso de um retrato com mensagem

Digitalização realizada pela autora, 2024.

De modo geral, é possível perceber em todos os gêneros documentais do acervo a presença significativa de relações entre as pessoas. Primeiramente, o que se optou por tipificar como,

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fotografias de famílias e de *Grupos de amigos, juventude e lazer* aparecem com frequência, sendo 23 e 38 respectivamente. Em segundo, o elemento que se optou por chamar de "marcos de vida" — registros de casamentos (fotografias, convites, lembranças), formaturas, primeiras comunhões e velórios — atravessa grande parte dos diferentes tipos de documentos presentes no acervo. Atestando que a preservação sistemática desses eventos em diversos suportes indica que esses momentos foram compreendidos como centrais na construção da identidade e dignos de serem lembrados, registrados e celebrados.

Por outro lado, a ausência de diários, cadernos ou cartas é notável, o que pode sugerir uma ênfase maior na memória visual do que na escrita, ou uma perda/falta de preservação desses materiais. Paralelamente, não se conseguiu identificar documentos ou registros posteriores ao ano de 2009, o que indica que após o falecimento de Luiza em 2010, o acervo deixou de ser alimentado. Esse dado confirma a hipótese de que era ela a principal, senão a única, responsável pela organização, atualização e curadoria de coleção. Outro indício desse protagonismo de Luiza em relação ao acervo, pode ser encontrado nos cartões comemorativos preservados: a maioria deles refere-se ao Dia das Mães, e Luiza aparece como destinatária direta, o que revela tanto seu lugar central nas relações familiares quanto o vínculo afetivo que permeia a constituição do acervo.

Por fim, a sistematização dos dados permitiu mapear os conteúdos do acervo e da mesma forma perceber como sua organização revela modos de ver e narrar a vida. O gesto de preservar certas imagens e documentos — e não outros — já constitui, em si, uma forma de memória seletiva.

4. Considerações finais

Este trabalho partiu da catalogação e análise preliminar do acervo pessoal de Luiza Dagostim Dário com o objetivo de refletir sobre o potencial de um conjunto de documentos de um acervo pessoal. O processo de levantamento e catalogação revelou um conjunto documental relevante e que deixou claro a existência, em todo acervo, da ação intencional de preservar, ainda que realizado fora dos moldes dos grandes arquivos e instituições de memória. O que nos fez entender que esse tipo de documento é muito mais do que um vestígio do passado,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

funcionando como extensões da subjetividade de quem o preservou e atuando como um dispositivo de memória afetiva e expressão simbólica da identidade. E embora esta análise ainda esteja no início, e que em um futuro próximo avançará para uma interpretação mais profunda e simbólica do acervo, ela já permite vislumbrar o quanto acervos pessoais são relevantes para a compreensão de experiências históricas.

As recorrências observadas nas tabelas — como a predominância de fotografias; a centralidade dos retratos individuais com seus recados e mensagens; a presença marcante de registros religiosos e a recorrência de eventos familiares — apontam para uma memória afetiva e que profundamente aproxima Luiza das pessoas ao seu redor. Atestando que, alinhado aos autores discutidos, mesmo aqueles objetos guardados em caixinhas ou baús carregam valores simbólicos e funcionam como suportes de subjetividade, constituindo-se como fontes legítimas e complexas para constituição da história.

Entre os limites deste estudo, destaca-se a impossibilidade de recuperar outros registros escritos que poderiam ampliar a compreensão das motivações de Luiza em sua curadoria pessoal. Ainda assim, o material disponível oferece ricas possibilidades que serão desenvolvidos ao longo da pesquisa. Já como desdobramento futuro, sente-se que haverá a necessidade de aprofundar-se em abordagens que cruzem história da vida privada, estudos de gênero e memória, pois eles podem contribuir e ampliar os horizontes desta pesquisa, iluminando-a em outros sentidos.

Assim, reitera-se, que mais do que um conjunto de objetos guardados, o acervo de Luiza se apresenta como um arquivo íntimo que resiste ao tempo e ao esquecimento, que convoca a escuta atenta do historiador. Sendo necessário reconhecê-lo como um exercício de sensibilidade histórica diante das múltiplas formas de narrar, viver e lembrar.

Referências

Alloa, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Del Priori, Mary. História do Cotidiano e da Vida Privada. Cardoso, Ciro Flamarion S. [et al**]. Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

Le Goff, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. rev. São Paulo: Unicamp, 2013.

Mauad, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: EDUFF, 2008.

Meneses, Ulpiano. T. B. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v.11, n. 21, 1998.

Nery, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. **Revista Memória em rede**, 2017.

Nora, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo n°10, p. 7-28, dez. 1993.

Schapochnik, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (org.). **História da Vida Privada no Brasil República: Da Belle Época à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.462

Silva Nery, Olivia; Huzsar Schneid, Frantieska; Mazzucchi Ferreira, Maria Letícia; Ferreira Michelon, Francisca. Caixas de memórias: a relação entre objetos, fotografias, memória e identidade ilustradas em cenas da ficção. **Ciências Sociais Unisinos**, vol. 51, núm. 1, 2015

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A atuação de Ricardo Cravo Albin no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ): ações para a patrimonialização da música popular brasileira

Felipe Aparecido de Oliveira CAMARGO (Unesp)

E-mail: felipe.o.camargo@unesp.br

A comunicação pretende abordar a atuação do pesquisador e agitador cultural Ricardo Cravo Albin (1940-) no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) entre 1965 e 1971, com o objetivo de destacar seus principais projetos voltados à defesa e preservação da memória da música popular brasileira localizada no samba carioca urbano. Para tanto, busca-se situar o personagem em uma rede de intelectuais envolvidos com a defesa da tradicional música popular nacional e as principais preocupações que levaram a ações institucionais para a consolidação de um patrimônio da música popular. Especificamente, o foco será nos projetos *Depoimentos para a posteridade* e as discussões do Conselho Superior de Música Popular, que visaram constituir um acervo para a preservação e difusão da memória musical brasileira. A problemática central consiste na construção de uma memória que valoriza uma vertente específica da música nacional e nas implicações culturais e sociais dessa tradição inventada.

Palavras-chaves: Ricardo Cravo Albin, Música Popular Brasileira, MIS-RJ.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Praça Rocha Pombo, Londrina-Pr: patrimônio coadjuvante, patrimônio de suporte

Larissa Casaril da FONTOURA (UEL)

E-mail: larissa.fontoura@uel.br

Oigres Leici Cordeiro de MACEDO (UEL)

E-mail: oigres@uel.br

A praça Rocha Pombo em Londrina-Pr foi por muito tempo o primeiro contato dos viajantes com a cidade, que chegavam orientados pela possibilidade de ascensão econômica. No entanto, costuma aparecer nos documentos e análises históricas apenas como uma extensão da Estação Rodoviária, tendo sua importância reduzida à ambientação da edificação. O conjunto arquitetônico (Antiga Estação Rodoviária e Praça Rocha Pombo) faz parte da imagem e memória afetiva da população londrinense e foi, ainda na década de 1970, tombado como Patrimônio Cultural a nível estadual. Mais recentemente, 2021, foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro com o tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A praça e sua imagem figuram apenas como coadjuvantes da presença de edifícios históricos circundantes e sofreu alterações não criteriosas que desconsideram seu valor histórico. Por isso, este trabalho visa apresentar os processos de tombamento, e as intervenções realizadas ao longo do tempo, a fim de embasar discussões sobre as ações de preservação vigentes.

Palavras-chaves: Paisagismo, Intervenção restaurativa, desenho urbano.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

O patrimônio cultural de Londrina em transformação: a inclusão da memória indígena

Victor Hugo Oliveira GOMES (UEL)

Orientador: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez (UEL)

E-mail: victor.h.gomes@uel.br

Resumo: O patrimônio cultural de Londrina, no norte do Paraná, foi palco, por muito tempo, de um discurso que exaltava a memória da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) e dos chamados pioneiros, pessoas reocuparam a região especialmente a partir da década de 1930. Nesse processo, povos indígenas como Kaingangs, Guaranis e Xetás foram invisibilizados, apesar de integrarem a história local. Nas últimas décadas, porém, observa-se um movimento de transformação desse cenário, com maior presença da memória indígena em monumentos, museus e bibliotecas. Este escrito investiga as iniciativas e os agentes envolvidos nessas transformações que marcaram a redefinição do discurso sobre o passado da cidade. Destacam-se a atuação do movimento indígena, da academia, de descendentes de pioneiros e de representantes políticos, além das interações entre esses grupos, determinantes para a consolidação, ou resistência, das mudanças no patrimônio cultural de Londrina.

Palavras-chaves: Patrimônio cultural, Londrina, memória indígena.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

A memória coletiva sobre o passado de Londrina, cidade ao Norte do Paraná, tem bastante presente a atuação da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) e a figura dos pioneiros como personagens que possibilitaram o progresso da cidade. Também faz parte da memória coletiva a ideia de "vazio demográfico", que, em síntese, cumpre o papel de negar a presença indígena na região.

Não à toa, o patrimônio cultural da cidade, enquanto local em que a memória pode se materializar, reflete essas noções. Como veremos, são vários os exemplos em que a CTNP e os pioneiros são contemplados em diferentes locais do espaço urbano, enquanto que, por muito tempo, foi negado à memória indígena ocupar esses espaços. No entanto, recentemente pudemos observar mudanças importantes nesse cenário.

Nesse sentido, dialogamos com a ideia de memória subterrânea de Pollak (1989) para pensarmos a memória indígena, na medida em que, diante da hegemonia da memória coletiva no patrimônio cultural da cidade, ela esteve, por muito tempo, limitada a se propagar por meios de comunicação informais, até que pudesse emergir na sociedade e ocupar também o patrimônio cultural.

Existem vários aspectos dos patrimônios que merecem ser investigados. Para Adum (2009 p. 9) o estudo da imagem urbana deve ir além do inventário e descrição da peça, devendo desvendar também as iniciativas de sua construção, as propostas recusadas e perceber como foi recebida pela população. A limitação de espaço que temos não nos permitirá abordar todas essas questões, por isso, nosso objetivo será explorar apenas as iniciativas que levaram às recentes inclusões. Acrescentamos ainda que este texto faz parte de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, e, portanto, apresenta resultados parciais.

2. A memória coletiva e o patrimônio cultural de Londrina

A história de Londrina e região comumente é contada a partir da chegada da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) e o incentivo à colonização que a Companhia desenvolveu. Tão importante quanto para essa narrativa, é a figura dos pioneiros, entendida, de maneira geral,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

como os primeiros habitantes da cidade. Juntos, a CTNP e os pioneiros fazem parte do mito fundador de Londrina e compõem a memória coletiva a respeito do passado da cidade.

A CTNP aparece como agente civilizador. Sua atuação como empresa colonizadora foi convertida em símbolo de progresso, garantindo-lhe o estatuto de protagonista incontestável do início da história local. Da mesma forma, os pioneiros foram elevados à condição de heróis fundadores. A narrativa celebrativa os exalta como figuras corajosas que venceram adversidades e transformaram a mata em prosperidade.

Esse discurso memorialista foi construído a partir da década de 1940, e continuou nas décadas seguintes a partir da atuação de jornalistas, geógrafos, cronistas que publicavam em revistas, jornais ou encartes comemorativos. Mesmo a academia, no seu início, em 1970, como um reflexo da formação mais tradicional dos pouco docentes de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e de profissionais não graduados em História, contribuiu com a construção desse olhar mais enfático no "ufanismo colonizador" (Proença, 2021).

Somado a esse cenário, temos a operacionalização da ideia de "vazio demográfico". A historiografia, não só sobre Londrina, mas sobre o Paraná, contribuiu para a consolidação dessa ideia. "[..] a ideia do vazio demográfico é uma presença constante nos trabalhos acadêmicos sobre a sociedade paranaense, aparecendo ora como *terras devolutas*, ora como *sertão desabitado*, ou outras variadas formas de expressão." (Mota, 2008, p. 53, grifos do autor).

A memória coletiva, lembra Halbwachs (2024), precisa do meio material para que possam ser preservadas. "[...] nossas impressões se sucedem, nada permanece em nossa mente, e não entenderíamos como poderíamos recuperar o passado se ele não fosse de fato preservado pelo meio material que nos cerca." (p.128). Em Londrina não poderia ser diferente. O patrimônio cultural da cidade foi, por muito tempo, plataforma para o discurso de valorização da CTNP e dos pioneiros, assim como para a propagação da noção de "vazio demográfico".

Como exemplo podemos citar os bustos, e nomes de alguns logradouros espalhados em diferentes pontos da cidade, como o busto de Willie Davids, localizado na Praça Willie Davids, entre as ruas Maranhão e Minas Gerais, inaugurado em 1952; o busto de Arthur Hugh Miller Thomas, localizado no Parque Arthur Thomas; e o busto de Abilon Souza Naves, localizado na Praça 1° de maio, entre as ruas Piauí, Senador Souza Naves e Maestro Egídio do Amaral, inaugurado em 1960. Todos homens ligados, de alguma forma, à CTNP ou ao poder municipal

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

(Leme, 2013, p. 97-101). Também o projeto "Aqui tem História", que espalhou 14 placas em lugares da cidade considerados de "importância histórica". Porém, os espaços escolhidos privilegiaram locais ligados à CTNP e/ou que tinham vínculo com ela (Leme, 2013, p. 97-106).

Na Biblioteca Pública Municipal de Londrina Pedro Viriato Parigot de Souza um memorial, intitulado "Memorial Peroba Rosa" se propõe a resgatar a relação dos pioneiros com a peroba-rosa, árvore-símbolo de Londrina. Composto por várias fotos acompanhadas de pequenas legendas, o memorial forma uma espécie de linha do tempo. A primeira foto é de pessoas derrubando uma peroba-rosa, acompanhado da frase "1929: Na floresta onde a peroba é a mais alta árvore, é aberta a primeira clareira". A última foto leva à entrada da Sala Londrina, que conta com móveis feitos em peroba-rosa, o que, segundo o site da Biblioteca, "contribuiu para a criação de uma atmosfera histórica que remete à colonização da nossa cidade" (BIBLIOTECA, s.d). No acervo desta sala estão obras especializadas na história, geografia, arquitetura, cultura e outros aspectos de Londrina e do Paraná.

Por fim, citamos a exposição de longa duração do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss (MHL), onde - pelo menos até 2019, quando acontece uma readequação da exposição de longa duração, que abordaremos melhor em seguida - "Existia uma menção de dois parágrafos [aos indígenas] em toda narrativa do Museu, e ainda era uma menção pejorativa, colocando-os no tempo pretérito, como se fossem povos do passado" (Mioto, 2020, p. 9). Um painel, com um texto denominado "O sertão do Tibagi" ainda reproduzia expressões que remetiam ao "vazio demográfico", como: "terra devoluta e deserta de gente". Alguns objetos também faziam parte dessa sala, como uma Machadinha semi-lunar, Machado de pedra polida, uma urna funerária Guarani, do tipo "Cambuchi", entre outras peças como lâminas de machado, fragmentos de cerâmica pintada na cor vermelha, vasilhas de cerâmica e material lítico (Ferraz, 2013, p. 149-150).

Essas representações, definem também o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Nesse contexto, a memória indígena ocupava o que Pollak (1989) chamou de memória subterrânea, que são, justamente, as memórias ligadas a minorias, que, não contempladas pela memória coletiva, se opõem a ela. Enquanto não podem e/ou conseguem vir à público, são transmitidas através do que o autor chamou de estruturas de comunicação informal.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

3. A tentativa de inclusão da memória indígena no patrimônio cultural de Londrina

Ainda que a presença da memória indígena no patrimônio cultural de Londrina seja, como veremos, um fenômeno recente, o debate sobre essa temática não é novo. Desde a década de 1960 é possível perceber indícios dessa discussão no contexto regional.

Em 1959 começaram algumas movimentações para a construção do primeiro museu da cidade. O Rotary Club local assumiu o protagonismo do debate se posicionando a favor da construção do museu e em novembro de 1961 a Comissão de Serviços Internos do Rotary deliberou por iniciar os preparativos para a criação do museu (Leme, 2013).

Segundo Leme (2013) em 10 de dezembro foi realizada a Assembleia de criação do museu, sendo eleita uma diretoria provisória. No mês seguinte, janeiro de 1962, a diretoria recém-eleita, em reunião, demonstrou vontade de realizar a primeira atividade da instituição: uma exposição no mês de março do mesmo ano, em parceria com o Museu Paranaense, cujo tema seria o índio brasileiro.

A instituição não se consolidou e, como justificativa, Leme (2013, p. 124) aponta a probabilidade de a sede provisória do Museu, que era no Rotary Club, ter desestimulado o maior envolvimento da comunidade, visto ser uma entidade privada. Contudo, esse pequeno indício evidencia que a questão indígena, ainda que não necessariamente a respeito das comunidades regionais, dado o título da exposição, era debatida na cidade já na década de 1960.

Anos depois, em 1969, se iniciou uma nova tentativa de construção de um museu que, posteriormente, resultaria no que hoje conhecemos como Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. A criação da instituição foi encabeçada por professores do Departamento de História da antiga Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Londrina (FEFCLL), com participação dos alunos e da comunidade, que foram incentivados a angariar objetos e documentos que pudessem compor o acervo da nova instituição. Em 18 de setembro de 1970 o Museu foi oficialmente criado com o nome de Museu Geográfico e Histórico do Norte do Paraná. Segundo Leme (2013) a perspectiva adotada durante os primeiros anos de coleta e formação de acervo direcionava para questões relacionadas aos colonizadores da região.

> Ao evidenciar os "pioneiros que realmente marcaram [...] sua passagem" os holofotes dos pesquisadores, e formadores do futuro acervo, dentre as inúmeras doações recebidas, acabaram por priorizar os chamados homens de destaque da sociedade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> Aqueles que, socialmente, economicamente e/ou politicamente, alcançaram postos chaves no poder local. E foi dentro dessa perspectiva seletiva que o acervo do MHL foi sendo constituído. (Leme, 2013, p. 128)

Contudo, a temática indígena não foi completamente ignorada. Leme (2013) cita que muitos objetos indígenas haviam sido doados ao Museu no início das coletas, além de existir, à época, uma vontade de que o acervo do museu contemplasse artefatos arqueológicos e geológicos. Outro exemplo que reforça essa intenção, remete à formação de uma comissão provisória, antes mesmo da instalação da primeira diretoria, em que foram estabelecidas algumas seções para a organização do Museu e uma delas foi a de Antropologia (Leme, 2013, p. 130).

Instalado nos porões do Colégio Hugo Simas, o primeiro diretor foi Padre Carlos Weiss (que hoje dá nome à instituição). Weiss era professor de História Antiga e Medieval na FEFCLL e tinha grande interesse por arqueologia. Segundo Leme (2013, p. 134), durante seus 6 anos de gestão, ampliou o acervo da instituição e, diante do crescente números de doações, criou o primeiro organograma do Museu composto por cinco divisões, entre elas, uma de Antropologia e outra de Assuntos Indígenas.

Entre os objetos angariados, as pesquisadoras Martinez e Visalli (2018), que analisaram o Primeiro Livro de Registros (PLR) do MHL, apontam que houve uma quantidade significativa de artefatos arqueológicos e etnográficos que foram incorporados nesse período. No PLR as autoras se depararam com algumas iniciais, usadas como forma de classificação do acervo. Interpretando-as, Martinez e Visalli (2018) acreditam que "Ai/H" seria "Arqueologia indígena", já as iniciais "H/Ai" fazem referência aos objetos relacionados à "História e Artesanato Indígena". Em outra forma de catalogação aparece especificamente a categoria "índio", e em outro momento, é usada a classificação "Artesanato Indígena".

Já nas primeiras organizações da exposição do Museu, ainda mais parecido com um gabinete de curiosidades, estavam presentes peças indígenas que, segundo Leme (2013, p. 132), era a única divisão que se fazia entre tudo que estava exposto: peças indígenas e objetos relacionados ao processo de colonização da cidade. Este era, portanto, um tema presente no início da história dessa instituição e contou com o empenho pessoal do primeiro diretor.

Ao longo do tempo, os pioneiros e seus descendentes foram se aproximando cada vez mais do Museu. Diretores que passaram pela instituição, aderiram ao discurso de exaltação dos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

mitos fundadores da cidade como norte para o Museu. Segundo Leme (2013, p. 226) diretores como Conceição Geraldo e Westphalen, sucessores de Weiss, adotaram uma perspectiva museológica que acabou por valorizar no acervo e nas exposições os referenciais europeus da formação londrinense.

A temática indígena chegou a ser negada por Conceição Geraldo quando a antropóloga Kimiye Tommasino, que realizou trabalho fundamental a respeito da questão indígena no Paraná, procurou a direção do MHL para montar uma sala com objetos resultantes de uma pesquisa de campo que fazia sobre indígenas na bacia do Tibagi. Em entrevista à Leme (2013) Tommasino relatou o ocorrido:

> Tínhamos interesse em organizar essa sala com o material que estávamos coletando em campo nas áreas de Etno-arqueologia, Etnologia e Etno história e eu, sendo da UEL fui encarregada de falar com a nova diretora, a Professora Conceição. Disse-lhe que éramos um grupo que pesquisava os índios na bacia do Tibagi e gostaríamos de contribuir na organização dessa sala - que sabíamos estar recém-desocupada - sobre os índios no norte do Paraná. A reunião deve ter durado menos de 5 minutos: a diretora disse-me que o Museu não tinha interesse. Acabou-se a reunião. (Leme, 2013, p. 233)

Em 1996 o MHL iniciou o projeto "Memória Viva para a Revitalização dos Espaços Internos e Externos do Museu", em que a instituição passou por uma grande revitalização e contou com ampla participação dos membros da Sociedade Amigos do Museu (SAM) que havia sido recém-criada e, segundo Leme (2013, p. 188), tinha, na formação da sua primeira diretoria, pessoas de famílias de prestígio social, sendo muitas delas filhos ou netos de pioneiros. Também participaram famílias tradicionais, que foram convidadas a fazer parte do processo, além de entidades privadas, como o Colégio Maxi. Como resultado,

> Em uma exposição de longa duração que tinha como objetivo fazer uma síntese da história da cidade, percebemos, dentre outros silêncios, uma clara falta da presença das mulheres, dos negros, dos nordestinos, sem falar da importância ínfima atribuída à presença indígena antes e durante a ocupação branca do território. [...] Estes espaços, revitalizados durante o processo de reforma, se transformaram em espécies de memoriais privados. (Leme, 2013, p. 218)

Esse, portanto, foi mais um patrimônio cultural da cidade em que a memória indígena chegou a receber alguma atenção, mas posteriormente não se concretizou, chegando a ser negada.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Por fim, em abril de 1991 duas leis versaram sobre a temática indígena e o patrimônio cultural da cidade, a primeira, de autoria do vereador José Antônio Tadeu Felismino (PMDB) deu o nome de Ângelo Kretã a uma praça na zona norte da cidade (LONDRINA, Lei nº 4.647, 1991) e a segunda, também de autoria de José Felismino (PMDB), junto com o vereador Deolino Basseto (PDT), autorizava o Poder Executivo a ceder a área recém nominada como Ângelo Kretã, à Fundação Nacional do Índio (FUNAI), "para implantar a Praça do Índio" (LONDRINA, Lei nº 4.678, 1991). Ao todo o espaço cedido à FUNAI era de mais de 45.000,00 metros quadrados e, no artigo 6º estabelecia os equipamentos que comporiam a praça:

> 6.1 - Sede da Delegacia Regional de Londrina da FUNAI, órgão responsável pela implantação do projeto e administração da Praça.
>
> 6.2 - Loja de artesanato destinada à venda de materiais produzidos nas reservas indígenas.
>
> 6.3 - Museu do Índio, com exposição permanente de materiais, documentos e outros elementos informativos da história e cultura das comunidades indígenas, além de biblioteca e sala de vídeo.
>
> 6.4 - Anfiteatro com capacidade para 500 lugares, para atender à demanda cultural de toda a região Norte de Londrina (LONDRINA, Lei nº 4.678, 1991)

A ideia teria surgido 4 anos antes da aprovação da lei e havia contado com a participação de formandos de Arquitetura e Urbanismo da UEL. Os estudantes haviam feito um projeto de urbanização do local, que contemplaria "a sede da Delegacia Regional da Funai (que administraria a praça), uma loja de artesanatos, albergue para índios, anfiteatro para mil pessoas, museu com exposição permanente e uma pista de corrida [...]" (PREFEITURA, 11/04/1991, p. 7) Participaram da execução do projeto o executivo municipal, estadual e a FUNAI (REGIÃO [...], 05/04/1991, p. 6).

Porém, em 1993 o vereador Deolino Basseto (PDT), o mesmo que havia proposto o Projeto de Lei para a cessão da praça à FUNAI, propôs, agora, sua revogação (LONDRINA, Lei nº 5.713, 1994). O artigo 2º da lei que cedeu a praça à FUNAI estabelecia um prazo máximo de um ano para o início das obras e de dois anos para sua finalização. Atualmente existe na praça um arco com o inscrito "Praça Ângelo Kretã", o arco é a entrada para um trecho de mata nativa.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

4. A inclusão da memória indígena no patrimônio cultural de Londrina e seus agentes

A despeito da maior parte do projeto da praça não ter se concretizado, a criação desse projeto não pode ser entendida sem olharmos para a atuação do movimento indígena naquele contexto. Entre 1979 e 1985 ocorreram intensas discussões em diferentes regiões do Paraná, envolvendo a estrutura regional e nacional da FUNAI, posseiros, territórios indígenas e as comunidades Kaingang e Guarani. A "Rebelião de Londrina", como denominou Tommasino (1995), "foi a culminância de um processo de insatisfação que vinha dos tempos em que os postos da região norte-paranaense eram subordinados à DR [Delegacia Regional] de Bauru-SP." (p. 219). O estopim ocorreu em 1985, quando Álvaro Villas Boas foi nomeado para a presidência da FUNAI. Villas Boas havia sido delegado da DR de Bauru por 12 anos e sua gestão era considerada autoritária.

Cerca de cento e cinquenta indígenas Kaingang e Guarani ocuparam a sede da Delegacia Regional da FUNAI em Londrina, reivindicando do governo Sarney a exoneração do Ministro do Interior, Costa Couto, por ter nomeado Villas Boas. Segundo Tommasino (1995, p. 219), em resposta Villas Boas exonerou o delegado da DR de Londrina e nomeou Gilberto Antonio Borges, eu também havia trabalhado em Bauru. Durante a ausência dos indígenas da DR de Londrina, que tinham ido à Câmara Municipal em busca de apoio, o delegado recém indicado aproveitou para tomar posse. No entanto, os indígenas o retiraram à força do seu gabinete. Villas Boas, então, fechou a DR de Londrina.

Ao fim desses acontecimentos, que duraram setenta e dois dias de ocupação, a FUNAI criou uma ajudância especial, o que, segundo Tommasino (1995) representou um acordo intermediário, já que o órgão indigenista entendia que a reabertura da DR representaria uma desmoralização do órgão. Não obstante, consideramos que esse episódio deve ser entendido para além das consequências imediatas.

Naquele contexto, diferentes setores da sociedade civil, como professores, jornalistas, artistas e religiosos se mobilizaram em defesa das pautas indígenas, consolidando uma rede de solidariedade que ajudou na continuidade da ocupação (Tommasino, 1995, p. 220). Não só isso,

> Pela primeira vez, na história londrinense, os indígenas se tornaram visíveis, apareceram na mídia usando alguns paramentos de índios (cocares, bordunas, arcos e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

> flechas, pinturas faciais), entre si falavam línguas Kaingang e Guarani e com os brancos, usavam o português. (Tommasino, 2020, p. 22)

Pollak (1989, p. 4) afirma que as "memórias subterrâneas [...] afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa". Nesse sentido, o projeto da praça não pode ser desvinculado do que ocorreu em 1985. Tão pouco a nomeação da praça como Ângelo Kretã. Entendemos que, naquele momento, para além das reivindicações de exoneração, reabertura da DR, entre outras demandas, se iniciou também uma batalha pela memória protagonizada pelo movimento indígena.

Em 2007 um novo patrimônio contemplou em seu repertório a memória indígena. Se trata do Memorial do Pioneiro, que tem seu embrião em 1995 quando o então vereador, Alex Canziani Silveira (PTB), apresentou um Projeto de Lei para criá-lo, sendo sancionada no ano seguinte (LONDRINA, Lei nº 6.939, 1996). O projeto passou por algumas polêmicas, especialmente por conta do local em que ele seria construído. Acabou sendo construído na travessa Maestro Egídio do Camargo Amaral, próximo à praça 1º de Maio, onde fica a Concha Acústica, a partir de um projeto elaborado pelo Instituto de Planejamento Urbano de Londrina (IPPUL).

Segundo o projeto, o Memorial seria composto por dezessete totens. Destes, dois ficariam cada um em uma das extremidades da travessa, como totens para marcar o início e fim do Memorial. Já entre os outros quinze totens, treze seguiriam a ideia definida na lei de 1996, de colocar o nome dos pioneiros em placas. Um seria dedicado aos povos indígenas e um aos desbravadores.

No monumento é possível notar a forte presença de características da memória oficial. Existem, por exemplo, elementos latentes aos observadores que não deixam dúvidas a estes de que a figura dos pioneiros são centrais no monumento, a começar pelo nome. Podemos citar também a quantidade de totens dedicada aos pioneiros: treze, com 3.800 nomes distribuídos em ordem alfabética, frente aos dois: um aos desbravadores e um aos indígenas.

De toda forma, para esta pesquisa o que nos chama a atenção é o totem que faz homenagem aos povos indígenas. Nele está gravado a frase "Aos povos indígenas primeiros habitantes destas terras, a homenagem dos londrinenses de todas as épocas". Em três, de suas quatro faces, estão presentes narrativas de Kaingangs do Apucaraninha escritas em kaingang e

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

traduzidas para o português. E em 1 das faces está exposta uma xilogravura de Paulo Mentem, intitulada “Índio Paranaense”.

Queremos chamar a atenção para o trecho “primeiros habitantes destas terras”. Como vimos, a admissão da presença indígena na região antes do processo de colonização não é algo trivial, tão pouco no patrimônio cultural. Nesse sentido, para entendermos essa mudança, devemos considerar também as produções acadêmicas nacionais e regionais a partir da década de 1980.

Nesse período, debates importantes passaram a questionar a forma como a presença indígena vinha sendo tratada pela historiografia. Durante as décadas de 1980 e começo da década de 1990, ocorre no Brasil um aumento de escritos relacionados às questões indígenas: é momento de abertura política; promulgação da Constituição Federal, em 1988; e promoção de reflexões sobre os direitos indígenas, que certamente provocaram historiadores e historiadoras.

Regionalmente, trabalhos acadêmicos passaram a apontar lacunas que a história oficial apresentava, reconhecendo, reiteradamente, a presença indígena no estado do Paraná, inclusive na região de Londrina, superando a ideia de “vazio demográfico”.

> De meados para o final dos anos 1980, a historiografia sobre Londrina e região foi sacudida por um significativo desenvolvimento quantitativo e qualitativo, iniciando-se uma releitura da história local e regional, que buscou, por um lado, desvencilha-se da preocupação com o conceito de região, procurando inserir as análises em uma perspectiva de história nacional e, por outro, estabelecer uma relação mais crítica a respeito do processo de colonização e seus atores. (Adum, 2008, p. 13)

Como exemplo, citamos trecho da tese de Tomazi, de 1997:

> O processo de exclusão ocorrerá gradativamente, iniciando-se com a exclusão do indígena, exclusão esta, que já vinha se processando há muito tempo, mas que a partir do século XIX se dá de uma forma sistemática. A ‘barbárie’ e a ‘selvageria’ deveriam ser eliminadas por ações violentas e bárbaras. (p. 20)

Além da contestação do “vazio demográfico”, o papel da academia também pode ser percebido nas narrativas de Kaingangs presentes em três faces do totem. Essas narrativas estão na tese de Kimiye Tommasino, “A história dos Kaingáng da bacia do Tibagi: uma sociedade Jê Meridional em movimento”, de 1995. Reproduziremos uma delas. Em kaingang:

> Inh vovo vy tóg inh my: ‘kejen fóg ag vy tóg tag mi venhgrun ke mũ’, heti. ‘Ky eg ga tag ti vy tóg si, henh ke mu, he ti ti’, inh my. Hã ra tóg ke um há há vé. Hã ra inh vovo

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

> ti vy kófa tãvi nigti. ‘Kãvãru vy tóg, tagmi jãgfa, henh um ry há vé’, he ti ti. Hã ra tóg ke muhá, há vé. Inh vovo ty inh my nén tó, he jan hã ve.

Sua tradução:

> O meu avô sempre dizia pra nós que um dia vai existir muitos fog (brancos) por aqui. Daí a área nossa vai diminuir bastante sim. Mas isso aconteceu mesmo! O meu avô era muito velho. Os cavalos irão obrar por aqui na terra de vocês, ele sempre dizia isso. Mas está acontecendo isso mesmo!

Devemos mencionar também que, no período que atravessa todas as polêmicas referentes ao Memorial, esteve como prefeito Nedson Luiz Micheleti, do Partido dos Trabalhadores (PT). Leme (2013, p. 115) aponta que essa foi a primeira vez que o PT esteve à frente do comando da cidade, e, especialmente naquele período, o partido era considerado de esquerda, ou seja, a cidade vivia uma perspectiva política nova.

Doze anos depois, em 2019, foi a vez do Museu Histórico de Londrina incluir a memória indígena. Porém essa inserção é parte de um processo mais longo. Em 2012, Regina Célia Alegro, então diretora do MHL e Leilane Patrícia de Lima, publicaram um texto no Boletim do Museu intitulado “Indígenas na paisagem londrinense: uma discussão necessária na perspectiva do Patrimônio Histórico-Cultural”. No breve escrito de 2 páginas, as autoras defendem a importância do patrimônio cultural para diferentes coletividades, “inclusive para compreender aquelas alheias à modernidade ocidental, pois permite o trânsito de uma a outra cultura.” (Lima; Alegro, 2012, p. 8). Expõem também a ausência da questão indígena no MHL, assim como as mudanças que a historiografia já havia proposto sobre o tema. Ao fim, indicam que pretendem trabalhar em um projeto que “[...] propõe a reflexão, elaboração e disseminação de conhecimento acerca da presença indígena na região de Londrina” (Lima; Alegro, 2012, p. 9), indicando também que, como resultado da pesquisa, uma exposição na instituição seria realizada.

Portanto, naquele mesmo ano começou a ser pensada uma exposição temporária itinerante, que se concretizou em 2013, intitulada “Povos Indígenas no Norte do Paraná”. Também foram feitos dois catálogos, um sobre a exposição, e um trilíngue, tendo todo o seu conteúdo escrito em português, kaingang e guarani.

Após a exposição, em 2016, outra ação foi tomada, agora envolvendo também o Departamento de História da UEL, que, com o MHL, organizaram um evento, coordenado por Alegro, chamado “Seminário sobre Culturas Indígenas e Patrimônios Museológicos do

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Paraná". A inauguração foi em 27 de junho de 2016. Lima (2021, p. 271), que também ajudou na organização do Seminário, conta que o evento teve ampla participação indígena, com discussões sobre a importância dos mais velhos para os indígenas, as representações dos indígenas em museus, as responsabilidades dos pesquisadores e dos museus para com os povos indígenas e vice-versa, a presença indígena no norte do Paraná, a importância da preservação dos acervos museológicos relacionados às populações indígenas etc.

No último dia foi realizado o lançamento de um documentário longa-metragem intitulado "Ẽg ĩn: Nossa Casa", produzido pelo Centro de Memória e Cultura Kaingang (CMCK). Enquanto o documentário era exibido, membros do CMCK e do movimento formado por jovens indígenas, *Nẽn Ga*, junto de coordenadores não-indígenas do CMCK, se reuniram na parte de fora do MHL e planejaram rapidamente uma ação-protesto para ser feita na exposição de longa duração.

> Os indígenas arranjaram um longo tecido preto e colaram nele um cartaz escrito a mensagem: "Fóg ag tóg tág ki ti kuprã nĩ he já nĩ vẽ he mũ, hãra ẽg tóg rũnrũr nỹtĩ kỹ ẽg tóg ũri ki nỹtĩ" e escreveram também a tradução para o português "Falaram que aqui era um deserto, mas estamos vivos e estamos aqui". E cantando, dançando e tocando seus instrumentos entraram na sala de exposição de longa duração e cobriram com o pano preto o painel que abria a exposição de longa duração do Museu. (Mioto, 2020, p. 9)

Mioto (2020, p. 11) conta que os presentes aplaudiram, e deram apoio à ação. Alegro, os convidou para colaborar na coordenação da mudança do espaço, e assim ocorreu. Em 2019 foi inaugurada a inserção da memória indígena na exposição de longa duração, mas, em especial a antessala do Museu, passou por uma substancial mudança, incluindo ali objetos e informações a respeito dos Kaingang, Guarani e Xetá, além de outros elementos que foram colocados ao longo de toda a exposição.

Neste caso, podemos perceber a atuação tanto da academia, quanto do movimento indígena para que a exposição do MHL fosse revista, acentuando, porém, que, para que a mudança naquele espaço acontecesse efetivamente, a ação direta dos indígenas foi fundamental. Segundo Alegro, em entrevista à Pereira (2018, p. 27-28 *apud* Mioto, 2020, p. 11) "o Museu ficou incomodado com essa narrativa desatualizada, mas o CMCK se mostrou ainda mais incomodado."

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Considerando essa importância, e também relembrando a posição de Pollak a respeito do papel dos momentos de crise para a emergência das memórias subterrâneas, entendemos ser importante traçar um panorama, ainda que breve, por conta do espaço que temos, a respeito desses agentes. Para isso, devemos voltar para as mobilizações na Terra Indígena (TI) Apucaraninha que reivindicavam uma indenização em virtude da construção da Pequena Central Hidrelétrica (PCH) em 1940 dentro da TI, que, em 2006, resultaram na indenização de 14 milhões de reais (Novak, 2017). Dessa mobilização, somado a indenização, o movimento indígena passou a se preocupar com outras questões e atuar em outras frentes, e é nesse contexto que o *Nẽn Ga* e o CMCK surgem.

Ivan Bribis Kaingang, liderança indígena, aponta que em 2006 começou um trabalho cultural na TI Apucaraninha a partir das lutas a respeito das questões que envolviam a construção das barragens.

> A gente começou um trabalho cultural nessa região do Apucaraninha em 2006, nas lutas dos empreendimentos da questão das barragens. No início foi a PCH aqui da usina do Apucaraninha. A gente criou, junto com outros indígenas, um grupo de luta que se chamou de Guerreiro [...]. (NEN, 2019, 22 min. 06s)

Após terem tido sucesso com a atuação dos Guerreiros e pensando nas lutas futuras, o movimento *Nẽn Ga* foi criado entre 2012 e 2013. O objetivo do movimento é fortalecer e retomar/despertar – como eles mesmos dizem - práticas Kaingang que se enfraqueceram. Segundo Gibran e Fidelis (2019, p. 2) "É imprescindível termos em mente que as ações do coletivo Nẽn Ga são uma resposta consciente às históricas violações pelas quais passou o povo kaingang desde as primeiras investidas coloniais em seus territórios."

Já o CMCK surge entre 2014 e 2015, a partir do trabalho dos indígenas e de professores não indígenas. Segundo o site do coletivo, o CMCK "é onde guardamos nossas histórias":

> Espaço de cuidado e fortalecimento da cultura tradicional e contemporânea dos Kaingangs. Espaço onde se guarda e cria acervos de memória kaingang e demais culturas indígenas. Espaço onde se promove debates, ações, pesquisas, circulação e projetos sobre a memória e cultura kaingang. Espaço de capacitação de agentes culturais kaingangs. Espaço de exposição da memória material da comunidade da TI Apucaraninha. Espaço de encontro e troca cultural da comunidade. Museu Indígena. (CENTRO DE MEMÓRIA E CULTURA KAINGANG, s.d.)

O audiovisual marcou o início do projeto. Seus integrantes fizeram uma série de filmagens, tanto dos mais velhos, quanto do dia a dia dentro das aldeias e produziram o longa-metragem, "Ẽg ĩn: nossa casa", que foi exibido no Museu Histórico de Londrina, como

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

mencionamos. Além da produção audiovisual, em 2021 o CMCK organizou um livro, intitulado "Karỹm ĩnh ki Kanhgág ag jygre kãme: Os Kaingang do Apucaraninha e suas histórias". Escrito em português e kaingang, a obra é composta pela "memória dos Kaingang mais velhos", que, ao longo de 2013 a 2018 foram gravadas, transcritas e traduzidas, e tratam de diferentes aspectos da realidade dos Kaingang "no passado e no presente".

A formação e atuação desses coletivos nos ajuda a entender não só o caso do MHL, mas também outras transformações posteriores do patrimônio cultural de Londrina. Em 10 de março de 2023 foi inaugurada a sala *Nhanderekô Eg Kanhró* na Biblioteca Pública Municipal Professor Pedro Viriato Parigot de Souza. Um espaço decorado com objetos e grafismos indígenas nas paredes, e o principal: conta com acervo específico relacionado a temática indígena, que abrange desde produções nacionais e regionais a partir de livros com conteúdo acadêmico e também livros de literatura, alguns escritos inclusive pelos próprios indígenas, como é o caso do livro bilíngue que acabamos de comentar, organizado pelo CMCK.

No dia 29 de agosto de 2023 foi inaugurado o Museu do Café, no Sesc Londrina Cadeião. Sua exposição conta com referências aos povos indígenas no Norte do Paraná. Em um dos painéis, um trecho diz que "Anterior aos processos da colonização colonial e da colonização moderna do atual Norte do Paraná, esta terra pertence aos Kaingang, Guarani e Xetá" (MUSEU DO CAFÉ, 2023), evidenciando uma perspectiva crítica em relação à memória coletiva sobre do passado da cidade e à ideia de "vazio demográfico". Entre os objetos expostos, parte considerável é do acervo do MHL, enquanto que a maior parte das fotos são, ou de autoria indígena, ou do acervo do CMCK, evidenciando, mais uma vez, a importância deste coletivo na disputa pela memória.

Por fim, temos a inauguração da Biblioteca Temática dos Povos Originários, que aconteceu no dia 17 de dezembro de 2023, na Vila Cultural Casa da Vila durante um evento intitulado "Celebração das Histórias Afro-indígenas", realizado pelo Encontro de Contadores de História de Londrina (ECOH) e pela Vila Cultural Casa da Vila. O acervo foi formado a partir da doação de 120 livros feita por Kimiye Tommasino, que, como já mencionamos, tem um amplo trabalho sobre a questão indígena. O evento também fez parte das comemorações de aniversário de 89 anos de Londrina. Durante a inauguração, o CMCK esteve presente conduzindo uma roda de conversa.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

5. Considerações finais

A análise do patrimônio cultural de Londrina revela que, por décadas, a memória da CTNP e dos pioneiros recebeu mais espaço, consolidando no cenário urbano uma narrativa oficial, que, ao mesmo tempo reforçava a ideia de "vazio demográfico", resultando na relegação da memória indígena ao campo das memórias subterrâneas. Como demonstram os exemplos apresentados a presença indígena foi sistematicamente, marginalizada ou, em alguns casos, explicitamente negada.

Nos últimos anos, contudo, observamos um processo de transformação desse quadro. Essa reconfiguração se explica sobretudo pela atuação de diferentes agentes, com destaque para o movimento indígena e iniciativas acadêmicas. Projetos como o Memorial do Pioneiro, a criação da sala *Nhanderekô Eg Kanhró*, a inclusão da memória indígena no Museu Histórico de Londrina, assim como o acervo do Museu do Café e a abertura da Biblioteca Temática dos Povos Originários evidenciam que novas leituras sobre o passado londrinense vêm ganhando espaço.

Esses movimentos mostram que a memória indígena deixou de ocupar apenas as estruturas informais e passou a emergir no patrimônio cultural, tensionando a narrativa tradicional. Isso não significa que questões, como a ideia de "vazio demográfico" tenham sido superadas. Contudo, a presença crescente da memória indígena indica que a disputa pela memória produziu efeitos importantes.

Concluímos, assim, que o patrimônio cultural de Londrina está em processo de transformação. A emergência da memória indígena não é um desdobramento espontâneo, mas resultado de ações que colocaram Kaingangs, Guaranis e Xetás como parte constitutiva da história regional. Trata-se, portanto, de um campo em movimento, no qual as tensões permanecem, mas onde também se abrem caminhos para perspectivas mais plurais e críticas sobre o passado da cidade.

6. Fontes consultadas

LONDRINA, **Lei nº 5.713, de 8 de abril de 1994.** Revoga integralmente a Lei nº 4.678, de 29 de abril de 1991, que autorizou o Executivo a conceder autorização de uso extraordinário de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

uma área de terras no Conjunto Habitacional Luiz de Sá à FUNAI Fundação Nacional do Índio. Londrina, Câmara Municipal, 1994.

LONDRINA. **Lei nº 4.647, de 8 de abril de 1991.** Denomina de ANGELO KRETÃ a praça situada entre os Conjuntos Habitacionais Luiz de Sá, Maria Cecília Serrano de Oliveira e Aquiles Stenghel Guimarães. Londrina, Câmara Municipal, 1991.

LONDRINA. **Lei nº 4.678, de 29 de abril de 1991.** Investe o Executivo nos poderes para conceder autorização de uso extraordinário de uma área de terras no Conjunto Habitacional Luiz de Sá à FUNAI para implantar a Praça do Índio. Londrina, Câmara Municipal, 1991

LONDRINA. **Lei nº 6.939, de 27 de dezembro de 1996.** Cria o Memorial dos Pioneiros no Município de Londrina (Substitutivo nº 01/96). Londrina, Câmara Municipal, 1996.

PREFEITURA fará primeiras obras da "Praça do Índio". Folha de Londrina. Londrina, p. 7, 11 abr. 1991.

REGIÃO Norte apóia "Praça do Índio". Folha de Londrina. Londrina, p. 6, 5 de abr. 1991.

7. Referências bibliográficas

ADUM, S. Maria Sperandio Lopes. Historiografia norte paranaense: alguns apontamentos. In: ALEGRO, Regina Célia et al. (org.). **Temas e questões para o ensino de história do Paraná**. Londrina: Eduel, 2008.

ADUM, Sonia Maria Sperandio Lopes. Práticas Discursivas, Patrimônio e Memória: Monumento Memorial do Pioneiro. In: SILVA, Cláudia e MORAES, Vanda (Org.). **Encontro cidades novas**: a construção de políticas patrimoniais. Londrina: Edição Humanidades, 2009.

ALEGRO, Regina Célia; LIMA, Leilane Patrícia. Indígenas na paisagem londrinense: uma discussão necessária na perspectiva do Patrimônio Histórico-Cultural. **Boletim Museu histórico de Londrina**, Londrina, v. 4, n. 7, p. 8-9, 2012

BIBLIOTECA. **Biblioteca João Milanez - Sala Londrina-Paraná.** Disponível em: https://portal.londrina.pr.gov.br/bibliotecas/biblioteca-publica-municipal-prof-pedro-viriato-parigot-de-souza?start=6

CENTRO DE MEMÓRIA E CULTURA KAINGANG. **Sobre o CMCK**. Disponível em: https://cmckaingang.blogspot.com/p/sobre-o-cmck.htm

FERRAZ, Vagner Henrique. O Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss e a narrativa sobre a presença indígena em Londrina e região. In: LIMA, Angela Maria de Souza et al.

Diálogos entre as licenciaturas e a educação básica: aproximações e desafios. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013, p. 145-158

GIBRAM, Paola Andrade; FIDELES, Jaciele Nyg Kuitá. Nēn Ga, uma retomada kanhgág. **3º Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina**, p. 1-15, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memoria coletiva**. Curitiba: antoniofontoura, 2024.

LEME, Edson José Holtz. **O teatro da memória**: o Museu Histórico de Londrina - 1959 2000. 2013. Tese (Doutorado em História) – UNESP, Assis, 2013.

MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques; VISALLI, Angelita Marques. Entre a sala de aula e o gabinete do museu: as primeiras coleções do Museu Histórico de Londrina/PR na gestão do padre e professor Carlos Weiss (1970-1976). **Anos 90**, [S.L.], v. 25, n. 48, p. 241, 11 dez. 2018

MIOTO, Luis Henrique. O Início da Inserção da Memória Indígena no Museu Histórico de Londrina. **Boletim Especial Museu Histórico de Londrina**, v. 10, n. 20, p. 06-15, 2020.

MOTA, Lúcio Tadeu. **As guerras dos índios Kaingang**: a história épica dos índios Kaingang no Paraná (1769-1924). Maringá: Eduem, 2008.

NEN Ga Vi - uma retomada Kanhgag em movimento. Paola Gibram; Nyg Kuitá Kaingang. Brasil: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2019. 1 vídeo (28 min. 08). Disponível em: https://lisa.fflch.usp.br/node/285

NOVAK, Éder da Silva. **Os Kaingang do Apucarana, o órgão indigenista e a usina hidrelétrica do Apucaraninha**. 2017. Tese (Doutorado em História) – UFGD, Dourados, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-13, 1989.

PROENÇA, Wander de Lara. O ensino de história na fronteira: entre a historiografia e o memorialismo - Londrina-PR, 1960-1980. In: Encontro Estadual de Ensino de História, 6., 2021 Bahia. **Anais** [...]. Bahia: ANPUH, 2021. p. 1-12.

TOMAZI, Nelson Dácio. **"Norte do Paraná" História e fantasmagorias**. 1997. Tese (Doutorado em História) - UFPR, Curitiba, 1997.

TOMMASINO, Kimiye. **A história dos Kaingang da Bacia do Tibagi**: uma sociedade Jê meridional em movimento. 1995. Tese (Doutorado em Antropologia) – USP, São Paulo.

REALIZAÇÃO: UEL proex LED

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Padres das montanhas: Crédito e usura na Capitania de Minas Gerais (1780-1808)

Cláudia Eliane P. Marques MARTINEZ (UEL)

E-mail: cepmartinez@uel.br

Esta comunicação busca refletir sobre as relações que os padres seculares do Termo de Mariana estabeleceram com a economia e, principalmente, com seus paroquianos. Além de funcionários do Rei, eram fazendeiros, mineradores, professores régios e, muitas vezes, usurários. Para a execução da pesquisa, selecionou-se um conjunto de 61 inventários *post-mortem* e seus respectivos testamentos, bem como imagens de Mariana – cidade vizinha a Ouro Preto – que evidenciam a importância estratégica da localidade na economia da Capitania. Parte-se do pressuposto que as relações estabelecidas entre padres e paroquianos funcionavam como uma teia social que envolvia poder, criava dependência, vínculos e liames complexos. A partir dessa premissa, buscou-se evidenciar o ato de emprestar dinheiro a juros da lei, ou fora dela, não apenas como mecanismo de trato econômico, mas de interação e distinção sociais.

Palavras-chave: Padres seculares, crédito, riqueza.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex — LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná — PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior — Museu Histórico de Londrina — H2h Visual Media — PPG HS Programa de Pós-Graduação em História Social

A feira da rua Marechal Deodoro da Fonseca: Patrimônio Cultural de Feira de Santana-Ba

Renata MOREIRA (UEFS)

E-mail: renatageo533@gmail.com

Orientador: Lívia Dias (UEFS)

E-mail: liviadias@uefs.br

A cidade de Feira de Santana, Bahia, cuja formação histórica está profundamente ligada às feiras livres, passa por um processo contínuo de requalificação urbana que impacta diretamente nas feiras livres do centro da cidade. O exemplo mais recente é o projeto “Novo Centro” que alterou de forma significativa a organização da feira livre da Rua Marechal Deodoro da Fonseca. Nesse sentido, este artigo busca analisar as implicações dessa recente requalificação sobre a feira livre, patrimônio cultural, da cidade de Feira de Santana. O referencial teórico teve como pilar os estudos de Corrêa (1989), Teles (2017) e Reis (2021). Como procedimentos metodológicos foram utilizadas fotografias antigas e atuais da referida rua, assim como levantamento de literatura e trabalho de campo. Diante do exposto, é possível afirmar que a feira livre embora reconhecidamente patrimônio cultural da cidade não é valorizada no planejamento urbano, a assistência aos feirantes é insuficiente, a ausência de infraestrutura básica como banheiros públicos, pontos de água potável o que revela uma negligência com as suas condições de trabalho.

Palavras-chaves: Feira livre; Patrimônio cultural; Espaço Urbano.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

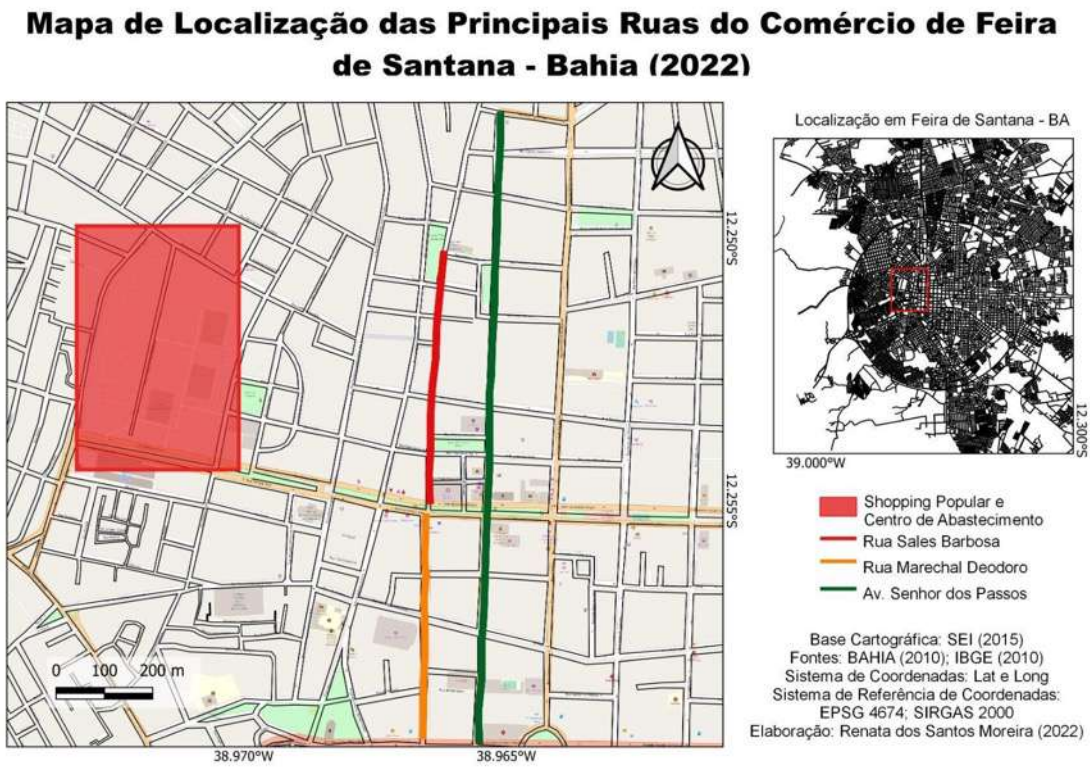
Desde o século XIX, as feiras desempenham papel fundamental na formação urbana e econômica de Feira de Santana, segunda maior cidade da Bahia, cuja trajetória histórica é marcada profundamente por esse tipo de comércio. Mais do que simples espaços de trocas comerciais, as feiras constituem lugares de sociabilidade, identidade e resistência cultural, configurando-se como práticas estruturantes das relações de trabalho, da cultura e dos modos de vida locais.Nesse sentido, o próprio nome da cidade "Feira" ultrapassa a condição de mera designação geográfica, representando a memória de um processo histórico construído.

A lógica econômica das feiras livres caracteriza-se como atividade varejista desenvolvida em espaços públicos, geralmente de frequência semanal, reunindo uma ampla diversidade de produtos, desde gêneros alimentícios até vestuário e utensílios domésticos. Tais práticas se mantêm ao longo do tempo, adaptando-se às transformações sociais e econômicas, resistindo a iniciativas de higienização urbana e à expansão dos grandes centros comerciais. Essa permanência só é possível em razão da força cultural e da memória coletiva que sustentam a feira livre (Lima e Sampaio, 2009)

Atualmente, destaca-se ainda a contribuição do campo na dinâmica da feira, por meio da comercialização de frutas, verduras, artesanato e outros produtos oriundos da agricultura familiar. Essa prática possibilita aos trabalhadores rurais o escoamento do excedente de sua produção (Teles, 2017). Nessa perspectiva, a relação entre campo e cidade se materializa justamente nesse intercâmbio, que fortalece o setor primário em articulação com o setor terciário. Esse vínculo, na cidade de Feira de Santana, atrai não apenas seus moradores, mas também populações de municípios vizinhos reforçando a feira como prática que articula permanência, memória e identidade, e consolidando a imagem da cidade como a "Princesa do Sertão" (Moreira, 2005).

Mapa 01: Localização das principais ruas do comércio feirense

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS



Fonte: Autoria própria (2022)

Entretanto, iniciativas higienistas, sustentadas em ideais de modernidade e materializadas em distintos projetos de requalificação urbana, têm impactado diretamente a Feira livre da Marechal Deodoro da Fonseca, situada em uma via pública da centralidade urbana como demarcada no mapa acima. A intervenção mais recente que exemplifica essa dinâmica é o projeto "Novo Centro", ainda inconcluso, cuja proposta de requalificação visa modernizar áreas centrais da cidade, alterando significativamente o desenho urbano onde se localiza a tradicional feira. Inserida, portanto, nesse perímetro de intervenção, a feira da Marechal Deodoro da Fonseca torna-se alvo de um discurso oficial que, sob a justificativa da organização, propõe um redesenho urbano que ameaça apagar marcas históricas e identitárias consolidadas ao longo de décadas.

Nesse contexto, o conceito de "desenho" deixa de ser compreendido apenas como traçado técnico e passa a ser entendido como linguagem carregada de sentidos, ideologias e narrativas (Trinchão; Oliveira, 2011). A intervenção urbana, portanto, não se restringe, apenas, a mudanças físicas, ela atinge diretamente os processos de construção da memória, fragiliza vínculos comunitários e tenciona a permanência de práticas como a da Feira livre.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Assim, a Feira Livre da Marechal Deodoro, instituída desde da década 90 em uma via pública e central da cidade, se consolidou por meio da prática cotidiana dos trabalhadores posteriormente, reconhecida pelo Estado está vinculada a uma trajetória histórica que remete memórias e contribui para a constituição de uma identidade social e cultural.

Dessa forma, o objeto desta pesquisa é a análise da feira enquanto patrimônio cultural material de Feira de Santana, com atenção especial aos processos de reconhecimento, às disputas em torno de sua permanência e aos impactos das políticas de requalificação urbana sobre sua memória e identidade cultural. Para tanto, propõe-se a realização de pesquisa bibliográfica, levantamento de fontes documentais e consulta a acervos comos os presentes no museu do sertão e no arquivo público municipal, buscando também, por meio de registros fotográficos, estudar/analisar (compreender a gente só usa para explicar grandes processos) a constituição histórica da Rua Marechal Deodoro da Fonseca, desde a implantação da feira livre até o seu reconhecimento como patrimônio imaterial da cidade.

2. A Feira da Feira

Na década de 60, a então "Princesa do Sertão" já possuía uma feira livre consolidada, capaz de atrair populações de diversos municípios circunvizinhos e de potencializar a economia regional à medida que a feira expandia sua força. Esse evento semanal transformava-se em um verdadeiro ponto de encontro social, cultural e comercial, reunindo agricultores, comerciantes, artesãos, repentistas, e consumidores em um ambiente diversificado. As ruas se enchiam de cores, sons e aromas típicos, com bancas repletas de produtos agrícolas, artesanato, tecidos, utensílios domésticos e iguarias regionais.

Imagem 1 – Feira Livre de Feira de Santana (1960)

REALIZAÇÃO: UEL LEDI proex APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Site memorial da feira, 2023

Entretanto, a feira livre passou a causar certo incômodo entre parte da população feirense, sobretudo devido à ocupação de áreas centrais da cidade. Instalada em uma das principais avenidas, sua expansão começou a ser percebida como um obstáculo à lógica de modernização defendida por esse mesmo grupo. Diante dessas pressões, foi elaborado o Projeto Cabana, que previa a criação do Centro de Abastecimento, um equipamento urbano destinado a "realocar" os feirantes das vias onde tradicionalmente se realizava a feira.

A inauguração ocorreu na década de 1970, sendo a transferência oficial dos feirantes efetivada em 1977. Tratava-se, desse modo, de um processo marcado por um viés higienista, que, sob o discurso da "organização" urbana, restringia os feirantes a um espaço fechado e limitado, retirando-os das ruas. A problemática central residia no fato de que o Centro de Abastecimento não possuía capacidade para absorver a totalidade dos feirantes, levantando a questão: para onde seriam deslocados aqueles que não encontrassem lugar no novo equipamento?

O que houve foi à multiplicação de feiras em diferentes bairros da cidade, fruto do desmembramento de trabalhadores que não conseguiram se adaptar ao Centro de Abastecimento. Dessa forma, surgiram feiras como as da Estação Nova, Tomba, Cidade Nova e Marechal Deodoro. Esta última, situada em via central, consolidou-se como extensão da antiga feira, como destaca a

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

imagem 2 em decorrência do intenso fluxo de pessoas e produtos, mas também pelo ressurgimento da própria prática feirante que persistia nas ruas.

Imagem 2- Feira da Marechal em dias de feira livre 1968

Fonte: Site memorial da feira, 2023

Ainda na década de 70 as ações para retirar a feira das principais vias públicas foram intensificadas. O projeto Cabana teve sua primeira fase concluída em 7 de novembro de 1976, com a promessa de reorganizar o centro comercial. Entretanto, com o passar dos anos, ficou evidente que o Centro de Abastecimento não comportava o contingente de trabalhadores transferidos. Muitos retornaram às ruas, em especial à Marechal Deodoro, como forma de garantir sua subsistência e de dar continuidade a uma tradição histórica iniciada nas ruas e que consolidou aquele espaço como um ponto de comercialização.

Apesar das sucessivas tentativas de remoção empreendidas pelo poder público desde a década de 1970, a Feira da Marechal Deodoro permanece até os dias atuais. Um exemplo recente ocorreu com o decreto municipal de 10 de novembro de 2021, que, em seu artigo 1º, estabelecia a obrigatoriedade da retirada dos feirantes até o dia 21 do mesmo mês, sob pena de aplicação de sanções previstas no Código de Polícia Administrativa (FEIRA DE SANTANA, 2021).

Em decorrência desse dispositivo legal, foram realizadas ações repressivas conhecidas como "rapas", conduzidas pela Guarda Municipal. Nessas operações, registraram-se episódios de

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

violência contra os trabalhadores, com a destruição de mercadorias, tabuleiros e instrumentos de trabalho, ocasionando prejuízos materiais, morais e físicos aos feirantes.

Diante disso, os feirantes organizaram mobilizações em defesa de seus direitos, enfatizando a relevância histórica e cultural da feira para a cidade. Como resultado, em 19 de outubro de 2022, foi promulgada a Lei nº 397/2022, originada do Projeto de Lei nº 79/2022, que reconheceu oficialmente a Feira Livre da Marechal Deodoro da Fonseca como patrimônio histórico e cultural de Feira de Santana (FOLHA DO ESTADO DA BAHIA, 2022, s/p).

A legislação prevê a preservação da feira em seus múltiplos aspectos históricos, sociais, culturais, econômicos e urbanísticos além de determinar a participação de representantes dos feirantes no processo de organização e regulamentação, assegurando a diversidade de ocupações próprias da feira.

Esse reconhecimento insere-se em um contexto mais amplo de debate sobre a patrimonialização**,** isto é, sobre o que deve ser preservado e transmitido às futuras gerações**.** No Brasil, essa discussão ganhou força a partir da década de 1980, quando passou a compor as pautas de diversos movimentos sociais. Até então, o tema permanecia restrito ao Estado e a intelectuais vinculados às agências oficiais de preservação. Com o tempo, contudo, a patrimonialização foi ressignificada e apropriada por diferentes grupos sociais como um instrumento de reconhecimento identitário e de reivindicação política. Nesse processo, ao "identificar" e oficializar um bem como patrimônio, o Estado desempenha um papel ambíguo, atuando tanto na legitimação quanto no controle social (Gonçalves, 2012).

Em diálogo com essa perspectiva, Canclini (1994) enfatiza que, em contraposição à seletividade que privilegia os bens culturais produzidos pelas classes hegemônicas, é preciso reconhecer que o patrimônio de uma nação também é constituído pelas expressões da cultura popular**.** Nesse sentido, a feira da Marechal se configura como uma manifestação cotidiana dessa cultura popular**,** que resiste, se reinventa e reafirma sua identidade no espaço urbano.

O patrimônio cultural, de forma mais ampla, pode ser classificado em três categorias principais: Imóvel, que inclui edificações, monumentos e sítios históricos; Móvel**,** que abrange objetos, acervos e coleções; E o imaterial**,** que engloba práticas, saberes, expressões e tradições compartilhadas (Instituto dos Museus e da Conservação, 2011).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

O conceito de patrimônio imaterial, por sua vez, foi introduzido no artigo 216 da Constituição Federal de 1988**,** como um complemento ao patrimônio material**,** ampliando a compreensão de Patrimônio Cultural Nacional. Essa definição, de caráter relativista e inclusivo, reconhece não apenas os bens tangíveis, mas também as práticas, saberes, celebrações e modos de fazer que compõem a memória coletiva e a diversidade cultural do povo brasileiro. De acordo com o IPHAN (2006)

> Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (C.F. de 1988, in: IPHAN, 2006, p. 20)

No caso da Feira da Marechal Deodoro, o reconhecimento como patrimônio cultural material e imaterial representa a valorização e legitimação de práticas sociais e econômicas tradicionais**,** fortalecendo a identidade coletiva dos feirantes e assegurando a preservação e continuidade de seus saberes e modos de vida**.**

De acordo com a UNESCO (2003), o patrimônio cultural imaterial compreende as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados que as comunidades, grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Essa definição ressalta a dimensão dinâmica e da cultura, transmitida de geração em geração e constantemente recriada pelas comunidades.

Assim, a feira constitui não apenas um espaço de comercialização, mas também um território de identidade, memória coletiva e resistência, cuja preservação depende tanto do reconhecimento institucional quanto da valorização das práticas sociais que a sustentam. Como afirma Gonçalves (2015, p. 213), “Defender, preservar e lutar pelo reconhecimento público desse patrimônio significa lutar pela própria existência e permanência social e cultural do grupo”. Nesse sentido, a gestão municipal anunciou, em 2025, o início de uma nova etapa de modernização da feira de hortifrutigranjeiros no entorno da Marechal Deodoro, prevendo a instalação de barracas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

padronizadas e melhorias na infraestrutura urbana, de modo a oferecer condições mais adequadas para trabalhadores e consumidores (JORNAL GRANDE BAHIA, 2025).

Assim, a Rua Marechal Deodoro abriga uma história plural, marcada por transformações urbanas, disputas sociais e práticas culturais. A feira que nela existe não se configura apenas como um espaço econômico, mas como um patrimônio material e imaterial fundamental para compreender as dinâmicas de identidade, memória e permanência da cidade de Feira de Santana. Entretanto, esse espaço, carregado de significados históricos e culturais, tem sido constantemente atravessado por projetos de requalificação urbana que buscam redefinir a funcionalidade do centro da cidade.

Nesse contexto, o projeto "Novo Centro" surge como mais uma tentativa de materializar o ideal de modernização do município feirense. Anunciado em 2020, com obras inicialmente previstas para o final do mesmo ano, o projeto teve seu início em 16 de abril de 2021, sendo dividido em duas etapas, e representa uma nova fase nas disputas entre o desejo de modernidade e a necessidade de preservação das tradições e práticas culturais que constituem a essência da Marechal Deodoro.

A primeira etapa das obras do centro urbano contempla as ruas Marechal Deodoro, Sales Barbosa, Recife, Conselheiro Franco, Barão de Cotegipe, Barão do Rio Branco, Felinto Bastos, Avenidas Senhor dos Passos e Sampaio, área do entorno da rodoviária interestadual de Feira de Santana, Praça Bernardino Bahia e áreas ao entorno.

Imagem 3 - Card do Projeto 'Novo Centro de Feira de Santana

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Jornal Grande Bahia (2021)

A segunda fase do projeto foi divulgada em 3 de fevereiro de 2022, mesmo sem a finalização da primeira etapa, que contempla as praças Fróes da Motta, da Matriz e D. Pedro II. As intervenções previstas envolvem modificações no calçamento, recuperação da pavimentação asfáltica, implantação de sinalização de ciclofaixas, melhoria da rede de drenagem, modernização da iluminação pública (com dutos enterrados), além de ações de paisagismo e instalação de mobiliário urbano, como bicicletários, lixeiras, balizadores e bancos.

Diante disso, faz-se necessária uma reflexão a respeito dos termos utilizados e dos sentidos atribuídos ao chamado "projeto novo centro", bem como dos motivos que justificam o seu surgimento. Para Mendes (2013, p. 34),

> reurbanização, revitalização, reestruturação, recomposição, renovação, reabilitação, requalificação etc. Todos esses conceitos têm subjacente a ideia de transformação urbana, independentemente do seu grau ou intensidade, e de melhorias na vida urbana de uma forma geral" (Mendes, 2013, p. 34).

O chamado "novo centro" representa um processo de requalificação urbana guiado por uma lógica de marketing que busca projetar a imagem de uma cidade moderna e atrativa. No entanto, essa estratégia de visibilidade frequentemente oculta o caráter higienista por trás da intervenção, que tende a excluir determinados grupos e práticas do espaço público. Tal processo, por vezes, conta com o apoio de parte da população especialmente de lojistas que defendem a retirada das barracas sob o argumento de que essa medida proporcionará mais comodidade e acessibilidade tanto para comerciantes quanto para consumidores.

Imagem 4- Rua Marechal Deodoro pós requalificação

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Jornal Grande Bahia (2021) **Fonte**:Barbara Karolynne (28 de junho 2021) Rua Marechal Deodoro a direita o projeto, à esquerda após a execução

A discrepância entre o projeto e a realidade da execução é evidente. A ausência de arborização, a permanência da fiação exposta que deveria ser subterrânea, conforme previsto nas imagens do projeto e a exclusão da feira livre na proposta de requalificação da Rua da Marechal revelam o caráter segregacionista e higienista dessa intervenção urbana. O projeto desconsidera completamente os feirantes que, há décadas, vivem, consomem e comercializam nesse espaço, contribuindo para a identidade e a economia da cidade.

A Feira da Marechal Deodoro mostra exatamente o território de disputa, no qual a tentativa de disciplinar e ordenar o espaço urbano é constantemente enfrentada pelas práticas populares que permanecem efervescentes. Os feirantes atualmente buscam por melhorias frente às suas necessidades, em um novo cenário de organização, como a instalação de banheiros e acessibilidade à feira livre.

Referente à limpeza da Rua os trabalhadores adquiriram um total de trinta lixeiras e carrinhos coletores, para melhorar a estrutura de descarte de lixo, pois os garis garantem a limpeza da via, porém não havia suporte para o descarte de resíduos por parte dos usuários da feira. O recurso para a compra das lixeiras ocorreu por meio do movimento de trabalhadores, através do edital, “resistindo com quem resiste” do fundo Brasil, uma fundação independente, sem fins lucrativos, que apoia grupos de defesas e promoção dos direitos humanos no Brasil.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Imagem 5- Post referente a conquista das lixeiras e carrinhos coletores

Fonte: Imagens do Instagram Trabalhadores do centro FSA, 2023.

A feira livre além de um ambiente comercial se configura também, enquanto um espaço de produção de saberes, para além do caráter acadêmico, institucional e tradicional que se tem na sociedade brasileira, como enfatiza Souza (2015):

> O trabalho desempenhado nas feiras livres, para além da simples compra, comercialização e venda de mercadorias, age enquanto espaços educativos e pedagógicos não formais de aprendizagem, de formação humana e de educação popular, cujos trabalhadores e trabalhadoras criam e recriam saberes, a partir de suas estratégias de sobrevivência material e simbólica (Souza , 2015, p. 127).

Nessa perspectiva, a feira livre da Marechal Deodoro constitui-se, para os feirantes, como um espaço de acolhimento e de garantia de sustento, assegurando o alimento no prato e a sustentabilidade de inúmeras famílias. Mais do que um ambiente de trocas comerciais, a feira expressa história, ancestralidade e cultura, configurando-se como uma prática social a ser preservada e transmitida às futuras gerações.

Imagem 6- Café da manhã na Feira Marechal em celebração ao patrimônio histórico

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fonte: Imagens do Instagram Trabalhadores do centro FSA, 2023.

A atividade retratada na imagem acima registra um momento de mobilização e celebração dos feirantes da Rua Marechal Deodoro, que se reuniram para reafirmar a importância da feira livre como patrimônio cultural e imaterial de Feira de Santana. O café da manhã coletivo, realizado no próprio espaço da rua, representa muito mais do que um gesto simbólico ele materializa a força da coletividade e a resistência cotidiana desses trabalhadores diante das transformações urbanas que ameaçam seu lugar de pertencimento.

Os rostos diversos e os produtos expostos sobre as mesas expressam a vitalidade e a diversidade sociocultural que caracterizam a feira, evidenciando o entrelaçamento entre trabalho, afeto e identidade. Ao ocupar a via pública com alimentos, sorrisos e partilhas, os feirantes reafirmam que aquele espaço não se restringe à função comercial, mas constitui um território de convivência, memória e luta coletiva pela permanência e reconhecimento de um modo de vida que ajuda a definir a própria história da cidade.

3. Considerações Finais

Conclui-se que a Feira Livre da Rua Marechal Deodoro transcende a dimensão econômica, constituindo-se como um espaço de sociabilidade e produção cultural. Mais do que um ponto de comercialização de produtos, a feira representa um modo de vida e que ao longo das décadas, foi

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

capaz de resistir às inúmeras tentativas de remoção e às políticas higienistas que buscaram silenciar as expressões populares no espaço urbano.

O reconhecimento legal da feira como patrimônio cultural material e imaterial, conquistado por meio da promulgação da Lei Municipal, representa um avanço significativo no processo de valorização deste patrimônio. Contudo, esse reconhecimento, por si só, não é suficiente para garantir sua efetiva preservação. Na prática, observa-se uma contradição entre o discurso institucional de valorização do patrimônio e as ações de requalificação urbana que frequentemente marginalizam ou invisibilizam as práticas populares.

Essa contradição revela o embate entre diferentes projetos de cidade: de um lado, o modelo hegemônico, guiado por ideais de modernização e estética urbana; de outro, a cidade vivida, construída pelas práticas cotidianas de trabalhadores, feirantes e consumidores que ocupam o espaço público e nele imprimem suas marcas. A Feira da Marechal Deodoro, nesse sentido, materializa as disputas simbólicas e territoriais que estruturam a produção do espaço urbano em Feira de Santana.

A feira, portanto, não deve ser compreendida apenas como herança do passado, mas como um espaço dinâmico, em constante reinvenção. Sua permanência expressa a capacidade de reinvenção dos feirantes frente às transformações urbanas e às pressões excludentes. Ao resistir, os feirantes afirmam não apenas o direito ao trabalho, mas também o direito à cidade e à permanência em um território que é fruto de suas próprias trajetórias e experiências.

Garantir a continuidade da Feira da Marechal Deodoro implica reconhecer que o patrimônio cultural não se preserva apenas por meio de leis, mas pela valorização das práticas sociais que o mantêm vivo. Políticas públicas comprometidas com a inclusão e com a diversidade são fundamentais para assegurar condições dignas de trabalho e para fortalecer o sentido de pertencimento dos sujeitos que constroem esse espaço. Assim, preservar a feira é afirmar a pluralidade de memórias, saberes e resistências que compõem a história de Feira de Santana, reafirmando que a cidade é, sobretudo, resultado da convivência entre diferentes modos de existir e produzir.

REFERÊNCIAS

Candau, J. ***Memória e Identidade* (*Mémoire et Identité*).** São Paulo: Editora Contexto, 2012.

Canclini, G. N. **El consumo cultural em México.** México (CNCA, 1993)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

CORRÊA, R. L**. O espaço Urbano.** Ed. ÁTICA. 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-21862015000100012.

FOUCAULT, M. **Outros Espaços**. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

IPHAN**. *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio***. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

JORNAL GRANDE BAHIA. Feira de Santana: **Requalificação do canteiro central da Rua Marechal Deodoro continua avançando.** *Jornal Grande Bahia*, Feira de Santana, 15 maio 2025. Disponível em: https://jornalgrandebahia.com.br/2025/05/feira-de-santana-requalificacao-do-canteiro-central-da-rua-marechal-deodoro-continua-avancando/. Acesso em: 17 set. 2025

JORNAL FOLHA DO ESTADO. **Feira livre da Marechal reconhecida como patrimônio imaterial cultural.** *Jornal Folha do Estado*, Feira de Santana, 19 out. 2022. Disponível em: https://www.jornalfolhadoestado.com/geral/feira-livre-da-marechal-reconhecida-como-patrimonio-imaterial-cultural. Acesso em: 17 set. 2025.

LIMA, A. E. F; SAMPAIO, J. L. F**. Aspectos da formação espacial da feira-livre de Abaiara** – Ceará. XIX Encontro Nacional de Geografia Agrária. São Paulo, 2009, p. 1-19.

MENDES, Luís. **A regeneração urbana na política de cidades: inflexão entre o fordismo e o pós-fordismo**. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management), v. 5, n. 1, p. 33-45, jan./jun. 2013

MOREIRA, R. **Sociabilidade e Espaço (As formas de organização geográfica das sociedades na era da Terceira Revolução Industrial – um estudo de tendências.** Agrária, São Paulo, N 2, p. 93-108, 2005.

OLIVEIRA, L.R; TRINCHÃO, G. M Costa (Orgs.). ***Desenho, Registro e Memória Visual: Ideias Preliminares Sobre Saberes***. Feira de Santana: EDUEFS, 2010.
PMFS.Secretária Municipal do Trabalho, Turismo de Desenvolvimento Econômico do Município de Feira de Santana (SETTDEC),Disponível em:, acessado em 20 set. 2025.

SOUZA, C.R.S. **Feiras livres como lugares de produção cotidiana de saberes do trabalho e educação popular nas cidades: alguns horizontes teóricos e analíticos no campo trabalho-educação**. Trabalho necessário, Rio de Janeiro v. 13 n. 22 (2015)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

TELES, A. O. **O comércio informal em Feira de Santana (BA): Permanências e mudanças.** 2017. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

UNESCO**.** ***Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*****.** 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Patrimônio e identidade: O Bando Anunciador e a construção da memória em Feira de Santana – BA

Jonas Pereira de Souza NETO (UEFS)

E-mail: jonasneto.arq@gmail.com

Orientadora: Profº Drª Maria da Graça Rodrigues (UEFS)

E-mail: mgrsantos@uefs.br

Resumo: O Bando Anunciador de Feira de Santana constitui uma manifestação cultural de caráter processional, que percorre anualmente as ruas do centro e possui grande relevância para a história do município. Realizada em julho, antecede as celebrações religiosas em homenagem à padroeira e em sua configuração atual, apresenta um teor mais político e festivo, reunindo diversos segmentos da população e diferentes faixas etárias. Em 2022, o Bando foi incluído no calendário oficial e reconhecido como patrimônio imaterial de Feira de Santana (Lei nº 4.089). O estudo busca caracterizar o Bando Anunciador enquanto patrimônio imaterial, investigando suas raízes históricas, sua relação com a população local e seu papel como prática de resistência cultural, enfatizando sua relevância na preservação das identidades feirenses. O referencial teórico-metodológico apoiou-se em Canclini (1994), Gonçalves (2015) e Kossoy (1998), que abordam patrimônio, memória e identidade. A pesquisa pretende evidenciar como os elementos identitários do Bando reforçam, rememoram e consolidam os laços de pertencimento entre os feirenses e sua cidade.

Palavras-chaves: Patrimônio cultural, Bando Anunciador, Identidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

A discussão sobre o patrimônio cultural imaterial no presente texto se impõe como elemento central para a compreensão dos laços de pertencimento e das narrativas de identidade de uma coletividade. Neste contexto, o Bando Anunciador de Feira de Santana, Bahia, emerge como uma das significativas manifestações processuais da cidade. Realizada anualmente em julho, a festa não apenas cumpre seu papel tradicional de anunciar as celebrações da padroeira, mas se configura, na contemporaneidade, como um potente palco cívico, político e popular, o que culminou em seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial, ao adentrar o calendário oficial de festas populares da cidade, pela Lei nº 4.089, de 2022.

A relevância deste estudo reside na análise da capacidade de resistência e ressignificação do Bando, especialmente ao considerar seu período de extinção temporária (1987-2007) e sua retomada. O evento, em sua essência, é efêmero, marcado pelo fluxo do tempo e pela transitoriedade da rua. No entanto, além da mente de cada corpo que transita pela cidade em festejo, é nos registros fotográficos que sua memória se fixa, permitindo a analise do Bando ao longo dos anos. A questão que norteia este trabalho é: de que maneira a análise dos registros fotográficos do Bando Anunciador revela as transformações de sua identidade, evidenciando sua função como prática de resistência cultural e vetor de pertencimento social?

Para responder a esta questão, o objetivo geral é caracterizar o Bando Anunciador enquanto patrimônio imaterial e prática de resistência, investigando como seus elementos identitários reforçam os laços de pertencimento. O aporte teórico-metodológico apoia-se em Néstor García Canclini (1994), que discute o patrimônio na disputa política e cultural; José Reginaldo Santos Gonçalves (2015), com foco na efemeridade e na destruição como partes da memória; e Boris Kossoy (1998), que fundamenta a análise dos registros fotográficos como "segunda realidade" e instrumento de conhecimento histórico. A metodologia central é a análise documental e visual dos registros fotográficos, considerando os recortes temporais de cada fotografia.

2. O Bando Anunciador: raízes históricas, transformações e contexto político-cultural.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O Bando Anunciador de Feira de Santana possui raízes históricas profundas, remontando à fundação da cidade e às suas tradições religiosas, registrado ao final do século XIX, oficialmente nas Atas da Câmara Municipal de Feira de Santana (POPPINO, 1968). O evento surge como um cortejo popular que tinha por finalidade principal anunciar o início das celebrações em louvor a Senhora Sant'Ana, padroeira do município. Inicialmente, o Bando possuía um caráter predominantemente religioso e pertencente a elite feirense da época, mas no decorrer do tempo foi marcado pela participação popular espontânea e por elementos de brincadeira e folia, que coexistiam com a solenidade da procissão.

Ao longo do tempo, a manifestação passou por momentos de mudanças, desde o público que o frequentava, ou a presença de elementos de religiões afro-brasileiras, até mesmo as representações e discursos que eram expressos durante o festejo, que devido as divergências — entre o lado dito sagrado, da Igreja, e o lado dito profano, das ruas — culminou em sua interrupção e posterior retomada, marcando dois grandes períodos em sua história.

1. Interrupção e retomada: 1987-2007

Em 1987, o Bando Anunciador foi oficialmente interrompido por decisão do Bispo Diocesano Dom Silvério Albuquerque, que, com o apoio da Igreja católica e de setores da sociedade civil, extinguiu toda a parte acusada profana da Festa de Santana. A proibição foi fundamentada na alegação de que o evento havia se descaracterizado de seu propósito inicial, sendo marcado por excessos, como o aumento da violência e o consumo elevado de álcool. Esta proibição representou um hiato na memória festiva da cidade, durando vinte anos.

A retomada, em 2007, liderada pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), através do Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), marcou o início da sua fase contemporânea. A iniciativa contou com o apoio da própria Igreja Católica, que adotou uma postura mais sensível às questões culturais, permitindo o acesso do Bando à Praça da Matriz.

Esta nova configuração não apenas resgatou a tradição, mas a ressignificou: o Bando manteve seu espírito festivo, mas ampliou sua função, tornando-se um poderoso palco de manifestação cívica, política e social, livre dos limites do calendário religioso. Tal caráter "mais

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

político e festivo" se manifesta na incorporação de estandartes, cartazes e fantasias com temáticas sociais e reivindicatórias, transformando o cortejo em um espaço democrático para a manifestação de demandas de diferentes grupos populares. É neste novo contexto que em 2022, após reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial, consolidou seu papel na preservação das identidades feirenses e como prática de resistência cultural contra a museificação e a mercantilização.

FIGURA 1: Registro fotográfico do Bando após retomar às ruas.

FONTE: Galeria do CUCA (Período anterior à 2020)

3. Patrimônio, Memória e Identidade: o referencial teórico-metodológico

A presente pesquisa baseia-se na tríade conceitual de Patrimônio, Memória e Identidade, essenciais para a compreensão do Bando Anunciador não apenas como evento folclórico, mas como uma prática cultural carregada de significados políticos e sociais. O aporte teórico é mobilizado a partir de três autores centrais: Néstor García Canclini, ao relacionar patrimônio e

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

suas disputas, José Reginaldo Santos Gonçalves, ampliando a relação entre memória e destruição, e Boris Kossoy debatendo fotografia como segunda realidade.

3.1. Patrimônio cultural: disputa e ressignificação

Néstor García Canclini (1994), em sua análise do patrimônio, distancia-se da visão puramente monumentalista e estática, propondo que o patrimônio cultural é uma construção social e simbólica que opera como um campo de disputas políticas e culturais. Para o autor, a seleção do que deve ser preservado reflete as relações de poder, frequentemente favorecendo os interesses dos grupos dominantes em detrimento das expressões populares e periféricas.

O conceito de "imaginários de preservação" em Canclini é fundamental para este trabalho, pois permite diferenciar os usos do patrimônio: o imaginário tradicionalista valoriza o bem por seu valor intrínseco e imutável; o imaginário mercantilista o explora economicamente; e, crucialmente, o imaginário participacionista o vincula às necessidades sociais cotidianas, transformando-o em um recurso ativo para os grupos sociais.

O reconhecimento do Bando em 2022, após uma interrupção imposta por grupos conservadores em 1987, será analisado à luz dessa disputa, entendendo o evento como um caso de resistência cultural onde os movimentos sociais e populares retornam a ocupar espaço nas ruas, um ato que havia sido descartado pela lógica hegemônica.

3.2. Memória, tempo e a ambiguidade da destruição

José Reginaldo Santos Gonçalves (2015) aprofunda o debate sobre a memória e o patrimônio, articulando-os com as categorias de Tempo e Destruição. O autor argumenta que a obsessão contemporânea pela preservação coexiste com uma "fúria destruidora", revelando o mal-estar no patrimônio. Essa tensão é central para entender o Bando Anunciador: um evento efêmero que, ao ser interrompido e depois retomado, coloca em xeque a ideia de permanência.

Gonçalves propõe a destruição não apenas como perda, mas como uma categoria positiva e constitutiva da memória. Em vez de fixar o patrimônio em sua autenticidade material (visão ocidental), o Bando Anunciador, como rito que se refaz anualmente, exemplifica o

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

patrimônio que se preserva justamente por sua impermanência e recriação contínua. Essa dinâmica está intimamente ligada ao "regime presentista" de François Hartog (2003), onde o passado é constantemente ritualizado e reencenado no presente, garantindo a vitalidade e a atualização da identidade feirense.

3.3. A fotografia como "segunda realidade" e documento histórico

O aspecto metodológico deste estudo baseia-se na proposta de Boris Kossoy (1998) sobre o registro fotográfico. Para o autor, a fotografia não é apenas uma ilustração, mas uma "segunda realidade", um documento que, ao congelar um momento da vida, oferece um testemunho visual irrefutável do passado. Sendo o Bando Anunciador uma manifestação essencialmente efêmera e processual, a fotografia se torna o principal recurso de fixação de sua memória.

Kossoy salienta que a imagem fotográfica é um artefato portador de informações que exige uma "desmontagem" e contextualização do observador, pois o verismo da imagem é apenas aparente. A análise comparativa dos registros fotográficos, ao longo dos seus anos de existência e não existência, permitirá verificar as transformações na composição social, nas fantasias e nas manifestações políticas do Bando.

4. O Bando Anunciador como prática de resistência e consolidação de laços de pertencimento.

4.1. Disputa, resistência e o imaginário do patrimônio

Em 27 de junho de 2022, o Bando Anunciador foi oficialmente inserido no calendário de festas populares de Feira de Santana e reconhecido como patrimônio cultural feirense pela Lei nº 4.089. O reconhecimento ocorreu em contexto singular: durante a pandemia da COVID-19, quando a festa não pôde ser realizada por três anos consecutivos, em cumprimento às recomendações da Organização Mundial da Saúde.

Para fundamentar esta análise, recorre-se ao texto de Canclini, Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional (Revista do IPHAN, nº 23, 1994), que propõe seis eixos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

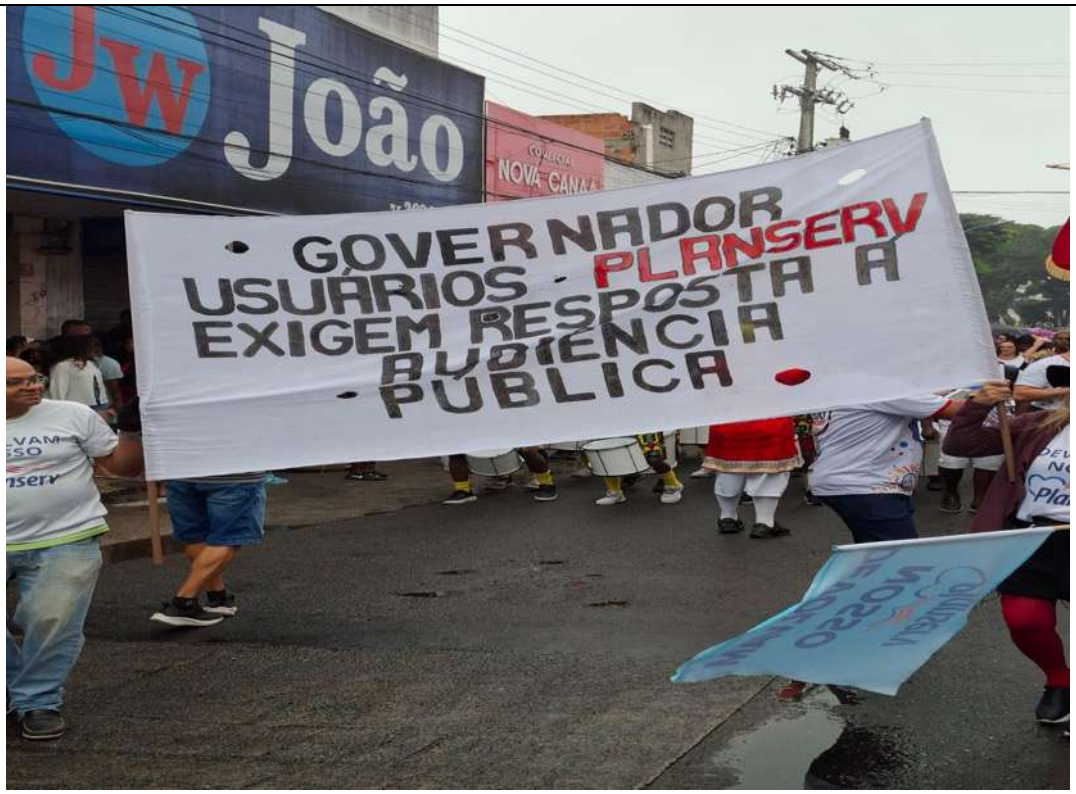
para pensar o patrimônio: patrimônio cultural e desigualdade social; a construção imaginária do patrimônio nacional; os usos do patrimônio; os propósitos da preservação; o patrimônio na era da indústria cultural; os critérios estéticos e filosóficos.

No âmbito da desigualdade social, segundo Canclini (1994), grupos dominantes consagram certos bairros, objetos e saberes como dignos de preservação, apoiados em seu capital econômico, intelectual e cultural. Em Feira de Santana, essa lógica se expressa no fim do Bando em 1987, quando a Igreja Católica e setores conservadores criticaram seu caráter profano. Apesar da resistência popular, o evento só foi retomado em 2007, onde se consolidou como prática popular vinculada à identidade da cidade.

Na construção imaginária do patrimônio nacional para Canclini, a ideia de "nação" também é uma construção simbólica, sustentada por discursos que selecionam e combinam referências culturais. Assim, patrimônio não se restringe a bens materiais, mas abarca experiências vividas, tradições imateriais e formas de ocupar o espaço urbano. Como expressão cultural imaterial, o Bando Anunciador reafirma identidades coletivas e dá corpo ao que se poderia chamar de "nação feirense". A festa se reinventa a cada edição, incorporando o contexto social e político do presente, visível em estandartes, fantasias e reivindicações populares, que mantêm a manifestação atualizada e viva.

FIGURA 2: Registro de reivindicações sociais e políticas no Bando Anunciador.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS



FONTE: O Autor (2025)

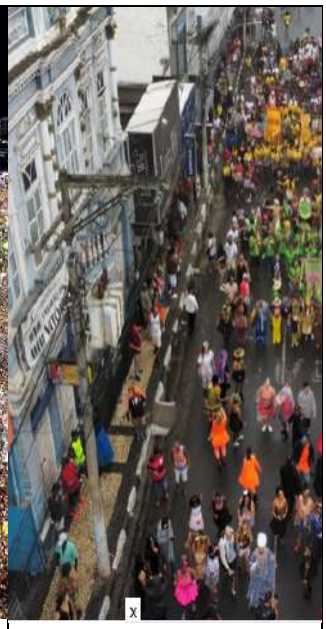
Dentre os usos do patrimônio, para Canclini (1994), identifica-o como espaço de disputa entre Estado, iniciativa privada e movimentos sociais. Empresas tendem a explorá-lo economicamente, mas também podem defendê-lo quando há possibilidade de lucro (turismo, valorização imobiliária). O Estado o utiliza para legitimação política, enquanto movimentos sociais lutam por sua preservação vinculada às necessidades cotidianas.

Em Feira de Santana, essa disputa aparece por exemplo na Micareta, reconhecida em 2018 como Patrimônio Cultural Imaterial, que exemplifica a lógica mercantilizada: grandes investimentos públicos e privados transformam-na em espetáculo de alcance nacional. O Bando, ao contrário, ocupa um espaço democrático e popular. Desde sua retomada, preserva-se pela participação de coletividades diversas, que encontram nele identidade e pertencimento, concretizando a ideia de resgate coletivo proposta por Canclini.

FIGURAS 3 e 4: Imagem Comparativa: Micareta vs. Bando Anunciador (Contraste de Espetáculo e Participação)

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

FONTE: Jornal A TARDE (2024)



FONTE: Jornal Acorda Cidade (2025)

Quanto aos propósitos da preservação, Canclini (1994) apresenta diferentes imaginários que orientam as práticas de preservação do patrimônio, variando conforme os interesses sociais e políticos em jogo: imaginário tradicionalista, que valoriza o patrimônio por seu valor intrínseco; imaginário mercantilista, que o utiliza como recurso econômico; imaginário conservacionista e/ou monumentalista, centrado no Estado como guardião de símbolos nacionais e o imaginário participacionista, que relaciona o patrimônio às necessidades sociais, evitando elitização e museificação. Seguindo no exemplo já apresentado, a Micareta aproxima-se dos imaginários mercantilista e monumentalista, dada sua dimensão econômica e política. Já o Bando Anunciador reflete a perspectiva participacionista: sua retomada não buscou monumentalizar a festa, mas recriá-la coletivamente, garantindo que continue sendo espaço vivo de expressão popular.

Ao analisar o patrimônio na era da indústria cultural, Raymond Williams distingue três dimensões do patrimônio: o arcaico, ligado ao passado e revivido de forma especializada; o residual, formado no passado mas ainda ativo; e o emergente, que expressa novos valores e práticas.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Para Canclini (1994), a política cultural deve articular memória histórica e significados contemporâneos, respeitando três critérios: priorizar as pessoas antes dos bens, equilibrar tradição e modernização e adotar decisões democráticas. A Micareta exemplifica a lógica da indústria cultural, como espetáculo mercantilizado. O Bando, por sua vez, situa-se entre o residual (raízes históricas) e o emergente (novas práticas e reivindicações), mostrando-se capaz de resistir à mercantilização e se atualizar constantemente.

Analisando os critérios estéticos e filosóficos, Canclini problematiza o critério da autenticidade, argumentando que hoje não existe originalidade absoluta, pois o patrimônio ganha novos sentidos ao circular. Portanto, a preservação não deve focar em "formas puras", mas entender a cultura como algo em movimento. O patrimônio não deve focar na "autenticidade" dos objetos, mas sim em representar os modos de viver de um povo. Sua preservação visa dar voz a grupos historicamente depreciados, em vez de apenas restaurar o passado.

O Bando Anunciador é um exemplo disso: ele se reinventa continuamente, preocupando-se mais em ressignificar a memória coletiva do que em manter uma "forma fixa e intocável". É um patrimônio vivo e coletivo que sobrevive não por uma autenticidade fixa, mas por sua capacidade de se recriar a cada ano. Ao fazer isso, ele se transforma em um espaço de memória, identidade e resistência cultural em Feira de Santana.

4.2. Efemeridade, tempo e destruição do Bando Anunciador

Esta seção analisa a relação entre a temporalidade e a efemeridade do Bando Anunciador, utilizando como base teórica o texto “O mal-estar no Patrimônio: Identidade, Tempo e Destruição” de José Reginaldo Santos Gonçalves (2015). A reflexão parte de uma inquietação central de Gonçalves: por que, nos séculos XX e XXI, vivemos uma obsessão pela preservação que coexiste paradoxalmente com uma "fúria destruidora" sobre os bens culturais? O texto argumenta que o patrimônio (material ou imaterial) não apenas reflete a identidade, mas também a produz, constrói e limita. Defender um patrimônio, portanto, é lutar pela permanência social e cultural de um grupo.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

4.2.1. Patrimônio como instrumento político

A partir da década de 1980, o debate sobre patrimônio ultrapassa o campo dos intelectuais e do Estado, tornando-se um instrumento de luta política e um tema difundido entre a sociedade civil. O reconhecimento estatal do patrimônio, contudo, carrega uma ambiguidade estrutural, pois implica em valorização e controle. Ao reconhecer e registrar um bem como patrimônio, o Estado valoriza e legitima a identidade de um grupo; ao mesmo tempo, define os limites dessa identidade, regulando o modo como esse grupo será visto, lembrado e representado.

Em diálogo com Michel Foucault, compreende-se que a identidade não é natural, mas produzida por meio de dispositivos de poder: normas, leis, discursos e instituições. O poder, então, tanto reprime (ao proibir, censurar e excluir) quanto produz (ao criar sujeitos, memórias e práticas culturais). Portanto o patrimônio é também efeito do poder que atravessa a sociedade, selecionando o que merece ser lembrado e o que deve ser esquecido.

Gonçalves aponta que a relação entre patrimônio e tempo é marcada pela noção de perda. A visão ocidental moderna, baseada no tempo linear, entende o patrimônio como algo ameaçado que precisa ser protegido legalmente para evitar a "perda da autenticidade". No entanto, em outros contextos (como o Bando Anunciador), o patrimônio vai além de "preservar para não perder". Ele é um fluxo contínuo de relações simbólicas e afetivas que atualizam o passado no presente.

4.2.2. A passagem do tempo sobre o patrimônio

Nesse debate, as proposições de François Hartog sobre os regimes de historicidade ajudam a compreender as transformações nas formas de relação com o tempo. No regime clássico, o passado ilumina o presente; no moderno ou futurista, o futuro é a meta e o passado representa ruptura; no presentista, o passado invade o presente através dos patrimônios, que parecem eternizar o agora. A explosão contemporânea de práticas patrimoniais, portanto, está

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

diretamente ligada a esse regime presentista: colecionamos, musealizamos e repetimos o passado em uma tentativa de parar o tempo.

Essa lógica leva à compreensão da dimensão ambígua entre preservação e destruição. O discurso do patrimônio se apoia na necessidade de combater a destruição (provocada por catástrofes, guerras, abandono ou descaso), mas ao escolher o que preservar, escolhe-se também o que esquecer, o que apagar, o que deixar desaparecer. Podemos perceber então que existe uma violência silenciosa no ato de preservar, seja de forma intencional ou não.

4.2.3. O Bando patrimonializado

Em relação ao Bando Anunciador, objeto da presente pesquisa, percebe-se que a festa não é apenas uma versão recuperada do passado, mas um sintoma da experiência presentista. Apesar de sua efemeridade trazer consigo novas identidades e representações visuais que alteram conforme os eventos que atravessaram a população feirense de um ano ao outro, ainda trata-se de um passado ritualizado no presente, em que a preservação também implica esquecimentos. Ao decidir quais grupos, símbolos e imagens serão representados, define-se o que ficará de fora da memória coletiva. O Bando, portanto, para além de memória viva, é um exemplo do poder sobre o tempo, uma manifestação cultural que nos obriga a perguntar: o que lembrar? o que esquecer? o que ritualizar no presente?

4.2.4. A destruição faz parte do patrimônio

Ao aprofundar a reflexão sobre o patrimônio, Gonçalves propõe uma inversão fundamental: compreender a destruição como uma categoria positiva. Em vez de concebê-la como uma ameaça externa e incontrolável, ele sugere que a destruição também pode ser parte constitutiva do processo de preservação. Essa visão rompe com a tradição ocidental, que tende a associar a destruição à perda e ao esquecimento, e o patrimônio à permanência e à conservação.

Nas sociedades ocidentais modernas, a destruição é vista como algo de alta periculosidade, um inimigo do patrimônio que deve ser combatido a todo custo. Entretanto, em

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

diversas outras culturas, ela é entendida como um elemento natural e necessário da vida dos objetos, dos espaços e das memórias. Nesse contexto, pode-se falar em uma espécie de "destruição domesticada", um tipo de destruição que não é negativa, mas ritualizada, regeneradora e simbólica, participando do mesmo movimento de produção de sentido que a conservação.

Gonçalves argumenta que a destruição pode ser um componente positivo e constitutivo da memória, o que desafia a lógica patrimonial ocidental focada na preservação de objetos intactos. Para ilustrar isso, o autor usa dois exemplos etnográficos: um dos povos Batammaliba, na África, onde eles veem suas casas como seres vivos. Quando um patriarca morre, a casa é demolida ritualisticamente e seus materiais são reutilizados. Esse ato não é visto como uma perda, mas como uma renovação do ciclo da vida. Para eles, o patrimônio não é o objeto (a casa), mas o gesto ritual e a transmissão simbólica que mantém a conexão entre vivos e mortos. Outro exemplo são os povos Malanggan, na Melanésia, eles propositalmente abandonam objetos usados em rituais fúnebres para que sejam destruídos pelo tempo. Nessa cultura, a memória não reside na materialidade dos objetos, mas nas narrativas e experiências simbólicas que o ritual gera. O ato de "esquecer materialmente" o objeto é o que, paradoxalmente, produz e ativa a memória social.

Essa perspectiva demonstra que o patrimônio não precisa ser um bem físico protegido contra o tempo. Ele pode ser um processo dinâmico e uma experiência, onde a destruição ritual não apaga a memória, mas, ao contrário, a recria e renova continuamente.

4.3. Registros fotográficos e a "segunda realidade" do Bando

No que refere-se a analises de registros fotográficos do Bando Anunciador, considerando os recortes temporais em um comparativo de distintos períodos do Bando Anunciador ao longo dos anos, debruço-me sobre o texto "Fotografia e Memória" (1998), de Boris Kossoy, onde o autor propõe uma reflexão aprofundada sobre a natureza da fotografia e seu papel como fonte documental, estética e histórica.

Kossoy destaca que toda fotografia constitui uma "segunda realidade", ou seja, um documento que preserva fragmentos congelados do mundo visível e do tempo vivido. A imagem fotográfica, segundo ele, não deve ser reduzida a um mero objeto estético ou ilustrativo, mas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

entendida como um artefato portador de informações multidisciplinares, capaz de revelar aspectos materiais, simbólicos e culturais de uma época.

O autor ressalta o "verismo" da fotografia, sua capacidade de mostrar recortes da vida real ("primeira realidade"), revolucionando a memória ao democratizar o acesso ao passado. Contudo, ele alerta que essa objetividade é apenas aparente. As fotografias perdem seu significado e se tornam "opacas" se não forem analisadas dentro de seu contexto histórico, social e simbólico original.

Assim, a fotografia é simultaneamente documento e linguagem. Ela não apenas registra o mundo, mas também produz pensamento visual, uma forma própria de raciocínio estético e simbólico, tal como o pensamento político ou matemático. Para compreender o real alcance das imagens, é preciso mergulhar nelas como testemunhos do passado humano, buscando decifrar os vestígios que carregam e as memórias que silenciam.

Para Kossoy, a fotografia é tanto um "resíduo do passado" quanto uma "ferramenta ativa de conhecimento" que permeia todas as dimensões da experiência humana (afetiva, social, científica). Mesmo com a passagem do tempo, a foto guarda aquele fragmento de realidade como uma "memória visual". Por isso, a perda da fotografia física é vista por Kossoy como uma "segunda morte", pois, ao perder o documento, perde-se também a memória que ele guardava.

Kossoy ressalta ainda que toda fotografia é um testemunho visual que, como os documentos escritos, revela e omite, registra e manipula. O valor de cada imagem, e sua possível interpretação, depende da bagagem cultural, sensibilidade e experiência do observador. É o olhar do pesquisador que formula as perguntas certas e extrai o potencial informativo embutido no registro. Citando Henri Marrou, o autor reforça que o historiador deve possuir afinidades psicológicas e culturais capazes de fazê-lo sentir e compreender o mundo e as emoções dos sujeitos do passado.

Essa necessidade de contexto é crucial na análise de manifestações como a da figura abaixo. Sem o olhar do pesquisador e o conhecimento cultural, a cena poderia ser facilmente interpretada como um processo de *blackface*. Trata-se, no entanto, de uma manifestação da memória de Lucas, escravo que se rebelou contra o sistema de sua época e que tem sua memória transmitida metaforicamente através de abraços sujos de carvão.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

FIGURA 4 : Registro do Bando de Lucas

Fonte: Galeria do CUCA (Período anterior à 2020)

Fotografia e memória se confundem, pois ambas registram o efêmero e permitem a reconstrução do passado. A foto "cristaliza" um instante, criando um "microtempo" que estimula a lembrança e oferece ao historiador uma nova ferramenta de leitura do passado, para além da tradição escrita.

Kossoy propõe uma "desmontagem" da fotografia, um método de análise para entender suas funções, limites e potencialidades. A imagem, portanto, não é apenas um testemunho, mas um convite à releitura do passado, revelando como o olhar humano (mediado pela cultura e técnica) participa ativamente da construção da memória.

5. Considerações finais

A análise demonstrou que o Bando Anunciador se consolidou como uma prática de resistência cultural, concretizando o imaginário participacionista de Canclini, ao ser resgatado e mantido vivo pela sociedade civil e academia (UEFS/CUCA), em oposição à lógica tradicionalista que o havia suprimido. Sob a luz de Gonçalves, o evento ilustra a destruição positiva e ritualizada, onde a memória de Feira de Santana é preservada através da sua impermanência e recriação cíclica, ajustando-se ao regime presentista ao atualizar

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

continuamente o passado no presente. O laço de pertencimento, portanto, transcende o campo imagético da memória, tornando-se um ato político de reconhecimento mútuo e celebração da identidade na rua, onde diferentes grupos populares se encontram.

Figura 5: Bando Denunciador

Fonte: O Autor (2025).

A análise dos registros fotográficos, compreendidos como a "segunda realidade" de Kossoy, permitiu fixar e confrontar as transformações, evidenciando que a identidade do Bando se tornou inerentemente política. Conforme se propõe, o Bando transcende o simples anúncio de uma festa; ele se torna o anúncio de um povo que resiste, celebra e se reconhece na própria história. E é também denúncia. A emergência de faixas como "Bando Denunciador", atestada pelos registros visuais, comprova que a festa é hoje um espaço de manifestação social, politizando de forma criativa a identidade feirense. Em suma, o reconhecimento oficial do Bando em 2022 não foi o ponto final da sua história, mas a consolidação de uma vitória popular sobre as disputas de poder. O Bando Anunciador afirma-se, assim, como um patrimônio imaterial dinâmico, que se recria no confronto entre o residual e o emergente.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. **Patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional.** Revista do IPHAN, n. 23, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

FEIRA DE SANTANA (Município). **Lei n. 4.089**, de 27 de junho de 2022. Dispõe sobre o reconhecimento do Bando Anunciador como patrimônio cultural imaterial do Município de Feira de Santana.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211–228, jan./jun. 2015.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1998. [Consulta em: 13 ago. 2025].

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Ver, compreender e preservar: a leitura da imagem como instrumento de salvaguarda do patrimônio arquitetônico

Profa. Dra. Lilian Quelle Santos de QUEIROZ (UEFS)

E-mail: lilian@uefs.br

Profa. Dra. Ivoneide de França COSTA (UEFS)

E-mail: neidefc@uefs.br

Resumo: Feira de Santana, segunda maior cidade da Bahia em número de habitantes, segundo (IBGE, 2022), conhecida como a "Princesa do Sertão", apresenta um patrimônio arquitetônico que traduz distintas fases de sua formação histórica, urbana e social. Casarões, igrejas, palacetes, coretos e prédios públicos, parte deles tombados pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), constituem não apenas um legado material, mas também um conjunto de símbolos que sustentam a memória e a identidade coletiva. Neste contexto, o presente texto propõe refletir sobre o papel da imagem enquanto representação visual na preservação cultural. Busca-se compreender de que maneira os registros iconográficos contribuem para a valorização do patrimônio material auxiliando e na difusão de sua relevância. Ao investigar a imagem como mediadora entre passado e presente, pretende-se destacar seu potencial no fortalecimento das políticas de preservação, bem como na sensibilização da sociedade sobre a importância da proteção do acervo arquitetônico local.

Palavras-chaves: Imagem, Patrimônio arquitetônico, Cultura visual.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Introdução

O caráter social do homem exige do mesmo uma comunicação com o meio exterior. Essa comunicação tem sido o motor do progresso e através dela sucessivas gerações transmitem às demais suas conquistas e suas derrotas. Nesse sentido, comunicação sugere a ideia de comunhão, de estabelecimento de um campo comum com outras pessoas, de divisão de informações, de ideias, etc, que foi passado desde o início da evolução da humanidade através da imagem.

O desenvolvimento da imagem se confunde com a história da arte e da humanidade, quando se verifica sua importância no contexto histórico, social político e econômico, a qual expressa valores de uma época. No Egito, a grandiosidade da civilização dos faraós; na Grécia, a adoração à figura humana; na Idade Média, a hegemonia da religião oferece ao homem a possibilidade de escapar às dimensões contingentes de espaço e tempo em que vive, nos primórdios da Era Cristã, com a representação do irrepresentável; na Renascença, a supremacia da racionalidade e a revalorização da figura humana, haja vista que, nesse período surgiu a perspectiva, que deu uma nova concepção de ser humano.

Com os processos de desenho em perspectiva, a imagem obteve cidadania, conquistou nova caracterização tendo em vista que a mesma se concebe ao mundo a partir do indivíduo cujo olho vê e lhe acentua a capacidade de representar o que vê como algo mais próximo do real. Ela forneceu o fundamento material eficaz aos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados ao projeto do Iluminismo. Naquele período, o espaço de representação era estático e rígido. Tempos depois, os espaços são transformados pelos efeitos de luz e sombra e pelos efeitos decor.

Ainda no século XV, com a Revolução Comercial, fixaram-se então as rotas de trocas continentais. Com isso, aumentou a quantidade de informações, culminando com a invenção da imprensa. A partir daí, a imagem tomou uma outra dimensão e ocupou o seu lugar nos livros, facilitando a vinculação texto/imagem vindo a se projetar em definitivo no mundo da cultura, uma vez que se expandiu para todos os níveis.

As pesquisas atualmente apontam para o emprego das imagens como fontes visuais e não mais como ilustrações para História. A imagem se tornou detentora de informações para as

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

pesquisas, ampliando os tipos de fontes empregadas para se discutir questões relacionado ao contexto social, econômico e político de pesquisas. Ao tratar as imagens como fonte de pesquisas, critérios de análises são imprescindíveis para orientar a formulação de perguntas e a obtenção de respostas. De certo que tal investigação não se apresenta como uma atividade simples faz-se necessário o conhecimento de quem as produziu, os motivos da sua execução, o contexto em que foi produzida, as influências, as praticam culturais interpessoais que as envolveram e outros fatores.

Repensando o uso das fontes visuais

Durante muito tempo às fontes visuais foram tratadas como ilustração para História, sem aproveitar o seu valor como expressão do momento histórico. Os historiadores não destacavam a relevância das informações provenientes desse tipo de fonte, deixando-as a margem dos acontecimentos históricos e servindo apenas para tornar o texto mais atraente. Para Menezes (2003) essa prática ainda acontece e destaca o seguinte:

> Com efeito, a História continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração. Certamente, de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria. (Menezes, 2003, p.19-20)

A fotografia é quem melhor representa esse papel pela sua utilização para estudos das memórias individuais e coletivas e pelos investimentos na sua documentação com a criação de bancos de dados. Aliadas à fotografia destacamos, desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e toda a gama de representações que utilizam imagens, todo esse conjunto de fontes são denominadas de fontes iconográficas.

Iconografia, segundo Paiva (2002), é um termo que significa a imagem registrada e a representação por meio da imagem. Meneses (2003) define como métodos para decodificar os sentidos originais da imagem, culminando com sua inserção numa "visão de mundo" da qual seria sintoma (iconologia) e quando essas imagens estão acessíveis o autor as define como

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

iconosfera. Panofsky (2002) descreve a iconografia como o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, distinguido entre tema ou significado e forma. O autor trata a imagem em três níveis: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

No primeiro nível – a pré-iconográfica – pertence ao âmbito da identificação das formas puras, configurações de linha, cor, representação do ser humano, animais, plantas, além das expressões e gestos representados. No segundo nível – a análise iconográfica – estabelece a identificação das imagens, histórias e alegorias1. Já o terceiro nível – a interpretação iconológica – está no âmbito da análise dos pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, uma época, uma crença religiosa ou filosófica, assumidos consciente ou inconscientemente por um indivíduo e condensados numa obra. Os termos iconografia e iconologia são derivados do grego e significam, respectivamente, descrições de imagens, estátuas, pinturas, estampas, medalhas, etc. e explicação de imagens e monumentos antigos. (GALVÃO, 1994).

Há nestas definições amplitudes diferentes de investigações, a primeira pressupõe a identificação dos elementos, a segunda da imagem nas relações entre o que é representado, a terceira uma metodologia de estudo da imagem no contexto social. Em meio às definições e métodos de análises das fontes iconográficas necessárias para pesquisas, queremos enfatizar o uso das fontes visuais sinalizando a sua importância como fonte imagética para o desenvolvimento de uma problemática histórica, seguindo o pensamento de Meneses (2003)que afirma:

> Não são, pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. (Meneses, 2003. p.28)

A partir desse pensamento, o estudo do ciclo completo dessa imagem na sua produção, circulação, consumo e ação (Meneses, 2003. p. 30) contribuirão para compreendermos melhor momentos históricos e relacionados com a problemática que se quer estudar, a fim de tornar a pesquisa mais dinâmica.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

Neste campo, as fontes iconográficas, como expressões históricas, além de subordinadas ao subjetivo do autor, estão inseridas num contexto social no qual ela foi produzida. O ato de expressar configura uma ação de representação de imagens com a intenção artística, política, social, econômica. Além de ser imagem-testemunho2, termo utilizado por Machel Vovelle (1997, p.22) ela se apresenta como a própria história enquanto documento e parte da nossa. Conforme definição do próprio autor, alegoria pode ser definida como combinações de personificações ou símbolos, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

Para Vovele a imagem testemunha, relata e contribui por si só, para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultura realidade social.

Questões de análise das fontes visuais

As imagens não possuem sentido, além do pictórico ou físico, se não a contextualizamos. O contexto contribui para valorizar as imagens enquanto fontes históricas, como aponta Meneses:

> Elas contam (as imagens) – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. (Meneses, 2003, p.28)

As imagens só assumem o status de fonte na medida que compreendemos sua importância informativa constituída dos elementos que representa épocas, culturas, povos e vivências, realizadas no âmbito do emocional ao simbólico e experiências inseridas nas dimensões de tempo e espaço, ela não se expressa sozinha, necessita ser decodificadas e interpretada em função das necessidades de ressaltar sua participação na História. Aumont (1995) afirma que a representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre uma operação determinada por uma intenção mais global.

Ao utilizar essas imagens como fontes visuais faz-se necessário atentar para algumas questões. A primeira repousa no fato que os registros históricos são sempre resultado de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção (Paiva, 2002. p.20), nesse sentido, há de se inferir que as representações não são

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

inocentes, uma gama de interferências atua na sua realização, seja de caráter subjetivo ou objetivo a quem realiza. E quem a realiza não é uma pessoa qualquer, possui conhecimentos de técnicas e regras as quais faz uso para tornar sua produção atraente e comercializável.

Logo, a relação de quem a produz e de quem a requer é estreita, o que permite reconhecer, a partir de estudos históricos, imagens que retratem uma realidade inquestionável de uma época, ou até mesma representação de personagens com aspectos magníficos, a imagem não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas. (Paiva, 2002. p.19).

O segundo ponto ressalta a importância da interpretação dessas imagens, o que Panofsky (2002) denomina como Iconologia, nessa atividade o caráter de tempo e espaço também se faz, aqui nós restringimos aos desenhos e pinturas e sua função de representação da História.

Nas análises é fundamental necessário o conhecimento de temas específicos ou conceitos que são transmitidos por fontes literárias ou orais é o quem vem validar o que está sendo representado. Aumont expõe essa questão conforme citação abaixo:

> Se a imagem contém sentido, este tem de ser "lido" por seu destinatário, por seu expectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se fora produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação). (Aumont, 1995, p. 250).

Constatamos, portanto, que vivemos expostos a todo tipo de imagens, seja em casa, na rua ou no trabalho. As imagens nos divertem, nos informam, permitem que identifiquemos os símbolos e as regras da sociedade a qual estamos inseridos. Estas mesmas imagens passam a ser nossa história à medida que representa nossa cultura, nossos hábitos e interesses. Da mesma forma, as imagens que utilizamos como fontes visuais permitem entendermos como viviam e agiam algumas culturas do passado distante ou mais próximo, são informações que denotam o valor cognitivo das épocas. Cognitivo significa conhecimento, e este qualidade é que queremos extrair das fontes. Desde os homens das cavernas, a civilização tenta registrar seus hábitos e sua cultura, esse ato permitiu o progresso de alguns campos de conhecimentos, haja vista que esse instrumento era o meio, aliado a literatura, o mais próximo de adquirir conhecimentos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O que podem nos oferecer as fontes visuais

Neste caminho podemos destacar o uso dos registros para a arte, as ciências naturais e a biologia que exprimem a importância de usá-los como fonte para o estudo nestas mesmas áreas. Na arte, a representação por imagens já e intrínseca ao seu conteúdo, um dos destaques nesse campo podemos citar Leonardo Da Vince, que nunca deixa de estar em evidência ora pelas pinturas, ora pelas suas pesquisas e/ou projetos entre outras manifestações da sua criatividade e conhecimento. Os seus estudos de anatomia, engenharia, arquitetura e da natureza, permitiram o aprimoramento da sua técnica. Tais estudos possibilitam realizar pesquisas sobre a personalidade do artista e retratar a época que ele

viveu, tema que ainda aguça o interesse, - pela quantidade de material entre desenhos, manuscritos e pinturas - de críticos, historiadores e artistas em geral. Abaixo temos algumas figuras que representam a habilidade de traçado e temas que demonstram a riqueza do seu conhecimento.

Encontramos registros na área da cartografia, plantas, anatomia, tipos humanos paisagens, entre outros, que permitiram estudos da Botânica, Sociologia, Medicina, e claro da História.

Pelo exposto, verifica-se um pouco da amplitude das fontes visuais nas pesquisas históricas, reforçando o pensamento de Francastel (1990) ao analisar a importância das pinturas na sociedade, quando afirma que não basta mais que se veja em um quadro um tema anedótico; é preciso examinar o mecanismo individual e social que o tornou legível e eficaz.

É importante salientar que nas imagens apresentadas não foram realizadas análises, pois nesse artigo não pretende fazer análises, a função delas é de apresentar aspectos históricos que servem de fontes visuais para compreenderemos aspectos da época em que foram concebidas bem como informação de quem as produziu.

A Imagem na Prática da Preservação: Reflexões e Exemplos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

A preservação do patrimônio arquitetônico não ocorre apenas por meio de obras físicas, mas também por práticas de registro, documentação e valorização simbólica – todas elas intensamente mediadas por imagens. A prática da preservação de bens materiais, não de traduz apenas como registro documental, mas também como meio de interpretação, valorização e comunicação do patrimônio.

Segundo propõe Joly (1994) a imagem é um sistema de signos, cuja leitura exige compreensão dos códigos visuais, culturais e históricos que a constituem. Para a autora, a imagem não é transparente nem neutra; ela comunica por meio de escolhas estéticas e simbólicas que refletem intenções e contextos.

Na preservação de bens materiais, essa perspectiva é basilar: fotografias, vídeos e representações gráficas de monumentos, edifícios ou objetos não apenas documentam sua aparência, mas também revelam valores atribuídos a eles em diferentes épocas. A leitura crítica dessas imagens permite identificar alterações, intervenções e até mesmo omissões que influenciam a percepção pública do patrimônio.

Logo não se deve atribuir uma perspectiva acrítica e desprovida de intencionalidade para o uso das imagens. Baxandall (2006) enfatiza que a interpretação de imagens está condicionada por padrões de intenção, ou seja, pelas expectativas e repertórios culturais do observador. Em sua análise, ele destaca que o olhar não é passivo, mas moldado por convenções sociais, educacionais e históricas.

Na prática da preservação, isso implica reconhecer que as imagens dos bens materiais são interpretadas de forma diversa por especialistas, gestores públicos e comunidades locais. A imagem de uma igreja colonial, por exemplo, pode ser vista como símbolo religioso, marco histórico ou objeto turístico, dependendo do contexto de quem a observa.

Além disso, a imagem pode ser utilizada como ferramenta de mediação entre o patrimônio e o público. Ao tornar visível o valor histórico, estético ou simbólico de um bem material, ela contribui para sua legitimação social e para o engajamento na sua preservação. Nesse sentido, a imagem não é apenas suporte técnico, mas instrumento político e cultural.

Em Feira de Santana, muitos dos bens tombados permanecem invisíveis à maioria da população. O uso de imagens em exposições, livros, visitas virtuais e materiais didáticos tem o potencial de democratizar o acesso e reforçar o pertencimento coletivo.

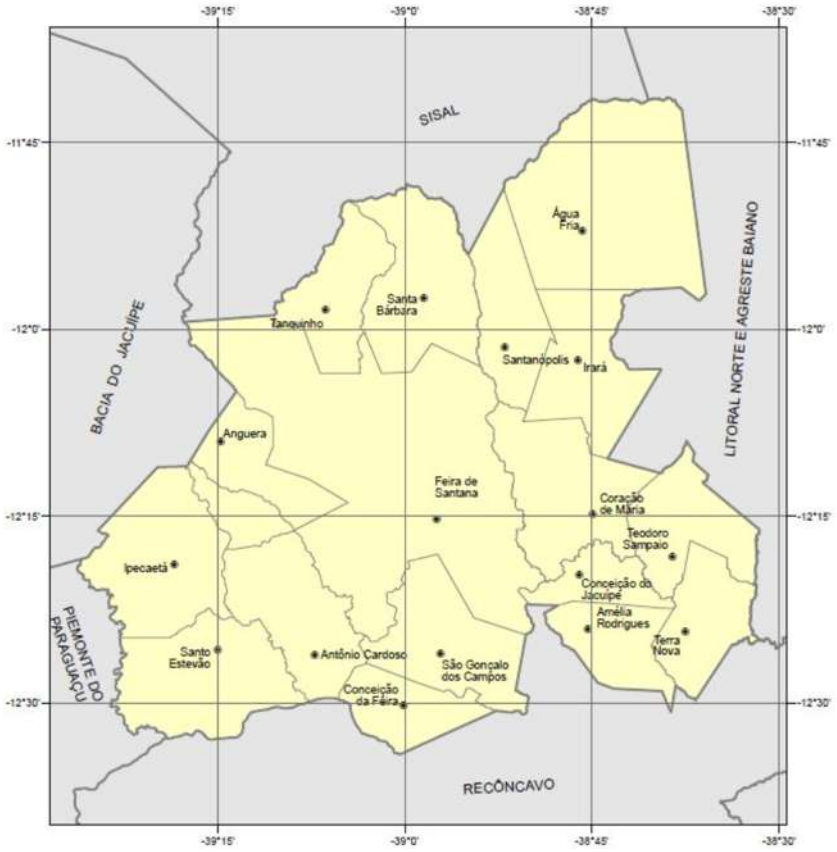
REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

Mais do que um registro, a imagem é uma linguagem. Ela fala do tempo, do olhar e das intenções de quem a produz. Em cada enquadramento, escolha de luz ou perspectiva, há uma interpretação do patrimônio, um modo de ver que influencia diretamente como a sociedade compreende o valor histórico de seus bens. Nesse sentido, o trabalho do preservacionista, do arquiteto, do historiador e do artista visual se encontra: todos compartilham a responsabilidade de traduzir, por meio da imagem, o diálogo contínuo entre passado e presente.

Assim, refletir sobre a imagem na prática da preservação é reconhecer que conservar não significa apenas manter o que existe, mas também construir novas formas de perceber, representar e transmitir a herança cultural. A imagem, portanto, deixa de ser mero suporte documental para se afirmar como instrumento de pensamento um campo de reflexão estética, técnica e ética que contribui para a permanência da memória coletiva e para o fortalecimento da identidade urbana e social.

Imagem1: Feira de Santana e Municípios Adjacentes

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



Fonte: SEI/Secretaria Municipal de Planejamento, 2012

A figura acima demonstra a Cidade de Feira de Santana ao centro e como estão distribuídas as cidades em seu entorno que tem nessa "cidade Centro" sua referência de Expansão territorial e comercial. Diversos bens Culturais Materiais estão distribuídos pela cidade de Feira de Santana, contam sua história e afirmam sua identidade pelas ruas que são "escritas" e "reescritas" no curso da história. Destacam-se como exemplos da contribuição dos registros fotográficos para a conservação patrimonial: a restauração da Capela Nossa Senhora dos Remédios, a Catedral de Santana, Coreto da Praça Bernardino Bahia e prédio da Filarmônica 25 de Março, são exemplos reais que contaram com registros fotográficos no sentido de orientarem a recomposição de elementos originais.

Imagem 2:Capela Nossa Senhora dos Remédios

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC

Imagem 3: Catedral de Santana

Fonte: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC

Imagem 4: Coreto da Praça Bernardino Bahia

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC

Imagem 5: Prédio Sede da Filarmônica 25 de Março

Fonte: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC

Todos os exemplos supracitados tratam-se de bens culturais lotados sob a salvaguarda do Município e tombados pelo Estado, conforme Registros do Sistema de Informações do Patrimônio Cultural da Bahia, o SIPAC, conforme consta a lista completa a seguir:

Tabela: Bens Culturais Sob Salvaguarda do Município

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

DENOMINAÇÃO DO BEM CULTURAL	LIVRO DE INSCRIÇÃO	ÂMBITO DE PROTEÇÃO
Capela de Nossa Senhora dos Remédios	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Catedral de Santana	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Coreto da Praça Bernardino Bahia	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Coreto da Praça da Matriz	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Coreto da Praça Fróes da Motta	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Filarmônica 25 de Março	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Igreja Senhor dos Passos	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Matriz de São José de Itapororocas	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Paço Municipal (Feira de Santana)	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Painel do Artista Lênio Braga (Terminal Rodoviário)	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio da Escola Maria Quitéria	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio da Santa Casa da Misericórdia (Feira de Santana)	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio da Vila Froés da Motta	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio do Arquivo Público Municipal	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio do Grupo Escolar J.J. Seabra (Antiga Escola Normal Rural)	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado
Prédio Mercado Municipal (Feira de Santana)	Livro do Tombamento dos Bens Imóveis	Estado

Fonte: Sistema de Informações do Patrimônio Cultural da Bahia - SIPAC

Considerações Finais

O historiador que se vale das fontes visuais em suas pesquisas amplia os horizontes de tratados e possibilita a participação efetiva das imagens na construção e reconstrução dos momentos históricos. Tratar imagens como fonte de pesquisa e expressão histórica conduz ao

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

patamar de fonte de informação e assim podendo esta ser utilizada nos campos da Sociologia, Biologia principalmente História objetivo primordial dessa discussão.

Ao longo do tempo, a prática da preservação deixou de se restringir ao aspecto material das edificações ou artefatos para incorporar dimensões imateriais, afetivas e visuais. Nesse contexto, a imagem torna-se elemento central para compreender as relações entre o olhar contemporâneo e o passado. Ela é capaz de revelar valores, usos e narrativas que ultrapassam a mera descrição técnica de um bem cultural. Por meio da imagem, é possível acessar camadas de significação invisíveis aos métodos puramente documentais, permitindo que o ato de preservar se converta também em um exercício de interpretação crítica e sensível.

No tocante ao Patrimônio Arquitetônico a imagem, em suas múltiplas formas, revela-se não apenas como reflexo do patrimônio em si, mas como ferramenta ativa de sua preservação. Através da leitura crítica e consciente dessas representações, é possível construir pontes entre o passado e o presente, entre o objeto material e sua dimensão simbólica.

Destaca-se aqui a necessidade de incorporar práticas visuais nos projetos de educação patrimonial, em variados níveis de formação, bem como nas políticas públicas ampliar iniciativas de registro e salvaguarda. Mais do que conservar fachadas ou plantas, é preciso preservar memórias – e as imagens são, nesse sentido, aliadas contundentes no intuito de ampliar as investigações deste complexo objeto de estudo que é a sociedade, observada a partir de recortes históricos pré-definidos.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Samtoro. 2ª. ed. pp.248-254. Campinas: Papurus, 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. V.2: Um Lugar no Universo. pp. 1-151. Fundação Odebrecht. São Paulo. Metalivros. 1994.

FEIRENSES. Os 16 patrimônios materiais feirenses tombados. Feirenses, 2023. Disponível em: https://feirenses.com.br/patrimonios-materiais-feirenses-tombados/. Acesso em: 31 Jul. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Saciedade. Tradução: Elcio Fernandes; revisão datradução e texto final: Eduardo Brandão. 1ª. ed. pp. 1-12. São Paulo: Martins Fontes.

GALVÃO, Ramiz. Vocábulo etimológico, ortográfico e prosódico de palavras portuguesas derivada da língua grega. 1ª. ed. Belo Horizonte: livraria gamier. 1994

GIESBRECHT, Ralph Mennucci. Feira de Santana. Estações Ferroviárias do Brasil, 2023. Disponível em http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_monte%20azul/feira.htm. Acesso em: 30. Set. 2025.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Lisboa: Edições 70, 1994.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. Rev. Bras. Hist. [online]. jul. 2003, vol.23, no.45 [citado 29 Maio 2005], p.11-36. Disponível na World Wid Web:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-0188.

PAIVA, Eduardo França. História & Imagens. pp. 1-34. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. Significado na Artes Visuais. 3ª. ed. 1ª. reim. pp. 45-65. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VOVELLE, Michel. Imagens e Imaginário na História – Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. 1ª. ed. p. 1-28.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Desenvolvimento de jogos sérios para apoiar o aprendizado e o ensino sobre o patrimônio arquitetônico londrinense

Gabriela Oliveira WEDEKIN (UNIFIL)

E-mail: gabriela.wedekin@unifil.br

Resumo: Os jogos sérios são definidos como jogos que "envolvem pedagogia: atividades que educam ou instruem, transmitindo conhecimento ou habilidade" (Zyda, 2005, p. 26). Por esse motivo, têm sido aplicados em diversas áreas, incluindo o patrimônio cultural (Anderson et al., 2010; Bonacini; Giaccone, 2021), contribuindo para aumentar a conscientização (Karagiorgas; Niemann, 2017) e para enriquecer a experiência dos usuários com o patrimônio cultural por meio da ludicidade (Soster; Gonçalves; Borges, 2021). O presente trabalho teve como objetivo promover a aprendizagem e o ensino sobre o patrimônio arquitetônico de Londrina, por meio do desenvolvimento de jogos sérios pelos estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo na disciplina de Patrimônio Cultural. Como base, utilizaram-se as tipologias arquitetônicas apontadas por Castelnou (2002). Os alunos foram organizados em grupos, cada qual selecionando uma tipologia para desenvolver um jogo sério, posteriormente aplicado em sala de aula com os colegas. Como resultado, observou-se um maior engajamento dos estudantes com o tema e uma avaliação positiva da atividade. A experiência demonstrou que o desenvolvimento de jogos sérios pode constituir uma ferramenta relevante para apoiar a aprendizagem e o ensino do patrimônio arquitetônico, estimulando o interesse, a motivação e a apropriação do conteúdo pelos alunos.

Palavras-chaves: Patrimônio Arquitetônico, Jogos Sérios, Educação Patrimonial.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Os jogos sérios são definidos como jogos que “envolvem pedagogia: atividades que educam ou instruem, transmitindo conhecimento ou habilidade” (Zyda, 2005, p. 26). Os jogos sérios podem assumir diversas formas: aplicativos móveis, soluções baseadas na web ou aplicações que variam das mais simples, como quizzes e jogos de tabuleiro, às mais complexas, que utilizam, por exemplo, sistemas de simulação e realidade virtual (ANDERSON et al., 2010; BONACINI; GIACCONE, 2021; CASSIMIRO, 2020).

Além disso, é possível adaptar jogos já existentes, como SimCity e Minecraft, para estimular a tomada de decisões, o planejamento coletivo e a aprendizagem de diferentes conteúdos (ANDERSON et al., 2010; BONACINI; GIACCONE, 2021; CASSIMIRO, 2020; ANDRADE; SENA; MOURA, 2016).

Devido a esse potencial, os jogos sérios têm sido aplicados em diferentes áreas, incluindo o patrimônio cultural (ANDERSON et al., 2010; BONACINI; GIACCONE, 2021), contribuindo tanto para o aumento da conscientização (KARAGIORGAS; NIEMANN, 2017) quanto para o enriquecimento da experiência dos usuários com o patrimônio por meio da ludicidade (SOSTER; GONÇALVES; BORGES, 2021).

Dessa forma, os jogos sérios podem atuar como ferramentas de mediação e educação patrimonial, favorecendo a identificação e a compreensão dos valores dos bens culturais, além de funcionarem como estratégias de exploração e difusão de espaços e objetos de relevância histórica e cultural (CAMARA, 2018).

Com base nesse contexto, o presente trabalho teve como objetivo promover o ensino e a aprendizagem sobre o patrimônio arquitetônico de Londrina, por meio do desenvolvimento de jogos sérios pelos estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo, na disciplina de Patrimônio Cultural.

2. Metodologia aplicada

Para orientar a concepção dos cenários dos jogos sérios, utilizou-se como referência as tipologias arquitetônicas apontadas no livro Arquitetura londrinense: expressões de intenção

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

pioneira de Antônio Manoel Castelnou (2002): as Casas de Madeira, os Edifícios do estilo Art Déco, os Casarões Ecléticos, os Edifícios Modernos e os Edifícios Verticais.

Os alunos foram organizados em grupos compostos por três a cinco integrantes, sendo que cada grupo selecionou uma das tipologias arquitetônicas mencionadas para desenvolver um jogo sério. Após o desenvolvimento, os jogos foram aplicados em sala de aula, possibilitando a interação entre os colegas e a experimentação das propostas criadas.

Além da obra de Castelnou (2002), outros referenciais teóricos foram utilizados para subsidiar o processo de criação e aprofundar o conhecimento dos estudantes sobre as tipologias arquitetônicas locais. Entre essas obras destacam-se *Arquitetura em madeira* (Zani, 2003), *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina* (Suzuki, 2003), *Idealizações de modernidade: arquitetura dos edifícios verticais em Londrina, 1949–1969* (Suzuki, 2011) e *Arquitetura Art Déco em Londrina* (Castelnou, 2002).

Os grupos tiveram liberdade para definir o formato do jogo, podendo optar por versões analógicas, como tabuleiros, cartas, quizzes ou roletas, ou por versões digitais, como jogos desenvolvidos em PowerPoint, quizzes online ou protótipos criados em plataformas de design de jogos. Durante o processo de elaboração, os alunos foram orientados a realizar uma pesquisa detalhada sobre a tipologia escolhida, investigando suas principais características, tais como formas, materiais, ornamentos, período histórico, localização em Londrina e relevância cultural.

Cada jogo deveria conter componentes obrigatórios, incluindo nome, objetivo claro, regras bem estruturadas, conteúdo educativo incorporado de forma criativa e uma breve explicação sobre o tema e a tipologia abordada.

3. Resultados obtidos

Apresenta-se, nesta seção, uma síntese dos principais resultados obtidos a partir da aplicação do trabalho desenvolvido com duas turmas (3º ano matutino e noturno) da disciplina Patrimônio Cultural, do curso de Arquitetura e Urbanismo da UniFil. Os jogos sérios elaborados pelos grupos revelaram abordagens criativas e diversificadas, tanto em seus formatos quanto nas estratégias de ensino aplicadas. Alguns grupos optaram por versões analógicas, como jogo

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

da memória, bingo, jogo tapa certo, jogo de cartas super trunfo, jogo de cartas doble, enquanto outros preferiram jogos digitais desenvolvidos no Kahoot, Genially e PowerPoint.

Entre os jogos apresentados, destacaram-se algumas produções que abordaram de forma criativa as tipologias arquitetônicas, como o jogo da memória dos Edifícios Art Déco (Figura 1), que trouxe uma proposta diferenciada e criativa para o estudo das tipologias arquitetônicas. Diferente do jogo da memória convencional, em que as cartas formam pares idênticos, este jogo foi composto por pares complementares: uma carta apresentava a foto do edifício, acompanhada de seu nome, localização e principais características, enquanto a outra mostrava um zoom de um ornamento presente na construção. Essa dinâmica estimulou os alunos a reconhecerem e relacionarem elementos arquitetônicos de forma mais atenta, favorecendo tanto a identificação dos objetos quanto o desenvolvimento da percepção visual.

Figura 1 - Jogo da Memória - Art Déco

Fonte: Fotos do acervo pessoal da autora. Jogo desenvolvido pelos alunos: Débora Fernanda de Lima, Emanuelly Maria Ferreira, Ramon Augusto Guimarães de Sousa, Sophia Travassos Rosatti e Mariana Gonçalves Nascimento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Outro jogo desenvolvido pelos alunos foi o “Pau a Pau” (Figura 2), com o tema Casas de Madeira, inspirado no tradicional Jogo Tapa Certo. Nessa atividade, os participantes precisavam responder a perguntas por meio das cartas e ser os mais rápidos a “dar um tapa”, isto é, bater a mão sobre a carta que continha a resposta correta. Na versão criada pelos alunos, foram incluídas imagens de casas de madeira e elementos relacionados ao tema, além de cartas sem relação direta, com o objetivo de confundir os jogadores e tornar o jogo mais dinâmico, envolvente e desafiador.

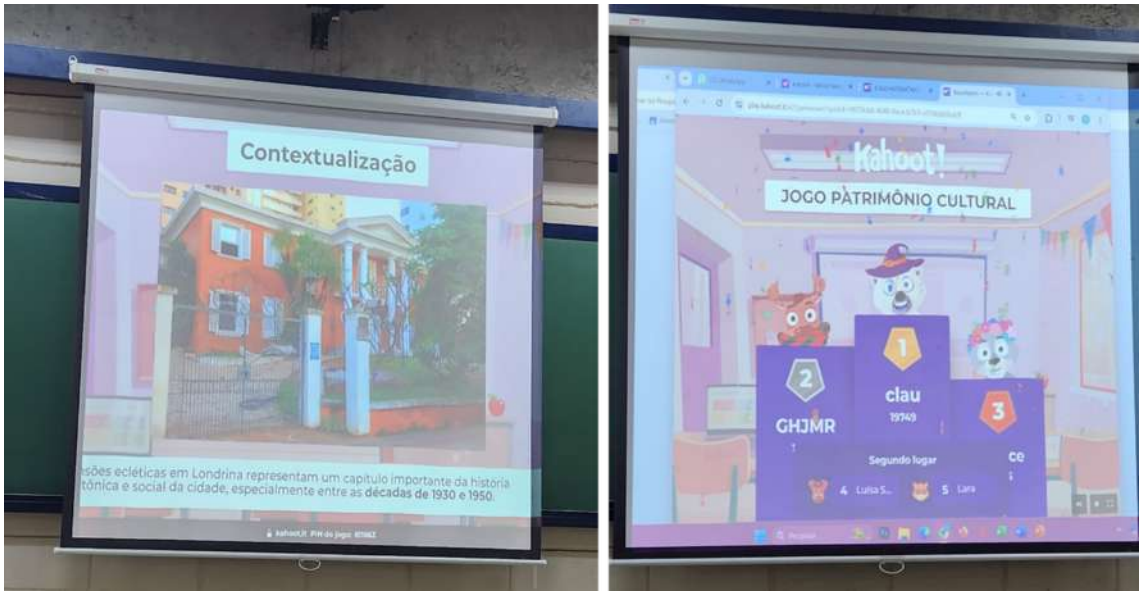
Figura 2 – Casas de Madeira

Fonte: Fotos do acervo pessoal da autora. Jogo desenvolvido pelas alunas: Maria Eduarda Castro, Maria Luisa Bertoluci, Rafaela Resquetti e Ana Julia Alves.

Os alunos também desenvolveram jogos digitais, entre eles um jogo sobre os casarões ecléticos de Londrina (Figura 3), no qual respondiam a perguntas sobre o tema por meio da plataforma *Kahoot.* Ao final, era exibido um pódio com os três primeiros colocados, o que estimulava a competitividade e o engajamento dos participantes.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Figura 3 – Casarões Ecléticos



Fonte: Fotos do acervo pessoal da autora. Jogo desenvolvido pelas alunas: Alunas: Caroline Alves Mendes, Luana Santos Munhoz e Gabriela Palma Hangai Prado

Entre os jogos elaborados outro destaque foi o *Dobble* (Figura 4), composto por cartas que apresentam figuras icônicas da cidade, o jogo estimula a identificação das construções modernistas de Londrina. No que se refere à dinâmica, cada participante recebe uma carta posicionada virada para baixo, enquanto as demais formam uma pilha central, com a carta superior voltada para cima. Todos os jogadores revelam suas cartas simultaneamente, tendo como desafio identificar, no menor tempo possível, o símbolo em comum entre sua carta e a carta central. O primeiro participante a reconhecer e enunciar corretamente o nome da edificação correspondente conquista a carta do centro, adicionando-a à sua pilha individual.

Além disso, o jogo incorpora cartas especiais, distribuídas aleatoriamente no baralho, que introduzem perguntas e curiosidades sobre os edifícios modernistas de Londrina. Caso o jogador que obtiver uma dessas cartas não saiba responder à questão proposta, outro participante tem a oportunidade de fazê-lo, conferindo a resposta posteriormente no gabarito. O jogo prossegue até que todas as cartas centrais sejam utilizadas, vencendo o jogador que acumular o maior número de cartas.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Figura 4 – Double Edifícios Modernos

Fonte: Foto do Acervo pessoal da Autora e Jogo desenvolvido pelas alunas: Amanda Freire, Analice Damazio Galvagni e Fernanda Duarte do Nascimento

Outro jogo foi o *Super Trunfo: Edifícios Modernos de Londrina* (Figura 5 e 6) produzido com base no livro *Idealizações de Modernidade*, de Juliana Suzuki (2011), nas Fichas de Inventário presentes no site Siglon e na Lei Municipal nº 11.188/2011, que dispõe sobre a preservação do patrimônio histórico da cidade. Cada carta representa um edifício, contendo informações sobre data de construção, significância (conforme os critérios da Lei Municipal nº 11.188/2011), estado de conservação e proximidade de bens tombados. Atribuem-se valores numéricos a cada característica, definidos conforme critérios de avaliação. Durante a partida, os jogadores comparam essas características, e o valor mais alto ou mais baixo determina o vencedor da rodada, conforme o símbolo indicado na carta. O jogo inclui ainda o "Super Trunfo", representado pelo Edifício Centro Comercial, escolhido por sua importância histórica e arquitetônica.

Figura 5 – Super Trunfo - Edifícios Verticais

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Fonte: Jogo desenvolvido pelas alunas: Giulia Henriques Gomes, Heloisa Lonardoni Francisco, Júlia Scoponi Favoretto, Mariana Marchiori Colombo e Rafaella Rosa Conte

Figura 6 – Super Trunfo - Edifícios Verticais

Fonte: Foto do acervo pessoal da autora e Jogo desenvolvido pelas alunas: Giulia Henriques Gomes, Heloisa Lonardoni Francisco, Júlia Scoponi Favoretto, Mariana Marchiori Colombo e Rafaella Rosa Conte

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h VISUAL MEDIA PPG HS

4. Considerações finais

De modo geral, observou-se um maior engajamento e participação dos estudantes, tanto nas etapas de concepção dos jogos quanto nas aplicações dos jogos em sala de aula. O processo de criação contribuiu significativamente para o fortalecimento da percepção e da compreensão dos alunos acerca das tipologias arquitetônicas de Londrina, ampliando também sua sensibilidade em relação ao patrimônio cultural local presente no cotidiano urbano.

A experiência demonstrou que o desenvolvimento de jogos sérios pode constituir uma ferramenta relevante para apoiar a aprendizagem e o ensino do patrimônio arquitetônico, estimulando o interesse, a motivação e a apropriação do conteúdo pelos alunos.

A proposta estimulou habilidades diversas, como pesquisa, síntese de informações, trabalho em equipe, comunicação e criatividade. Além disso, o caráter participativo das aplicações dos jogos reforçou a autonomia dos estudantes e estimulou o protagonismo no processo de aprendizagem, favorecendo um ambiente colaborativo e motivador.

O trabalho desenvolvido apresenta potencial de aplicação e reprodutibilidade em diferentes contextos educacionais. Embora tenha sido originalmente concebido para o estudo do patrimônio arquitetônico, sua estrutura pode ser facilmente adaptada para abordar o patrimônio imaterial, abrangendo manifestações culturais como tradições, festas populares, saberes e práticas da comunidade. Além disso, a proposta demonstra potencial de ser aplicado em projetos de extensão universitária voltados à educação patrimonial.

Apesar dos resultados positivos, algumas limitações foram observadas. O tempo disponível para a realização da atividade foi relativamente curto, o que dificultou o aprofundamento de alguns aspectos teóricos. Em alguns casos, houve dificuldades na elaboração de regras claras para os jogos.

Por fim, recomenda-se o desenvolvimento de instrumentos avaliativos que permitam mensurar com maior precisão os resultados obtidos.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Eike Falk et al. Developing serious games for cultural heritage: a state-of-the art review. Virtual reality, v. 14, p. 255-275, 2010.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

ANDRADE, Bruno Amaral de; SENA, Ítalo Sousa de; MOURA, Ana Clara Mourão. Tirolcraft: The Quest of Children to Playing the Role of Planners at a Heritage Protected Town. In: IOANNIDES, M. et al. (Org.). Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection. Nicosia: Springer, 2016.

BONACINI, Elisa; GIACCONE, Sonia Caterina. Gamification and cultural institutions in cultural heritage promotion: a successful example from Italy. Cultural Trends, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 3 22, 2021. DOI: 10.1080/09548963.2021.1910490.

CASTELNOU, Antonio Manoel Nunes. Arquitetura londrinense: expressões de intenção pioneira. Londrina: Atrito Art Editorial / Prefeitura Municipal de Londrina, 2002.

CASTELNOU, Antônio. **Arquitetura Art Déco em Londrina**. Curitiba: Atrito Art, 2002.

CAMARA, João. Jogos sérios e mediação patrimonial: estratégias de identificação, valorização e transmissão do património cultural imaterial. Revista MEMORIAMEDIA, v. 3, n. 4, 2018.

CASSIMIRO, Wagner. Diferenças entre jogos, jogos sérios e gamification. 2020. Disponível em: https://espresso3.com.br/diferencas-entre-jogos-jogos-serios-e-gamification/. Acesso em: 22 julho. 2022.

KARAGIORGAS, Dimitrios N.; NIEMANN, Shari. Gamification and game-based learning. Journal of Educational Technology Systems, v. 45, n. 4, p. 499-519, 2017.

SOSTER, Sandra Schmitt; GONÇALVES, Pedro Henrique; BORGES, Ariane Magda. Tecnologias Digitais aplicadas ao Patrimônio Cultural e ao Turismo. Caderno Virtual de Turismo, v. 21, n. 2, p. 127-139, 2021.

SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina**. Ateliê Editorial, 2003.

SUZUKI, Juliana Harumi. **Idealizações de modernidade: arquitetura dos edifícios verticais em Londrina, 1949-1969**. KAN Editora, 2011.

ZYDA, Michael. From visual simulation tovirtual reality to games. Computer, v. 38, n. 9, p. 25-32, set. 2005.

ZANI, Antonio Carlos. **Arquitetura em madeira**. Eduel-Editora da Universidade Estadual, 2003.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade — Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná — PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior — Museu Histórico de Londrina — H2h Visual Media — PPG HS

Patrimônio e discurso: o Museu Histórico de Londrina na constituição da memória da cidade

Thaís Aparecida ZORZELA (UNICAMP)

E-mail: zorzela.thais@gmail.com

Este trabalho analisa o Museu Histórico de Londrina como patrimônio cultural e espaço de memória da cidade. Entendido como lugar de memória (Venturini, 2017), o museu materializa o entrelaçamento entre memória e esquecimento por meio de diferentes materialidades significantes (Lagazzi, 2007), como placas, imagens, objetos, pisos e cores, que remetem ao ciclo cafeeiro e à simbologia da terra vermelha, marcas centrais na construção da identidade local. A pesquisa, fundamentada na perspectiva discursiva materialista (Lagazzi, 2023), mostra como o acervo histórico – jornais, fotografias, instrumentos agrícolas – e os elementos sensíveis do espaço convocam o visitante a uma experiência que articula corpo, tempo e linguagem. O percurso evidencia que o Museu Histórico de Londrina não apenas preserva vestígios da memória cafeeira, mas também os reinscreve na vivência contemporânea, constituindo-se como guardião de memórias e vetor de identificação do sujeito. Assim, destaca-se a relevância do museu como patrimônio histórico, em que memória e esquecimento se entrecruzam na produção de sentidos sobre a cidade.

Palavras-chaves: Museu, Memória, Discurso.

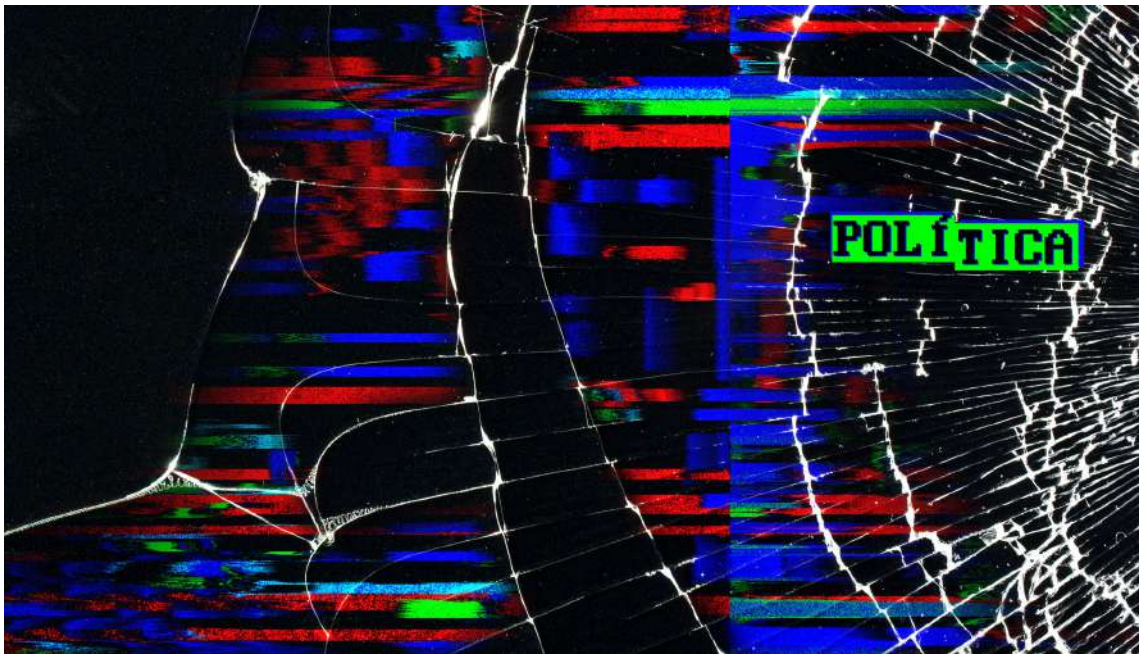
REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS

EIXO 12 – POLÍTICA

As relações entre imagem e política têm se tornado uma das vertentes que mais vem crescendo nas distintas disciplinas das Ciências Humanas nas últimas décadas. A partir de uma história política renovada e não se limitando aos estudos relacionados ao Estado, investigadores vêm produzido ricas e instigadoras pesquisas nas distintas áreas tais como mídia, propaganda, arte, fotografia e cinema. Este eixo temático se propõe a ser um espaço de debate e reflexão de pesquisas vinculadas a esses estudos

Coordenação: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio (Unesp, Assis)



REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

SUMÁRIO: POLÍTICA

João Vitor Cardoso de ALENCAR.....

Mateus Bueno BONIN.....

Fernanda CAVASSANA; Graça Penha Nascimento ROSSETTO; Alana VOLPATO.....

Anna Carolina Vignoli LUCHINI.....

Daiane Cristina MARIA.....

Ana Beatriz Dolce dos SANTOS.....

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A memória em traços de nanquim: as histórias em quadrinhos como um campo de registro de memórias da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

João Vitor Cardoso de ALENCAR (UEL)[1]
E-mail: jvc.alencar2020@uel.br

Resumo: O presente trabalho, busca analisar as histórias em quadrinhos como sendo um lugar de memória. Ou seja, considero aqui, as *HQs* como um meio possível de se registrar e construir a memória, e busco compreender como tal registro é feito levando em conta a linguagem característica do formato. Para tal, analiso três obras: *Maus* (1986); *Grama* (2017); *Ao Coração da Tempestade* (1991). Todas estas obras relatam eventos ligados a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ao mesmo tempo que, o distanciamento histórico e social entre o autor e o período retratado é diferente em cada uma delas, permitindo uma reflexão sobre diferentes formas de se registrar a memória. Dessa forma, este trabalho busca compreender também como as noções de memória e de identidade se relacionam nas obras selecionadas. A metodologia de análise leva em conta não só tais questões teóricas, como também elementos próprios das *HQs*, como os quadros, organização das páginas, etc. Esta pesquisa está em andamento e essa proposta de comunicação se refere ao projeto aprovado no programa de pós-graduação em História.

Palavras-chaves: História em Quadrinhos, Segunda Guerra Mundial, Memória.

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, orientado pelo Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz, da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS

1. Formulação e delimitação do tema de pesquisa

O historiador francês Jacques Le Goff (2000, p. 57) afirma que:

> a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar a identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...].

Com esta perspectiva apresentada por Le Goff, é possível afirmar que o registro da memória é um meio, tanto para os indivíduos, quanto para os grupos sociais, expressarem sua presença e participação ativa na sociedade, destacando suas características étnicas e culturais.

Buscando definir o que seria memória, Pierre Nora afirma que:

> A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suceptível de longas latências e de repentinas revitalizações [...]. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...]. A memória emerge de um grupo que ela une [...] ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (Nora, 1993, p. 9)

Ou seja, a memória é moldada dentro dos contextos históricos em que surge, suscetível a toda uma série de manipulações e modificações. Tudo isso, leva a uma conclusão: a memória é construída, forjada através de esforços de indivíduos e de grupos sociais, detentores de interesses e de motivações próprias. É com esse entendimento que Nora nos apresenta o conceito de *lugares de memória.*

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (Nora, 1993, p.13)

O presente trabalho busca analisar as histórias em quadrinhos como sendo um lugar de memória. Ou seja, considero aqui, as *HQs* como um meio possível de registrar e construir a memória. Tendo em vista que as *HQs* compõem um formato artístico, detentor de uma linguagem própria, busco analisar como o registro da memória pode ser feito levando em conta tal linguagem. Para tal, serão analisadas três obras, sendo elas: *Maus* (1986); *Grama* (2017); *Ao coração da tempestade* (1991).

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Tais obras foram selecionadas por dois motivos principais. O primeiro deles é a necessidade de delimitar um eixo temático em comum, nesse caso sendo o da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Todas as três obras retratam eventos relacionados direta e indiretamente ao contexto do conflito.

A Segunda Guerra Mundial possui uma relação especial com os estudos da memória. Andreas Huyssen (2000) afirma que, o século XX se inicia marcado por uma cultura modernista que pensava a respeito do futuro, mas os eventos da guerra, em especial o Holocausto, motivam uma série de debates e produções midiáticas sobre o conflito, fazendo com que o foco cultural fosse "[...] deslocado dos futuros presente para os passados presentes" (Huyssen, 2000, p. 09). Dessa forma, as décadas finais do século XX teriam sido marcadas pelas reflexões e pelos usos da memória da guerra.

O segundo motivo que influenciou a seleção das obras foi o fato de que o distanciamento social e histórico entre o autor e o período registrado é diferente em cada uma delas, o que permite reflexões sobre as diferentes maneiras de se registrar a memória. E tendo em vista a proximidade entre os estudos da memória e da identidade, pode-se entender que ao estudar as memórias registradas nas obras, estamos também estudando as identidades que estão em jogo nas histórias. Como mostra Stuart Hall (2006), após o final do século XX, a identidade se tornou um conceito muito mais plural e descentralizado, que leva em consideração relações culturais e étnicas para sua formulação. Dessa forma, a maneira pela qual os autores escolhem registrar as memórias se torna também um meio de afirmar a própria identidade social.

As memórias registradas nas obras a serem analisadas não são de grandes líderes ou heróis revolucionários, mas sim de pessoas comuns que viveram e sobreviveram as calamidades da Segunda Guerra Mundial. Levando isto em conta, a escolha das histórias em quadrinhos para serem o campo de registro dessas memórias populares ganha um contorno especial, pois elas são, em si, um produto da cultura popular, como afirma a autora Karin Kukkonen:

> Visto que os quadrinhos são em geral produzidos em massa através de impressão barata e reproduzidos em jornais, panfletos e encadernados, eles são claramente ligados a cultura popular de massa. (Kukkonen, 2013, p. 102, tradução nossa)[2].

[2] "Since comics generally are produced en masse through cheap printing and circulated in newspapers, pamphlets, and trade paperbacks, they are clearly tied to popular mass culture."

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

De acordo com Kukkonen (2013), os quadrinhos como conhecemos hoje começam a surgir no final do século XIX e início do XX, principalmente no interior de jornais e revistas de humor. Este formato era utilizado pelos autores para realizarem sátiras políticas, propagandas e representações da vida cotidiana nas cidades. Com o tempo, as histórias em quadrinhos começaram a ganhar publicações próprias de custo barato e uso descartável. O cenário muda quando, nos Estados Unidos, surge o *Superman* (1938) que dá início a era dos super-heróis, que torna o mercado de quadrinhos muito mais amplo e lucrativo. Porém, apesar de ganharem cada vez mais espaço, os quadrinhos "ainda eram considerados um bem de consumo mais do qualquer outra coisa." (Kukkonen, 2013, p. 106, tradução nossa)[3]

Foi só após algumas décadas que os quadrinhos começaram a ser visto como algo de potencial artístico maior. No cenário europeu, a revista francesa *Metal Hurlant* (1975-1987) transforma os quadrinhos em uma mídia experimental, explorando estilos artísticos e narrativos até então inéditos para o formato. Já nos Estados Unidos, a década de 1980 é um momento chave, pois foi nesse período que novos autores começaram a criar histórias voltadas para o público adulto, explorando temas políticos, sociais, filosóficos e metalinguísticos. Além disso, foi por volta desse período que obras como *The Sandman* (1989), de Neil Gaiman e *Maus* (1986), de Art Spiegelman receberam prêmios prestigiados nas áreas de literatura e jornalismo. (Kukkonen, 2013, p. 118-119)

Dessa forma, tendo estabelecido a importância dos registros para a criação e preservação da memória, e reconhecendo os quadrinhos como um campo artístico que possibilita a expressão dos mais diversos sentimentos humanos, o presente trabalho buscará investigar como as histórias em quadrinhos serviram de espaço para o registro das memórias da Segunda Guerra Mundial.

2. Objetivos

Geral:

[3] "were still considered a consumer good more than anything else ."

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

- Compreender como as memórias da guerra foram construídas através da linguagem dos quadrinhos.

Específicos:

- Investigar as relações entre a memória e as noções de identidade presente nas obras selecionadas;
- Entender como a posição social dos autores influencia na construção da memória presente nas obras;
- Refletir a respeito dos potenciais das histórias em quadrinhos para os estudos da História e da memória.

3. Referenciais teóricos

Vários autores se dedicaram aos estudos da memória, em especial pode-se mencionar o historiador francês Jacques Le Goff com seu livro "História e memória", publicado pela primeira vez em 1988, onde o autor aborda as diferentes formas de se registrar a História que se desenvolveram ao longo da história da humanidade, além das diferentes ferramentas criadas para a preservação da memória, como os arquivos, os calendários, etc.

Além de Le Goff, outro autor importante para as reflexões sobre memória neste trabalho é Pierre Nora, em especial seu conceito de "lugar de memória". No artigo "Entre memória e História: a problemática dos lugares" (1993) o autor aborda as relações entre a ciência histórica e a construção da memória, chamando atenção para o fato de que o processo de construção e preservação de uma memória não é algo natural, mas sim resultado de esforços coletivos ou individuais. Além de Nora, sobre a construção da memória pode-se mencionar também Paul Ricoeur, que também aborda em seu trabalho "A memória, a História, o esquecimento" (2007) a construção da memória, dando especial atenção para as manipulações ideológicas que podem estar presentes por trás do processo.

Outro conceito importante sobre a memória, em especial para a análise de *Maus,* é o conceito de "pós-memória", formulado pela autora Marianne Hirsch no livro "The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust" (2012). Aqui, a autora aborda o impacto que a memória do Holocausto tem nos descendentes dos sobreviventes, que não

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

viveram os eventos traumáticos, mas mesmo assim carregam as dores das lembranças, se relacionando com elas de uma maneira diferente.

Sobre as discussões a respeito das noções de identidade, um trabalho de referência para este trabalho é o livro "A identidade cultural na pós-modernidade" (1992), de Stuart Hall. Nesta obra, o autor aborda diferentes concepções de identidade ao longo da história e como ela passou a ser compreendida após o fim do século XX, no contexto dos movimentos e estudos pós-modernos.

A respeito dos estudos das histórias em quadrinhos, a autora Karin Kukkonen aborda em seu livro "Studying Comics and Graphic Novels" (2013) vários aspectos sobre o tema, desde a história do mercado de quadrinhos até as especificidades características do formato de narrativa dos quadrinhos. No mesmo tema, outro autor de relevância é Scott McCloud, criador do livro "Desvendando os Quadrinhos" (1995), que é totalmente realizado em formato de quadrinhos e apresenta diversas reflexões e orientações teóricas a respeito da natureza e dos estudos dos quadrinhos.

4. Metodologia e fontes

Como já foi mencionado, as fontes selecionadas para a realização deste trabalho são três histórias em quadrinhos: *Maus* (1986); *Grama* (2017); *Ao coração da tempestade* (1991).

Maus foi criada pelo artista sueco Art Spiegelman, em 1986. Sua publicação se iniciou na revista de quadrinhos *underground* norte-americana chamada *RAW* (1980 – 1991). Após sua publicação, a obra ganhou prestígio internacional e alcançou feitos inéditos, como a vitória do prêmio *Pulitzer.*

Maus pode ser considerada uma história de dois personagens. O primeiro é Vladek, sobrevivente do Holocausto e pai de Art. Sua história é o centro narrativo de *Maus*, onde vemos as cenas relativas ao contexto histórico da ascensão do nazismo. Já o segundo personagem, é o próprio autor, pois suas memórias conversando com o pai sobre o passado, décadas depois, também estão registradas na HQ. A história do holocausto intercala com a história da relação entre pai e filho. Na primeira, vemos os eventos traumáticos vividos pelo sobrevivente direto daqueles eventos, enquanto que na segunda, o foco está nas consequências dos traumas, demonstrando como eles continuam a impactar as relações familiares uma geração depois.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O fato de Art Spiegelman não ser um sobrevivente direto do nazismo faz com que sua relação com o trauma, e por consequência, com a memória familiar seja diferente. A autora Marianne Hirsch (2012), em seu livro "The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust", traz o termo *postmemory* para descrever o processo pelo qual a geração que veio após os eventos do holocausto passa para lidar com a memória familiar.

> "Pós-memória" é o termo que eu formulei com base em minhas próprias "leituras autobiográficas" de trabalhos feitos por escritores e artistas visuais de segunda geração. [...] Eu senti a necessidade de um termo que descreveria a *qualidade* da minha própria relação com as histórias diárias dos meus pais sobre o perigo e sobrevivência durante a Segunda Guerra Mundial na Cernauti Romena e as maneiras nas quais seus relatos dominaram minha infância pós-guerra em Bucareste. (Hirsch, 2012, p. 4, tradução nossa)[4]

De acordo com Hirsch, a pós-memória não se trata literalmente de uma memória, pois a geração em questão não viveu os eventos para relembrá-los. Na verdade, o termo se trata de um conceito que busca explicar a relação que a "geração posterior" tem com o trauma de seus ancestrais.

> Eles lembram apenas através das histórias, imagens e comportamentos com os quais eles cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profundamente e afetivamente que parecem constituir memórias de fato. (Hirsch, 2012, p. 5, tradução nossa)[5]

A segunda história em quadrinhos a ser analisada neste trabalho nos leva até o *front* oriental da guerra. *Grama* é um *manhwa* (termo utilizado para se referir aos quadrinhos sul-coreanos) escrito pela autora Keum Suk Gendry-Kim. O título foi publicado pela primeira vez em 2017.

Grama narra a história de Ok-sun Lee, uma mulher sul-coreana sobrevivente dos eventos da segunda guerra mundial. Como é mostrado na obra, durante a guerra, a Coréia foi vítima do imperialismo japonês, que dominou diversos territórios asiáticos. Nesse contexto, Ok-sun Lee junto de várias outras mulheres, foram capturadas e forçadas a trabalhar em espaços

[4] "Postmemory" is the term I came to on the basis of my own "autobiographical readings" of Works by second-generation writers and visual artists. [...] I felt the need for a term that would describe the *quality* of my own relationship to my parents daily stories of danger and survival during the Second World War in Romanian Cernauti and the ways in which their accounts dominated my postwar childhood in Bucharest".

[5] They 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right".

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

de prostituição a serviço de soldados japoneses. Tais espaços, eram conhecidos como “casas de conforto”, e as mulheres escravizadas sexualmente, eram as “mulheres de conforto”.

Aqui, a autora também se coloca na história, nos momentos em que está realizando suas entrevistas com Ok-sun Lee. Mas diferente de *Maus*, a memória em questão não é familiar, pois Keum Suk Gendry-Kim e Ok-sun Lee não são parentes. Dessa forma, o distanciamento histórico entre as duas mulheres de *Grama* é diferente do existente entre os personagens de *Maus.* Natania A. da Silva Nogueira (2020), considera *Grama* como um lugar de memória da história das mulheres, que também se torna um lugar de fala para uma história feminista.

> Esse manhwa, enquanto espaço de memória, converte-se em lugar de fala das mulheres; não apenas da sobrevivente das “estações de conforto”, mas também da própria autora. KeumSukGendry-Kim privilegia a voz das mulheres e cria todo um ambiente de empatia que não esconde a dor e o sofrimento causados pelo sistema de comfortwomen para as mulheres coreanas. (Nogueira, 2020, p. 6)

Dessa forma, a relação da autora com a memória em si, não se dá através de um vínculo familiar, mas sim identitário. Por isso, as discussões teóricas de *Grama* podem ser feitas considerando a obra como um registro de uma memória coletiva de mulheres coreanas, pois busca denunciar as violências étnicas e sexuais sofridas por tal grupo social.

A última obra a ser analisada neste trabalho é *Ao Coração da Tempestade,* de Will Eisner. Publicada pela primeira vez em 1991, a obra narra a história de um jovem chamado Willie, um judeu descendente de imigrantes que vive em Nova Iorque e é convocado para servir ao exército americano durante a segunda guerra mundial. Em sua viagem rumo “a tempestade”, Willie vai se lembrando de vários momentos da sua infância e da história de sua família. Através de suas memórias, vemos as dificuldades e os preconceitos que Willie e sua família sofreram por serem judeus imigrantes, e como isso afetou a mentalidade do personagem principal.

Na verdade, Willie é o próprio Will Eisner e a história vivida pelo personagem são as experiências do próprio autor. Sendo assim, *Ao Coração da Tempestade* se trata de uma história autobiográfica, onde o autor registra e reflete a respeito de suas próprias memórias. Aqui, a relação entre a memória e a guerra é um pouco diferente das obras anteriores, pois nesse caso a guerra não é o campo de experiências em que as memórias são formadas, mas sim um evento catalisador para as memórias pré-guerra que ressignificam o momento presente, o momento da guerra. O inimigo que Willie está indo lutar na Europa é o mesmo que ele vem lutando durante

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

toda sua vida em sua casa, o antissemitismo. É através de suas memórias que a guerra ganha contornos pessoais.

Todas estas discussões teóricas serão desenvolvidas ao longo da pesquisa, juntamente com as análises históricas dos contextos de produção que envolvem as obras e seus respectivos autores. Complementando tudo isto, a análise das obras será feita levando em consideração os elementos narrativos característicos das histórias em quadrinhos. Esta abordagem é essencial, pois como nos mostra Scott McCloud (1995), elementos como a sequência e o posicionamento espacial dos quadros na página, são essenciais para compreender a narrativa dos quadrinhos e diferenciá-la de outros formatos. Além disso, é através da observação detalhada dos desenhos dispostos nos quadros, que encontramos os significados mais profundos da história, como afirma Kukkonen:

> Prestar atenção aos detalhes na página desenvolve a impressão básica que você obtém através da primeira olhada. Suas conclusões se tornam mais precisas e você obtém uma noção mais clara a respeito dos significados da história" (2013, p. 10, tradução nossa)[6].

5. Considerações finais

Como foi mencionado anteriormente, este texto se refere a uma pesquisa em desenvolvimento. Dessa maneira, a publicação deste trabalho tem por objetivo apresentar os fundamentos teóricos e metodológicos da pesquisa, bem como expor a pesquisa a ser desenvolvida.

6. Referências bibliográficas

EISNER, Will**. Ao coração da tempestade**. Tradução por Augusto Pacheco Calil São Paulo: Quadrinhos na CIA., 2010.

GENDRY-KIM, Keum S. **Grama.** Tradução por Jae HW. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

[6] "Paying attention to the details on the page fleshes out the basic impression that you get from the first glance. Your inferences get more precise and you get a clearer sense of what the story is about."

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: ARAUCARIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

HIRSCH, Marianne. ***T*he generation of postmemory:** writing and visual culture after the holocaust. Nova York: Columbia University Press, 2012.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória***:* arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KUKKONEN, Karin. **Studying comics and graphic novels.** 1ª ed. Wiley Blackwell, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2000. (Coleção Lugar da História).

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos.* São Paulo: Makron Books, 1995.

NOGUEIRA, Natania A. S. **Grama e o dever da memória***:* o caso das comfort women. 2020. Disponível em: http://revista.universo.edu.br/index.php?journal=2013EAD1&page=article&op=view&path%5B%5D=8633. Acesso em: 04 mai. 2025.

NORA, Pierre. **Entre memória e História:** a problemática dos lugares. Tradução por Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, v. 10, dez. 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101. Acesso em: 04 mai. 2025

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, e o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SPIEGELMAN, Art. **Maus***:* a história de um sobrevivente. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

29 de abril: Retrato da Violência pelas Forças Repressivas do Estado na Greve dos Servidores Públicos de 2015

Mateus Bueno BONIN (UEL)[7]

E-mail: mateus.bueno.bonin@uel.br

Resumo: Este estudo tem como objeto de análise uma fotografia produzida durante as agressões perpetradas contra os servidores públicos em greve pelas forças repressivas do Estado do Paraná em 29 de abril de 2015, episódio que ficou conhecido como o "Massacre dos Professores no Centro Cívico de Curitiba". A imagem, integrante da exposição "Lembrar é Resistir", organizada pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica (NPDH) em parceria com o Sindicato dos Professores do Ensino Superior Público Estadual de Londrina e Região (Sindiprol/Aduel) serve como recurso imagético fundamental para compreender a dinâmica de violência institucional e os processos de resistência que marcaram esse evento. Baseando-se nos autores Gonçalves (2014), Thomas (2009), Fabris (2004), Meneses (2002) e Neves (2004), o trabalho busca analisar a fotografia como uma fonte histórica e refletir sobre o contexto que foi registrada, problematizando as decisões tomadas pelo governo Beto Richa contra os servidores públicos do Paraná, pensando conjuntamente nas manifestações organizadas pelos mesmos.

Palavras-chaves: Fotografia; Movimento Docente; Luta Sindical; Greve; Manifestação.

[7] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução ao projeto

Este trabalho tem como objeto de estudo a fotografia documental produzida durante a repressão violenta às manifestações dos servidores públicos no Paraná em 29 de abril de 2015, conhecida como o "Massacre dos Professores no Centro Cívico de Curitiba". A imagem, selecionada da exposição "Lembrar é Resistir", é analisada como um registro histórico e político que sintetiza a brutalidade das forças repressivas do governo Beto Richa (PSDB) contra os manifestantes. Entretanto, antes de iniciar a análise da imagem, é imprescindível relacioná-la ao projeto que serve como base para essa discussão, intitulado Memória do Movimento Docente da UEL

Portanto, o presente trabalho é fruto da parceria firmada entre o Núcleo de Documentação e Pesquisa História Enezila de Lima (NDPH) da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e o Sindicato dos Professores do Ensino Superior Público de Londrina e Região (SINDIPRL/ADUEL), compondo um recorte de uma das atividades desenvolvias durante o projeto. Em 2024, com o intuito de auxiliar o Sindicato com seu acervo documental, foi estabelecido o acordo onde dois alunos matriculados no curso de História (Licenciatura), seriam contratados como estagiários pelo NDPH para organizar, catalogar, higienizar e descartar os documentos que estavam presentes na Sede História do SINDIPROL, localizada na Praça La Salle, no centro de Londrina.

Contextualizando a história[8] da entidade sindical que possibilitou esse trabalho, a mesma é fruto de uma unificação que ocorreu em 2009 entre duas organizações sindicais distintas de professores da cidade de Londrina, uma delas seria o Sindicato dos Professores de Londrina, que surgiu em 13 de dezembro de 1979, a partir da Associação Profissional dos Professores de Londrina (APROL), fundada em dois de abril de 1977. Essa entidade havia sido criada para substituir a Associação dos Professores do Ensino Superior de Londrina (APESUL), que existia desde 20 de novembro de 1976

[8] Sindiprol/Aduel - Histórico. **Sindiprol/Aduel - Andes/SN.** Disponível em: <https://sindiproladuel.org.br/a-historia/>. Acesso em: 14 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Foi a APROL, por intermédio do professor Dino Zambenedetti, quem iniciou o processo para a obtenção da Carta Sindical, documento que confere ao SINDIPROL a prerrogativa legal de representar os professores da Universidade Estadual de Londrina. Na época de sua criação, a entidade abrangia 59 municípios e ainda representava os professores da rede particular e os auxiliares em administração das escolas das redes pública e privada entidade teve participação decisiva nas greves históricas da UEL. como as grandes.

A outra entidade seria a Associação de Docentes do Hospital Universitário Regional do Norte do Paraná (ADHUEL), constituídas na casa de saúde que inspira seu nome, a instituição hospitalar passava por um momento de crise em 1979, visto que o reitor da época, José Pinotti, nomeará um coronel como diretor do Hospital Universitário, e posteriormente, realizará a demissão sumária de cinco docentes na manhã do dia 3 de abril de 1979. Às 11 horas do mesmo dia, 61 docentes do CCS participaram de assembleia para discutir esse ato da reitoria, na primeira parte dessa reunião, foi fundada a ADHUEL.

Futuramente em 1983, foi fundada a Associação de Docentes da Universitário Estadual de Londrina (ADUEL), reunindo em uma mesma entidade as associações de docentes da UEL do Campus e do Hospital Universitário.

Com décadas de uma história marcada por diversas lutas, o SINDIPROL/ADUEL, produziu e reuniu uma grande quantidade de documentos como atas, periódicos, fotografias, registros contábeis e muitos outros. Considerando a grande quantidade de documentos e a necessidade de organizá-los de maneira rigorosa e utilitária, ocorreu entre 2012 e 2013 a organização inicial do acervo do Sindicato, supervisionada pela técnica Cacilda Maesima, vinculada ao NDPH, que na época ainda era um Centro, portanto CDPH. Participaram dessa etapa, dois estagiários, que juntamente com a equipe técnica do CDPH, conceberam a primeira organização que elaborou um arranjo documental separando os documentos em 5 grupos: 1. Contabilidade, 2. Administrativo, 3. Atividade Sindical, 4. Comunicação e 5. Biblioteca de apoio.

Partindo desse arranjo inicial, iniciaram as atividades desenvolvidas entre os anos de 2024 e 2025, entre elas a curadoria de uma exposição com fotografias que compunham parte do acervo histórico do Sindicato, o grupo de Atividade Sindical. A partir desses registros, foi elaborada uma exposição intitulada Lembrar é Resistir: 29/04/2015 - 10 anos do ataque aos

professores no centro cívico de Curitiba. A mostra ficou sob a responsabilidade dos curadores, Mateus Bueno Bonin e Victor Hugo Martins Amaral, alunos do curso de História da UEL, e esteve em exposição entre os meses de abril e julho de 2024, na sala de consulentes do NDPH, localizado no prédio do Instituto de Referência em Ciências Humanas (IRCH), parte do Centro de Letras e Ciências Humanas (CLCH) da UEL.

2. Elaboração da exposição

A exposição teve como objetivo relembrar os acontecimentos de abril de 2015, momento em que docentes do ensino básico e superior entraram em greve por tempo indeterminado e juntamente com os servidores técnico-administrativos, lutaram por reivindicações que incluíam: a retirada de projetos de reforma da previdência que afetariam os servidores públicos, o pagamento imediato do 1/3 de férias e a retirada de projetos que ameaçavam a autonomia universitária paranaense. Durante esse período ocorreu uma mobilização em massa de educadores e servidores públicos de todo o Paraná, com destino para Curitiba, onde foram montados acampamentos e organizadas manifestações para pressionar o governo estadual.

No dia 29 de abril os manifestantes acompanhavam em frente à Assembleia Legislativa do Estado do Paraná (ALEP) a votação de projeto que alterava o custeio da ParanáPrevidência, prejudicando os direitos à aposentadoria de todos os servidores públicos. Durante a votação, os policiais por ordens do governador do estado na época, Beto Richa, juntamente com coordenação do então secretário de Segurança, Fernando Francischini, atacaram os manifestantes de forma desproporcional utilizando de bombas, balas de borracha, cachorros e gás de pimenta, contra pessoas que seguravam cartazes e escudos improvisados para impedir maiores danos a sua integridade física. O episódio de 29 de abril ficou marcado pelos excessos das forças repressivas do estado, sendo chamado de massacre, confronto e muitos outros nomes, porém independente da denominação utilizada pela grande mídia e outros portais de notícia, o evento serviu para evidenciar o descaso governamental com a classe docente, aludindo a repressão sofrida pelos professores em 1988 por parte da Cavalaria da Polícia Militar por ordens do então governador, Álvaro Dias.

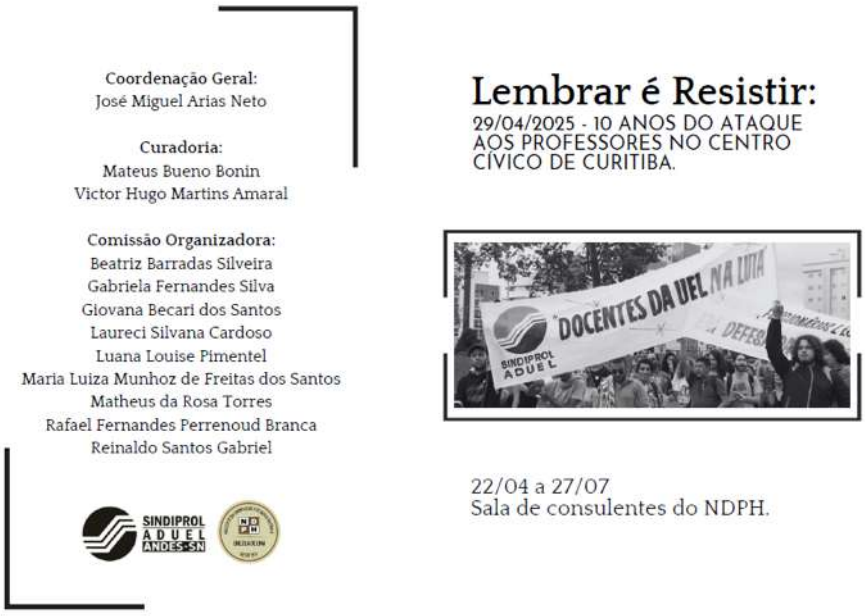
Além dos direitos reivindicados pelos servidores públicos e a classe docente, o episódio e a resiliência empreendida pelos manifestantes evidenciam o despreparo por parte do

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

instrumento governamental de controle, a polícia, e a falta de um diálogo fluido entre setores públicos do ensino básico e superior com as instituições governamentais, ressaltando a necessidade de uma categoria docente organizada e combativa. (ALVEX E SCARBIEIRO, 2016).

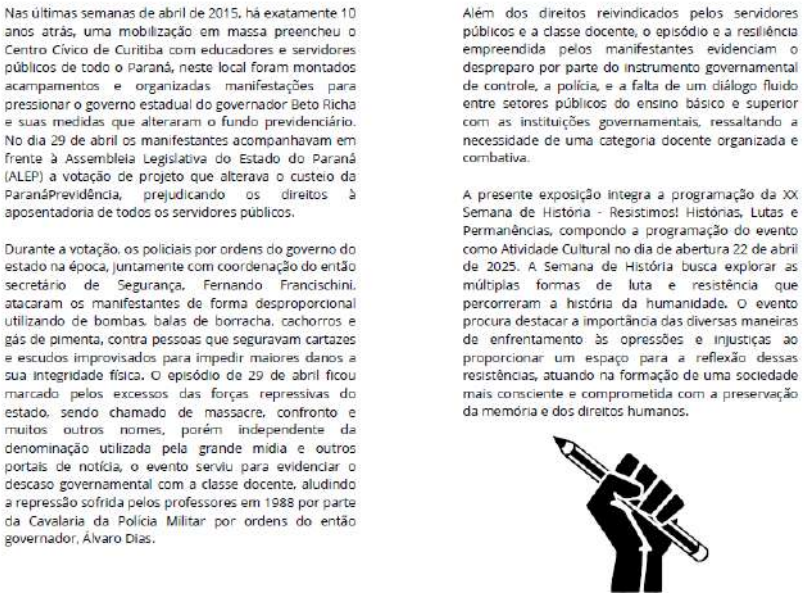
Para melhorar os resultados esperados da exposição, conforme o padrão já utilizado pelo NDPH, foi elaborado um panfleto informativo que continha o nome da mostra, a data e o local respectivos, a coordenadoria geral, os curadores, a comissão organizadora, a logo das entidades responsáveis e um texto contextualizando brevemente o conteúdo da exposição.

Imagem 1: frente do panfleto de divulgação da exposição.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Imagem 2: verso do panfleto de divulgação da exposição.



Nas últimas semanas de abril de 2015, há exatamente 10 anos atrás, uma mobilização em massa preencheu o Centro Cívico de Curitiba com educadores e servidores públicos de todo o Paraná, neste local foram montados acampamentos e organizadas manifestações para pressionar o governo estadual do governador Beto Richa e suas medidas que alteraram o fundo previdenciário. No dia 29 de abril os manifestantes acompanhavam em frente à Assembleia Legislativa do Estado do Paraná (ALEP) a votação de projeto que alterava o custeio da ParanáPrevidência, prejudicando os direitos à aposentadoria de todos os servidores públicos.

Durante a votação, os policiais por ordens do governo do estado na época, juntamente com coordenação do então secretário de Segurança, Fernando Francischini, atacaram os manifestantes de forma desproporcional utilizando de bombas, balas de borracha, cachorros e gás de pimenta, contra pessoas que seguravam cartazes e escudos improvisados para impedir maiores danos a sua integridade física. O episódio de 29 de abril ficou marcado pelos excessos das forças repressivas do estado, sendo chamado de massacre, confronto e muitos outros nomes, porém independente da denominação utilizada pela grande mídia e outros portais de notícia, o evento serviu para evidenciar o descaso governamental com a classe docente, aludindo a repressão sofrida pelos professores em 1988 por parte da Cavalaria da Polícia Militar por ordens do então governador, Álvaro Dias.

Além dos direitos reivindicados pelos servidores públicos e a classe docente, o episódio e a resiliência empreendida pelos manifestantes evidenciam o despreparo por parte do instrumento governamental de controle, a polícia, e a falta de um diálogo fluido entre setores públicos do ensino básico e superior com as instituições governamentais, ressaltando a necessidade de uma categoria docente organizada e combativa.

A presente exposição integra a programação da XX Semana de História - Resistimos! Histórias, Lutas e Permanências, compondo a programação do evento como Atividade Cultural no dia de abertura 22 de abril de 2025. A Semana de História busca explorar as múltiplas formas de luta e resistência que percorreram a história da humanidade. O evento procura destacar a importância das diversas maneiras de enfrentamento às opressões e injustiças ao proporcionar um espaço para a reflexão dessas resistências, atuando na formação de uma sociedade mais consciente e comprometida com a preservação da memória e dos direitos humanos.

Fonte: acervo pessoal do autor.

A exposição *"Lembrar é Resistir: 29/04/2015 – 10 anos do ataque aos professores no Centro Cívico de Curitiba"* cumpriu seu papel essencial na preservação e divulgação da memória coletiva do movimento docente. Mais do que uma simples mostra fotográfica, ela configurou-se como um espaço de reflexão histórica e política, reafirmando o compromisso do SINDIPROL/ADUEL e do NDPH com a valorização das lutas sociais e com a resistência frente às tentativas de apagamento da memória sindical e educacional.

3. Referencial teórico

Ao discutir o retrato fotográfico, Annateresa Fabris mostra que ele nunca deve ser entendido apenas como registro objetivo, mas como uma construção carregada de sentidos sociais. Para a autora, "o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular" (FABRIS, 2004, p. 19). Ou seja, a fotografia acaba revelando muito mais do que a simples aparência: ela cria narrativas, sugere personagens e encena papéis.

Inspirando-se em Baudelaire, Fabris (2004) lembra que é possível pensar o retrato fotográfico a partir das categorias de história e romance. Sendo "(...) as duas categorias que Baudelaire propõe para o retrato pictórico podem ser adotadas para a análise do retrato

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

fotográfico" (FABRIS, 2004, p. 21). Nesse sentido, a imagem tanto pode funcionar como documento fiel de uma situação (história) quanto como uma atmosfera de ficção, carregada de subjetividade (romance).

Esse caráter ambíguo se aprofunda quando a fotografia é vista como dispositivo de poder. Para Fabris (2004), o retrato constrói "uma identidade geral, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade" (FABRIS, 2004, p. 18). Em outras palavras, o ato de fotografar pode não apenas capturar, mas também enquadrar e reduzir sujeitos a estereótipos ou categorias.

Julia Adeney Thomas segue um caminho semelhante ao pensar a fotografia como evidência histórica. Ela descreve a relação dos historiadores com as imagens de forma quase poética: "photographs flirt. This is why historians love them, and why they drive us crazy. Unlike texts, which we usually approach with delicacy and suspicion, photographs often disarm us" (THOMAS, 2009, p. 151). A fotografia seduz pelo impacto imediato, mas ao mesmo tempo exige desconfiança e cuidado.

Thomas (2009) propõe dois modos de olhar: o reconhecimento e a escavação. O reconhecimento está ligado à reação instintiva diante da imagem: "historians, when using photographs as evidence, often rely on this pre-discursive, non-linguistic mode of perception" (THOMAS, 2009, p. 153). É aquele momento em que vemos a cena e imediatamente a identificamos, sem grandes mediações. Mas ela alerta para os limites desse uso. Para avançar, é preciso escavar a fotografia, ou seja, situá-la em seu contexto: "excavation fingers the edges of the image, seeking to recover the historical matrix out of which it came" (THOMAS, 2009, p. 154).

Portano, Thomas (2009) lembra que o olhar é sempre duplo: "because the evidence of sight is simultaneously sensuous and cognitive, it appears to promise complete satisfaction, but it delivers instead two different, often incommensurate, types of perception" (THOMAS, 2009, p. 152). Em outras palavras, a fotografia nos toca de imediato, mas só se torna de fato conhecimento quando também a interpretamos criticamente.

4. Análise da imagem

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

A fotografia do dia 29 de abril de 2015, que mostra policiais militares agredindo manifestantes em Curitiba, precisa ser compreendida não apenas como registro fiel do ocorrido, mas como uma construção visual que carrega sentidos sociais e políticos. Fabris chama atenção justamente para isso ao afirmar que "o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular" (FABRIS, 2004, p. 19). Ou seja, o que vemos na imagem não é apenas um momento isolado de confronto, mas a encenação de papéis sociais: de um lado, o Estado armado, representado pelos policiais; de outro, a população desarmada em ato de reivindicação.

Imagem 3: Momento de choque entre os manifestantes e as forças de segurança do estado.

Fonte: Paulo Lisboa/Brazil Photo Press/Estadão Conteúdo[9].

Se considerarmos as categorias apontadas por Baudelaire, retomadas por Fabris, essa fotografia oscila entre história e romance: "História e romance: as duas categorias que Baudelaire propõe para o retrato pictórico podem ser adotadas para a análise do retrato fotográfico" (FABRIS, 2004, p. 21). Como "história", a imagem documenta um episódio de repressão, inscrito na memória coletiva paranaense. Como "romance", ela cria uma atmosfera

[9] G1. **Defensoria Pública nega prisões de black blocs em protesto no Paraná**. G1. Paraná, 30 abr. 2015. Disponível em: https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/05/defensoria-publica-nega-prisoes-de-black-blocks-em-protesto-no-parana.html. Acesso em: 10 de out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

de dramaticidade, em que os corpos em choque encenam simbolicamente a luta desigual entre cidadãos e Estado.

Nesse processo, a fotografia funciona também como dispositivo de poder. Como observa Fabris, o retrato tende a criar "uma identidade geral, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade" (FABRIS, 2004, p. 18). Na exposição dessa imagem, não se vê apenas indivíduos específicos, mas sim categorias sociais: policiais e manifestantes, autoridade e resistência. Essa padronização, ao mesmo tempo em que denuncia a violência, pode reforçar estereótipos quando não acompanhada de contextualização.

É aqui que o pensamento de Julia Adeney Thomas ajuda a aprofundar a análise. A autora lembra que "photographs flirt. This is why historians love them, and why they drive us crazy. Unlike texts, which we usually approach with delicacy and suspicion, photographs often disarm us" (THOMAS, 2009, p. 151). A imagem do 29 de abril provoca esse efeito imediato: o reconhecimento instantâneo da brutalidade policial, capaz de gerar indignação. Esse é o primeiro nível de leitura, aquilo que Thomas chama de "recognition", pois "historians, when using photographs as evidence, often rely on this pre-discursive, non-linguistic mode of perception" (THOMAS, 2009, p. 153).

Contudo, a imagem só ganha densidade histórica quando passamos ao segundo nível, o da escavação. Thomas (2009) explica que "excavation fingers the edges of the image, seeking to recover the historical matrix out of which it came" (THOMAS, 2009, p. 154). No caso de Curitiba, isso significa situar a foto dentro do contexto do chamado "Massacre do Centro Cívico", em que mais de 200 pessoas ficaram feridas durante o protesto contra mudanças na previdência estadual. Sem essa reconstrução, a fotografia corre o risco de ser vista apenas como uma cena de violência genérica, perdendo seu vínculo com uma conjuntura política específica.

Por fim, a tensão entre impacto e crítica é inevitável. Como aponta Thomas (2009), "because the evidence of sight is simultaneously sensuous and cognitive, it appears to promise complete satisfaction, but it delivers instead two different, often incommensurate, types of perception" (THOMAS, 2009, p. 152). No caso da imagem do 29 de abril, ela tanto mobiliza a emoção imediata do espectador quanto exige análise contextual para se transformar em memória histórica.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Buscando “escavar a fotografia” como apontado por THOMAS, 2009, buscou-se o campo da História Oral, ao realizar uma entrevista com um dos manifestantes que compõe a fotografia analisada, com intuito de melhor compreender o momento em que ela foi registrada.

Foi utilizado o livro da professora e historiadora Verona Alberti, que em suas palavras (2004) o Manual de História Oral foi um projeto realizado em 1975, logo após o processo de redemocratização. Processo o qual a autora considera de papel fundamental para a sua decisão de escrever um manual, visto a importância da história oral nos momentos da história contemporânea brasileira. Ainda na descrição de Alberti (2004) foram feitas três edições, a primeira em 1990 em decorrência da comemoração de 15 anos do programa do projeto história oral e as outras duas em 2004 e 2013. Alberti (2004) explica que o fato de que os métodos de produção/gravação/transposição de arquivos foram totalmente revolucionados pela tecnologia, como por exemplo a maneira de gravação que migrou de um objeto específico para esse uso e hoje pode ser realizado em um smartphone, como foi o caso das entrevistadas realizadas para essa documentação histórica do projeto.

> A entrevista de história oral — seu registro gravado e transcrito — documenta uma visão do passado. Isso pressupõe que essa visão e a comparação entre diferentes visões tenham passado a ser relevantes para estudos na área das ciências humanas. Trata-se de ampliar o conhecimento sobre acontecimentos e conjunturas do passado por meio do estudo aprofundado de experiências e visões particulares; de procurar compreender a sociedade através do indivíduo que nela viveu; de estabelecer relações entre o geral e o particular mediante a análise comparativa de diferentes testemunhos, e de tomar as formas como o passado é apreendido e interpretado por indivíduos e grupos como dado objetivo para compreender suas ações (ALBERTI, 2004, p.24).

Para preservar a identidade do professor que participou da entrevista, foi decidido que ele será referido ao longo do trabalho como Entrevistado, este que respondeu as seguintes perguntas:

- Qual era a sua atuação profissional no momento das manifestações de 2015?
- O que motivou o senhor a ir para Curitiba em abril de 2025?
- O que o senhor lembra do momento em que a foto foi registrada?
- Além do senhor, consegue identificar mais alguém que estava na fotografia?
- Quem foi o autor da fotografia?
- Pensando nos constantes ataques indiretos e diretos contra os professores do Paraná e do Brasil, na sua opinião, qual a importância dessa fotografia para a atualidade?

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O Entrevistado, um docente ou servidor público paranaense, exercia funções ligadas à militância sindical, o que o colocava diretamente no centro das mobilizações. Sua motivação central, seria a defesa de direitos trabalhistas e previdenciários, que estavam sob ameaça no ano de 2015. A ida a Curitiba representava um gesto de resistência coletiva diante das ações do governo Beto Richa e da Secretaria de Segurança Pública, que pretendiam aprovar medidas absurdas aos servidores. Tal deslocamento simboliza não apenas um ato político, mas também uma forma de solidariedade entre as categorias do funcionalismo público.

As lembranças evocadas pelo entrevistado misturaram emoção, medo e indignação. O Entrevistado ressalta o clima de tensão, a violência policial, o uso de bombas e balas de borracha, bem como a sensação de revolta diante do uso de força desproporcional por parte do Estado. A fotografia, nesse sentido, atuou como um gatilho de memória, permitindo reviver tanto o trauma coletivo quanto a resistência empreendida.

O Entrevistado ressalta responde que não conhece o autor da fotografia e não reconheceu nenhuma das pessoas que estava com ele no momento. Segundo Fabris (2004), a fotografia cria “identidades gerais”, apagando a individualidade dos sujeitos e reforçando categorias sociais, aqui, manifestantes versus forças repressivas. Assim, mesmo que o entrevistado reconheça alguns rostos, a força simbólica da imagem reside em representar o conjunto da categoria docente e não pessoas específicas.

Nessa última pergunta, o Entrevistado enfatiza o valor da memória e da resistência. A fotografia adquire um papel pedagógico e político: ela denuncia a violência estatal e, ao mesmo tempo, reafirma a dignidade dos trabalhadores da educação. Em um cenário atual de precarização do ensino e ataques ideológicos à categoria docente, a imagem se transforma em símbolo de luta, lembrando que “lembrar é resistir”, como indica o título da exposição.

As respostas do Entrevistado revelam que a fotografia de 29 de abril de 2015 ultrapassa o registro factual, se convertendo em um documento de memória, denúncia e identidade coletiva. Através dela, os professores reafirmam sua condição de sujeitos históricos, capazes de resistir à repressão e de narrar sua própria história. Do ponto de vista teórico, a análise de Fabris e Thomas demonstra que a fotografia opera em duas dimensões, a imediata (reconhecimento) e a crítica (escavação). Assim, o testemunho do entrevistado não apenas contextualiza a imagem, mas também reinscreve nela a dimensão humana e política do acontecimento.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> A história oral atua diretamente no campo da memória, um dos grandes alicerces que dá sentido à vida. Considerando que, ao preservar a memória mantemos uma história e fortalecemos suas bases. A autora acrescenta que: "[...] a história oral tem também o mérito singular de introduzir o pesquisador na construção da versão, o que significa introjetar no documento produzido o controle sistemático da produção da própria fonte" (ALBERTI, 2004, p.19).

Em tempos de desvalorização docente e de revisionismos políticos, a imagem e os relatos que ela suscita reafirmam a importância da memória como forma de resistência e da história oral como instrumento de legitimação das vozes silenciadas pelas forças do Estado.

5. Conclusão

Por fim, através do exposto ao longo do texto, é possível concluir que a fotografia documental do 29 de abril de 2015 constitui não apenas um registro histórico, mas um artefato político de múltiplas camadas de significado. Ao articular análise visual, reflexão sobre memória social e crítica às estruturas de poder, esta pesquisa contribui para uma compreensão mais densa dos eventos estudados, reforçando a importância da preservação da memória como forma de resistência e da luta contínua por direitos trabalhistas e justiça social.

Assim, a pesquisa buscou contribuir para o fortalecimento da consciência histórica sobre as lutas docentes no estado Paraná e evidencia o papel da fotografia como fonte histórica. Preservar e interpretar registros como o tratado anteriormente, é reafirmar o compromisso ético e social da História, um compromisso com a verdade, com a justiça e com aqueles que, mesmo diante da violência, continuam a resistir.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral.** Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVES, Elaine; SGARBIEIRO, Marica. O Movimento de Greve das Instituições Públicas do Ensino Superior do Estado do Paraná no Período de Fevereiro a Julho de 2015. *In:* ALVES, Eliane; BOBROFF Maria C, Cescatto (org). **Cadernos da greve: Comissão de Ética.** Londrina: Sindiprol/Aduel, 2016. p. 11 - 26.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico/Annateresa Fabris - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

G1. **Defensoria Pública nega prisões de black blocs em protesto no Paraná**. G1 Paraná, 30 abr. 2015. Disponível em: https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/05/defensoria-publica-nega-prisoes-de-black-blocks-em-protesto-no-parana.html

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

SINDIPROL/ADUEL. **Histórico**. Sindiprol/Aduel - Andes/SN**.** Disponível em: <https://sindiproladuel.org.br/a-historia/>. Acesso em: 14 out. 2025.

SINDIPROL/ADUEL; ADUNICENTRO; SINDUNESPAR; ADUNIOESTE; SINDUEPG; SESDUEM**. Autonomia universitária em debate**. Revista Autonomia Universitária, Londrina, Março 2015. Disponível em: https://sindiproladuel.org.br/wp-content/uploads/2018/05/revista-autonomia-universita_ria0.pdf. Acesso em: 14 out. 2025.

THOMAS, Julia Adeney. **The evidence of sight.** 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/230257912_The_evidence_of_sight. Acesso em: 14 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Explicando Soberania Nacional com gatinhos: análise da comunicação estratégica do Governo Federal no Instagram após a taxação estadunidense

Fernanda CAVASSANA (UEM)[10]

Graça Penha Nascimento ROSSETTO (UEM)

Alana VOLPATO (Unesp)

E-mail: fccarvalho@uem.br

Resumo: O trabalho debate a recente e estratégica mudança do tom comunicacional do Governo Federal do Brasil nas plataformas digitais. Ao iniciar a campanha em defesa da soberania nacional, passou a explorar muito mais o humor e figuras de linguagens próprias dessas plataformas como os memes, além de acionar referências em alta nas tendências dos produtores de conteúdo. As publicações angariaram mais que visibilidade e engajamento digitais, resultando em maior apoio público e político, bem como mudanças no clima de opinião em relação ao governo e à própria comunicação pública. O referencial teórico aciona aspectos da comunicação política, pública e governamental. Também se discute as características linguísticas da comunicação digital nas redes sociais a partir da perspectiva da polarização política, uma vez que se registra na literatura um maior domínio e sucesso comunicacional de atores políticos da direita nesses ambientes. Metodologicamente, a análise se dá por meio de uma análise qualitativa do conteúdo das publicações, considerando como unidades de análise os textos escritos, visuais e audiovisuais.

Palavras-chaves: Comunicação Governamental, Comunicação Política, Comunicação Pública, Governo Federal, Brasil.

[10] Professora Adjunta do curso de Comunicação e Multimeios da UEM. Doutora em Ciência Política (UFPR) e mestra em Comunicação (UFPR). Pesquisadora do LHuD.UEM e INCT.DD (CNPq).

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPGHS

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma análise exploratória do conteúdo de reels publicados pelo perfil @govbr no Instagram[11], com foco na identificação de categorias temáticas que caracterizam a atual estratégia comunicacional do Governo Federal do Brasil naquela plataforma social. A investigação parte de um corpus inicial que será ampliado futuramente, permitindo aprofundar a compreensão sobre essa inflexão estilística e seus efeitos no ecossistema digital.

Este texto de paper para os anais do Eneimagem condensa aquilo que foi apresentado oralmente e visualmente por meio de slides no evento. Para apresentação oral neste evento, a análise focou na análise de publicações audiovisuais no mês de julho de 2025 na página do Instagram @govbr. Como há interesse em aprofundar essa discussão em uma análise maior e discussão teórica mais robusta, este texto apresenta o trabalho em formato introdutório, apenas derivado da apresentação oral e mais completo que o texto do caderno de resumos, mas ainda com a análise inconclusiva. Espera-se que, em breve, essa pesquisa esteja completamente disponível em formato de artigo em uma revista científica revisada por pares.

O estudo debate a recente e estratégica mudança no tom adotado pela comunicação governamental nas plataformas digitais. No contexto das campanhas voltadas à defesa da soberania nacional, observou-se uma adoção mais intensificada de recursos de humor, além do uso de figuras de linguagem nativas dessas plataformas, como memes e referências alinhadas às tendências em circulação entre produtores de conteúdo. O que, antes, não aparecia com tão recorrência no perfil institucional do Governo Federal. Essa virada estética e discursiva aproxima a comunicação pública de lógicas próprias da cultura digital, que privilegiam a leveza e a rápida circulação de significados. Principalmente, por angariar maior engajamento do público diante das *affordances* da plataforma, o que, consequentemente, pode representar maior mobilização em prol das pautas e temas agendados pelo Governo.

Ressalta-se isso porque, no contexto recente do debate público brasileiro, não só ganharam evidência os temas também abordados por ali, como o posicionamento da opinião pública tendeu a acompanhar o enquadramento acionado pela comunicação do Governo Lula.

[11] Disponível em www.instagram.com/govbr, acesso em 01 de outubro de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Assim, as publicações resultantes dessa abordagem alcançaram impactos que ultrapassaram a visibilidade e o engajamento digital. Evidências preliminares sugerem efeitos positivos[12] sobre o apoio público e político ao governo, bem como transformações no clima de opinião relativo à gestão federal e à própria noção de comunicação pública, conforme indicaram pesquisas de opinião pública do período sobre a avaliação do Governo Federal.

Especificamente sobre a performance digital, nota-se maior engajamento desse tipo de conteúdo em comparação com os anteriores, mais sérios e institucionais. Tais resultados suscitam debates sobre os limites e as potencialidades de estratégias comunicacionais que combinam institucionalidade e linguagens coloquiais e populares, especialmente em ambientes digitais, que têm sido marcados por disputas simbólicas intensas.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa tem como embasamento referências da comunicação política, articulando essas perspectivas às discussões sobre as características da comunicação digital, especificamente em redes sociais. Considera-se, ainda, o cenário contemporâneo de polarização, no qual a literatura registra um maior domínio retórico e performático de atores políticos de direita nesses ambientes digitais. Metodologicamente, a análise é exploratória e conduzida a partir de uma abordagem qualitativa do conteúdo, tomando como unidades de exame os elementos textuais, visuais e audiovisuais presentes nas publicações. O objetivo principal é encontrar indicadores que norteiem pesquisas mais completas e metodologicamente mais acuradas para construção de categorias analíticas de conteúdo desse objeto empírico.

2. Conjuntura política

A conjuntura política brasileira em julho de 2025 é marcada pelo acirramento da disputa entre governo e oposição, a um ano do início das eleições gerais de 2026. Em meados de 2025, o julgamento da trama golpista pelo Supremo Tribunal Federal (STF) ocupa o centro do debate público e redefine a agenda nacional ao expor conexões entre articuladores internos e interlocutores internacionais do grupo bolsonarista, oposição mais acirrada ao Governo Federal. A forte presença digital de figuras como o Deputado Federal Eduardo Bolsonaro e a

[12] Ainda que limitados. Não se sugere integral causalidade aqui, mas uma das partes de todo o debate sobre os temas políticos do período.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

associação com o então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, ampliam a dimensão do caso. Esse processo judicial, altamente visível e carregado de simbolismo, reorganiza estratégias discursivas, pressiona lideranças partidárias para se posicionarem diante da polarização carregada entre a extrema direita, ainda simbolicamente liderada por Jair Bolsonaro, um dos réus – que foi julgado e condenado no caso.

As declarações ao longo de 2025 do atual presidente dos Estados Unidos acrescentam camadas adicionais de instabilidade. Suas falas, que ultrapassaram críticas ao chamado "tarifaço", avançaram para ataques diretos às instituições democráticas brasileiras, com ênfase no Judiciário, gerando reações firmes do governo federal. Em meio a esse cenário, referências inusitadas ao BRICS e até ao sistema de pagamentos PIX passaram a compor o repertório retórico internacional sobre o Brasil.

Em contrapartida, o Governo Lula acionou o discurso de defesa de Soberania Nacional, contra interferências políticas externas e passou a trabalhar com um discurso de "Nós x Eles", que se assemelha à comunicação populista altamente explorada nas plataformas digitais na contemporaneidade. Embora aqui isso vá no sentido contrário em um aspecto importante: a defesa pelas instituições.

É, portanto, mais populista ao acionar o povo contra o inimigo externo, ao mesmo tempo que é totalmente nacionalista o discurso. Por outro lado, também é importante destacar um viés popular do discurso "nós x eles", ao colocar, em alguns momentos, em oposição a questão ricos x pobres para as pautas do Governo no Congresso, como as mudanças da taxação do imposto de renda.

3. O discurso de soberania nacional

O discurso nacionalista ocupa posição central nas estratégias contemporâneas de comunicação populista, funcionando como um recurso simbólico capaz de produzir pertencimento, identidade coletiva e antagonismos políticos. Ao mobilizar elementos da cultura e da história nacional, esse tipo de discurso opera como uma forma de simplificação da realidade social, dividindo o campo político entre "o povo" e seus adversários estrangeiros. Na prática, trata-se de um repertório que reforça a ideia de ameaça externa e legitima ações políticas em nome da defesa da nação.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

No contexto brasileiro, a extrema-direita incorporou de maneira intensa esse nacionalismo performático desde o ciclo da Lava Jato, quando cores, símbolos e rituais cívicos brasileiros passaram a ocupar o centro de manifestações de rua e estratégias de comunicação. A bandeira verde e amarela, antes associada a eventos esportivos e celebrações cívicas amplas, foi ressignificada como marca identitária de um campo político específico, transformando-se em um signo de disputa. Esse processo consolidou uma estética visual que vincula patriotismo à figura do líder político, contribuindo para a formação de um imaginário nacional fragmentado e polarizado.

Recentemente, observa-se uma ruptura nesse padrão, especialmente quando parte do discurso bolsonarista desloca a referência nacional para uma oposição simplificada entre Estados Unidos e Brasil. Especialmente diante do julgamento que levou à condenação de Jair Bolsonaro na trama golpista. O alinhamento quase automático ao ex-presidente estadunidense e a adoção de narrativas que defendem interesses externos em detrimento de pautas brasileiras configuraram uma contradição interna no próprio discurso nacionalista da extrema-direita. Esse movimento revelou fragilidades da retórica patriótica ultraconservadora e produziu tensões simbólicas perceptíveis tanto no debate político quanto nas manifestações visuais difundidas nas redes.

Visualmente, esse fenômeno pode ser analisado por meio do uso recorrente de símbolos associados à identidade nacional, como a bandeira do Brasil, as cores verde e amarela e representações gráficas da fauna e de elementos culturais brasileiros. Esses signos funcionam como marcadores ideológicos e são mobilizados para reforçar a ideia de autenticidade e soberania nacional, ainda que inseridos em narrativas contraditórias. A presença simultânea de referências patrióticas e discursos alinhados a interesses estrangeiros evidencia disputas internas sobre o próprio significado de nação, revelando como a comunicação política atual se vale de uma iconografia instável e altamente instrumentalizada.

7. Memes e a lógica dos “gatinhos” - Cute cat theory (Zuckerman, 2008)

Em 2008, Ethan Zuckerman fez analogia ao compartilhamento de imagens de gatos fotos como uma das funções da fase mais dialógica da Internet. Para o autor, as pessoas utilizam a rede mais para atividades irrelevantes do que para assuntos sérios e mobilização política de

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

fato. Assim, o autor chamava atenção para os ativistas on-line de que o ideal, estrategicamente falando, era compreender as formas e usos das redes sociais já existentes e o comportamento mais mundano para interesse da população. Afinal, as redes sociais on-line foram criadas com finalidades de socialização, embora sirvam e sejam muito bem exploradas atualmente para fins políticos.

A problematização trazida por ele é relevante aqui pela coerência argumentativa em relação à capacidade mobilizadora de engajamento e defesa pelo conteúdo enquadrado em publicações que acionam meme em suas linguagens, inclusive por "gatinhos fofos". Ainda que para resumir e instruir sobre assuntos sérios como Política Externa e Economia conforme se analisa aqui.

Nesse sentido, a circulação de memes tornou-se um dos elementos mais centrais na dinâmica contemporânea da disputa política digital. Essas peças condensam mensagens complexas em formatos breves, facilmente compartilháveis e altamente mobilizadores, permitindo que atores políticos antecipem debates e ocupem a atenção pública muito antes dos períodos formais de campanha. A combinação entre humor, ironia e antagonismo reforça identidades políticas e intensifica a polarização, transformando os memes em instrumentos estratégicos para enquadrar temas e definir adversários.

Pesquisas na área indicam que os memes exercem um papel importante na mediação entre usuários e conteúdos políticos, criando sensação de proximidade com lideranças, facilitando o engajamento e oferecendo atalhos cognitivos para questões que, de outra forma, exigiriam maior esforço informacional. Ao mesmo tempo em que ampliam o alcance da política entre públicos diversos, esses conteúdos tendem a simplificar debates e a privilegiar respostas emocionais rápidas, o que contribui para ambientes comunicacionais marcados por superficialidade e volatilidade. Estudos também apontam que campanhas políticas e grupos organizados têm explorado sistematicamente a lógica da viralização e a estética da cultura digital. A produção coordenada de memes é utilizada para introduzir temas na agenda, influenciar percepções e moldar narrativas de longo alcance. Assim, para embasar essa pesquisa mais ampla, aqui apresentada sumariamente a partir da apresentação oral no Eneimagem, serão acionadas e debatidas a bibliografia da área, especialmente as já listadas na seção de referências desse texto.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPG HS

A seguir, temos duas figuras que sintetizam o conteúdo publicado pela página @govbr em dois momentos distintos esse ano. A primeira é de alguns vídeos em formato reels publicados antes do mês de julho. Antes, portanto, da taxação de Trump sobre os produtos de exportação do Brasil e do discurso contra as instituições e judiciário brasileiros. A imagem, aqui, visa ilustrar como havia vídeos sobre temas sérios que buscavam acionar linguagens e estratégias digitais (como o enquadramento de vídeo fechado em pessoas, discursos, uso de influencers etc.), mas de um modo menos lúdico. A estética também aparenta mais documental, com cores variadas, ainda que se acione bastante o azul, cor que simbolicamente tende a representar o tom de seriedade e autoridade nas publicações, o que é coerente com a página institucional do Poder Executivo Nacional.

Figura 1 – Captura de tela de reels na página do Governo antes de julho

Fonte: Instagram, @govbr, 2025.

Figura 2 – Captura de tela de reels na página do Governo Federal em julho

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Fonte: Instagram, @govbr, 2025.

Em contraste, e usada como argumento aqui, a Figura 2 vem ilustrar algumas das mudanças estéticas e estratégicas dessa comunicação governamental. É possível perceber o maior acionamento das cores brasileiras, bandeira nacional, bem como de animais para vídeos na lógica dos "gatinhos fofos" para tratar de assuntos sérios.

5. Exemplos analisados

Em julho de 2025, o perfil @govbr publicou 84 reels no Instagram, que juntos alcançaram quase 200 milhões de visualizações. A média por vídeo foi de 2.380.193 visualizações, mas a distribuição do alcance foi bastante concentrada: apenas 22 reels responderam por 173 milhões de views, o que corresponde a 87% do total registrado no período.

A análise dos reels do governo federal foi conduzida por meio de um procedimento metodológico baseado em categorização temática, identificação de enquadramentos comunicacionais e aplicação de variáveis dummies para mapear elementos específicos presentes nos vídeos. Primeiro, cada peça foi classificada segundo seu tema geral, considerando dimensões recorrentes na comunicação governamental, como economia, política institucional, saúde, educação e outros temas de interesse público. Em seguida, identificou-se o enquadramento predominante de cada conteúdo, distinguindo se o objetivo principal era informativo, de prestação de contas ou de mobilização política.

Após essa etapa, aplicou-se um conjunto de categorias binárias (presença/ausência) que permitiram detalhar os recursos discursivos e simbólicos acionados nos vídeos. Entre essas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

variáveis, contabilizou-se a presença de referências a políticas públicas, anúncios ou informações sobre propostas governamentais, bem como o acionamento explícito do discurso de soberania nacional. Também foram identificados elementos estilísticos característicos da comunicação digital, como uso de memes ou estratégias de cute caties (vídeos com animais). Outras categorias voltadas à disputa política incluíram a verificação de polarização (discurso nós x eles), o uso da bandeira nacional e a identificação do "eles", ou seja, quem é descrito como adversário ou inimigo no narrativo do vídeo. Esse conjunto de critérios permitiu sistematizar a análise e comparar padrões de conteúdo, estética e estratégia comunicacional ao longo dos reels examinados.

Abaixo, temos alguns exemplos. O primeiro, sobre o projeto de ampliar a faixa de isenção do Imposto de Renda, proposta enviada pelo Governo Lula ao Poder Legislativo.

Figura 3 – Exemplo de reels analisado sobre Imposto de Renda com gatinhos

Explicando com gatinhos, a proposta de mudanças no imposto de renda. Esse é um gatinho que acorda cedo, coloca o crachá e vai trabalhar. Todo mês, recebe seu salário.
E o susto é sempre o mesmo. Desconto no pagamento. E olha que ele nem ganha tanto.
Ainda assim, perde uma parte pro imposto de renda. Mas o governo federal quer mudar isso. Com o novo projeto de lei, quem ganha até 5 mil reais por mês pode ficar isento do imposto de renda.
Ou seja, zero, nadinha. Menos desconto, mais alívio. Mais corridinha na dispensa, mais chance de pagar o básico e respirar com tranquilidade.
E esse gatinho não tá sozinho. 10 milhões de gatinhos, ou melhor, de trabalhadores, vão ser beneficiados. Pra quem ganha entre 5 mil e 7 mil reais, o imposto diminui de forma progressiva.
Com esse alívio, vai ter gatinho pagando as contas, fazendo curso, cuidando da saúde mental. Mas quem vai bancar isso tudo? Os gatos super ricos, que ganham tipo 1 milhão por ano e quase não pagam IR, vão passar a contribuir com o valor mínimo. Justiça Tributária ganha mais, ajuda mais.
Quem precisa, vive com mais dignidade.

03/07, 20,1 milhões visualizações
https://www.instagram.com/reel/DLpoiMFRg0o/

Fonte: Instagram, @govbr, 2025.

O vídeo utiliza a metáfora dos "gatinhos" para explicar as mudanças propostas no imposto de renda, apresentando trabalhadores comuns como personagens que acordam cedo, usam crachá e enfrentam descontos mensais mesmo sem receber altos salários. A narrativa desse reels destaca que o novo projeto do Governo Federal prevê a isenção de Imposto de Renda de quem ganha até cinco mil reais e reduz progressivamente o imposto para rendas até sete mil,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

enfatizando o alívio financeiro, a possibilidade de pagar o básico e a chance de viver com mais tranquilidade. Ao mostrar que cerca de dez milhões de trabalhadores seriam beneficiados, o conteúdo reforça a ideia de proteção e valorização dos que dependem do próprio trabalho para manter sua vida cotidiana.

A lógica do "nós x eles" aparece de forma explícita quando o vídeo contrapõe os trabalhadores comuns aos "gatos super ricos", definidos como aqueles que ganham cerca de um milhão de reais por ano e quase não pagam imposto de renda. Nesse enquadramento, os super ricos passariam a ser responsabilizados por financiar a justiça tributária, enquanto os trabalhadores são apresentados como quem realmente precisa de alívio financeiro e mais dignidade. A oposição simbólica entre quem produz e sofre com descontos e quem acumula riqueza sem contribuir proporcionalmente estrutura o discurso do vídeo, criando uma divisão clara entre o grupo que merece proteção e o grupo que deve finalmente arcar com uma parcela justa de responsabilidade fiscal.

O segundo exemplo foca na Soberania Nacional. Relaciona-se mais, portanto, ao embate com o discurso de Trump do que a disputa política interna com os congressistas de oposição ao acionar o "nós" versus "eles".

Figura 4 – Exemplo de reels analisado sobre Soberania Nacional

(0:00) O Brasil é um país soberano.
(0:03) E um país soberano é um país independente que respeita suas leis.
(0:08) Um país soberano protege seu povo e sua democracia.
(0:12) Um país soberano não baixa a cabeça para outros países.
(0:15) E ser contra a nossa soberania é ser contra o Brasil.
(0:18) Não machuque o meu Brasil, viu?
(0:21) É, my friend, aqui quem manda é a gente.
(0:25) O Brasil é soberano.
(0:26) O Brasil é dos brasileiros.
(0:28) Governo do Brasil.

1,2 milhões, 12 de julho
https://www.instagram.com/govbr/reel/DMB2CWlRbbl/

Fonte: Instagram, @govbr, 2025

REALIZAÇÃO: UEL, LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, H2h Visual Media, PPG HS

É imageticamente rico. O vídeo mobiliza uma série de imagens emblemáticas da cultura brasileira para construir uma representação visual de unidade nacional, como os povos indígenas, crianças jogando futebol, paisagens rurais, produção agrícola e cenas cotidianas. Esse mosaico imagético reforça a ideia de um Brasil diverso, produtivo e autossuficiente, acionando símbolos reconhecíveis da identidade coletiva. O enquadramento dá destaque ao rosto de um brasileiro sendo pintado de verde e amarelo, gesto que sintetiza o apelo à união e ao pertencimento.

Além de identidade das cores nacionais, pinta-se como se fosse para guerra, gerando uma percepção que intensifica a noção de defesa nacional. Nesse contexto, os elementos do agronegócio também ganham centralidade, especialmente diante do tarifaço, uma vez que os Estados Unidos ao elevar as tarifas sobre exportações brasileiras atingiram produtos como o café e a carne exportados pelo Brasil. Aqui, no cenário polarizado, cabe lembrar que o setor ruralista tende a ser forte opositor ao Governo atual e mais ligado ao anterior, bolsonarista. Ou seja, o discurso de defesa nacional é mais inclusivo na ótica interna.

A narrativa verbal do vídeo aciona de forma direta o discurso “nós x eles”, adotando a soberania como eixo estruturante. Ao repetir que “o Brasil é soberano” e que “não baixa a cabeça”, a mensagem opõe um “nós” composto pelo povo, pela democracia e pelas instituições nacionais a um “eles” representado por forças externas que tentariam interferir ou prejudicar o país. A expressão “my friend, aqui quem manda é a gente” reforça o tom de enfrentamento, personificando o adversário externo e convocando o público para uma postura de resistência. Assim, ao mesmo tempo que explora o tom humorístico, o vídeo articula um nacionalismo afirmativo que contrapõe Brasil e Estados Unidos, transformando o episódio das tarifas em oportunidade para fortalecer a narrativa de independência, orgulho e coesão entre brasileiros frente à ameaça externa.

A soberania nacional e o discurso “nós x eles” também é acionado no próximo exemplo que, também, volta a acionar a lógica de linguagem de animais “fofos”, agora fazendo uso estratégico da Capivara, enquanto símbolo nacional.

Nesta apresentação, trazemos, por fim, uma mescla dos animais fofinhos, memes e o discurso de Soberania Nacional também pautado pelo “nós” x “eles” diante do inimigo externo, representado também por um animal símbolo dos EUA, a águia.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Figura 4 – Exemplo de reels analisado com animais e soberania nacional

(0:00) Explicando soberania nacional com bichinhos, parte 2.
(0:04) Capivara tá atenta.
(0:05) Às margens da floresta, uma águia começou a pousar demais.
(0:08) Vem de longe e dá palpite na política, na economia e até na forma de pagamento que as capivaras inventaram.
(0:14) Fala sempre de cima, ameaça.
(0:17) Só que quem pisa nesse chão é a capivara.
(0:21) Foi ela, junto com tamanduás, onças e araras, que escolheu quem cuida da floresta.
(0:26) Presidenta eleita, congresso, justiça independente.
(0:31) Decisão de quem vive, trabalha e sonha nessa terra.
(0:34) Soberania é isso.
(0:35) Decidir os próprios rumos, sem bicho de fora querendo mandar.
(0:40) Fazer acordos e discutir relações?
(0:42) Sim, mas com autonomia, com dignidade.
(0:45) A área que cuide do céu dela.
(0:47) No país das capivaras, quem manda é o povo.

25/07, 1,9 mi visualizações, disponível em
https://www.instagram.com/govbr/reel/DMiUzIYxC9o/

Fonte: Instagram, @govbr, 2025.

O reels mobiliza a fauna brasileira como metáfora para representar o país e seu povo, criando um universo narrativo em que capivaras, tamanduás, onças e araras simbolizam o Brasil coletivo. As imagens reforçam um imaginário nacional ecológico e identitário, aproximando o espectador de elementos reconhecíveis da biodiversidade. A capivara, animal recorrente no imaginário popular, funciona como personagem central, atenta e territorial, representando os brasileiros que vivem, trabalham e escolhem seus representantes. A narrativa constrói esse "nós" como um conjunto legítimo de habitantes que decide democraticamente seus rumos por meio da presidência, do congresso e de um sistema de justiça independente.

Em contraste, o "eles" é encarnado pela figura da águia, símbolo amplamente reconhecido dos Estados Unidos, representada como um animal que chega "de longe", dá palpites na política, economia e até nos sistemas de pagamento locais, fala "de cima" e ameaça. A oposição entre a fauna brasileira e a águia estrangeira reforça o enquadramento soberanista, segundo o qual forças externas tentam interferir no caminho escolhido pelo país. Ao afirmar que "soberania é decidir os próprios rumos, sem bicho de fora querendo mandar", o vídeo solidifica a lógica do confronto Brasil versus EUA, enquanto também admite relações internacionais desde que baseadas em autonomia e dignidade. Assim, o conteúdo se articula

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

claramente a um discurso “nós x eles”, no qual a defesa da soberania nacional é visual e narrativamente dramatizada por meio da metáfora animal.

6. Considerações finais

O Instagram pode ser considerado como um espaço de disputa política direta, onde governo e oposição travam uma guerra diária de interpretações, enquadramentos e performances visuais. Por sua vez, o governo federal do Brasil tem intensificado sua atuação lúdica no Instagram, onde concentra parte significativa de sua estratégia de comunicação pública. A página oficial (@govbr) registrou aumento expressivo no ritmo e na estética das postagens, aderindo a formatos próprios da cultura digital, especialmente reels e memes. Essa mudança busca ampliar espaço ocupado no ambiente das redes, que, tem sido dominado pela direita, oposição ao governo, utilizando humor, referências populares e linguagem ágil para disputar engajamento e narrativas. O crescimento no volume de interações indica que esse esforço tem sido bem-sucedido ao ampliar o alcance das mensagens com pautas e enquadramentos do governo, ativando o engajamento digital e real, de rua, dos brasileiros.

No centro desse movimento está a incorporação explícita do humor político como ferramenta de enfrentamento discursivo. As publicações passaram a tematizar diretamente embates com figuras da oposição, recorrendo a comparações irônicas, situações cotidianas recontextualizadas e reenquadradas para defender e reforçar os argumentos políticos do Governo Lula sobre pautas que estavam sendo debatidas pelo Congresso. Além de rebater críticas, os conteúdos frequentemente destacam ações governamentais em contraste com declarações ou comportamentos de adversários, reforçando a ideia de eficiência e estabilidade frente ao que é apresentado como exagero ou incoerência da oposição – aqui, especialmente a bolsonarista e do Deputado Eduardo Bolsonaro juntamente com o governo estadunidense, que passou a atacar diretamente o Brasil.

7. Referências

ALBUQUERQUE, Afonso; QUINAN, Rodrigo. Extrema-direita, mídias digitais e estetização da política: o que deixamos de ver? In: **Anais do 30° Encontro anual da Compós** , 2021, São Paulo. *Anais eletrônicos*..., Galoá, 2021.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

ARAÚJO, B.; FERREIRA, D. A. **A imagem pública da extrema direita nas mídias sociais**: uma análise qualitativa da representação de um parlamentar bolsonarista no Instagram. Cuadernos.Info, n. 60, 2025, pp. 23-45. DOI: 10.7764/cdi.60.84398

BUCCI, Eugênio. Seriam as fake news mais eficazes para campanhas de direita? Uma hipótese a partir das eleições de 2018 no Brasil. **Novos Olhares**, v. 8, n. 2, p. 21-29, 2019. DOI:10.11606/issn.2238-7714.no.2019.162062.

CAVASSANA, F. Entrevista para Folha de Londrina. In: LOPES, J. M. **"Guerra de memes antecipa debate eleitoral nas redes"**. Folha de Londrina, 2025. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/politica/guerra-de-memes-antecipa-debate-eleitoral-nas-redes-3274613e.html?d=1

CAVASSANA, Fernanda; CERVI, Emerson Urizzi . **Mais populismo, menos representatividade**: monitoramento e lógica populista da comunicação política em redes sociais online. Revista Estudos Políticos, v. 9, p. 86-103, 2018.

CHAGAS, Viktor. **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EdUFBA, 2020.

CHAGAS, Viktor. **A cultura dos memes no Brasil**: agendas e desafios de pesquisa sobre uma das únicas instituições que se mantém de pé no país. Salvador: Edufba, 2024.

COVALESKI, R., RODRIGUES, A. O. Princípios da Propaganda Nazifascista Revisitados pela Extrema Direita Brasileira: uma leitura de imagens. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n. 3, pp. 60-89. DOI:10.29146/eco-ps.v26i3.28028 DOI: 10.26807/rp.v25i112.1854

GOMES, W.; CHAGAS, Viktor. Rumores políticos y otras formas de contenido digital malicioso difundidas por la extrema derecha en las elecciones brasileñas de 2022. In: María Jesus Fernández Torres; Laura Teruel Rodríguez. (Org.). **Desinformación y Comunicación Política**: Una visión iberoamericana en una nueva era tecnológica. 1ed.: Alice, 2025, v. 1.

PRADO, J. L. A.; SENNA, C. E. A., GIOVANNINI, R.; BURGOS, R. S. **A desordem do bolsonarismo**: análise discursiva dos tuítes de extrema direita durante o segundo turno das eleições de 2022. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n.3, 2023, pp.36-59. DOI: 10.29146/eco-ps.v26i3.28158

SANCHES DE FRIAS, Eliana. Inteligencia artificial, desinformación y populismo digital: Cómo las plataformas digitales impulsan los movimientos de extrema derecha. **Razón y Palabra**, v. 25, n. 112, p. 12–31, 2022.

SCABIN, Nara. Humor e conservadorismo: contiguidades e aproximações entre o fazer humorístico e a extrema-direita. **Revista Insólita**, ano 4, v. 4, n. 2, 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

SILVA, Danilo. Embates semiótico-discursivos em redes digitais bolsonaristas: populismo, negacionismo e ditadura. **Trab. Ling. Aplic**., Campinas, v. 59, n. 2, 2020. pp. 1171-1195. DOI: 10.1590/010318137409916202006241

SILVA, L. R. L. Discurso de ódio nas redes sociais digitais: tipos e formas de intolerância na página oficial de Jair Bolsonaro no Facebook. **Galáxia**, n. 46, 2021, pp.1-26. 10.1590/1982-2553202151831.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Omara Portuondo: representações visuais da cultura cubana

Anna Carolina Vignoli LUCHINI (PPGH/Unesp)[13]

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Unesp)

E-mail:anna.luchini@unesp.br

Resumo: Este trabalho busca refletir sobre as possibilidades de utilização da semiótica como ferramenta metodológica para a pesquisa histórica, a partir da análise de imagens relacionadas à trajetória da cantora afro-cubana Omara Portuondo. Considera-se que as imagens não apenas registram acontecimentos ou trajetórias, mas operam como sistemas de signos capazes de produzir significados sobre cultura, identidade, raça e gênero. Assim, a leitura semiótica permite compreender como determinados elementos visuais são construídos, reiterados ou transformados ao longo do tempo. A proposta consiste em observar diferentes representações da artista em contextos distintos, destacando como essas imagens dialogam com processos sociais e políticos mais amplos.

Palavras-chaves: Omara Portuondo, representações visuais, cultura cubana.

[13] Mestranda em História Política pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LED

APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

1. Introdução

Este trabalho se relaciona ao projeto de mestrado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). A pesquisa busca compreender os papéis sociais e culturais atribuídos às mulheres em Cuba durante a década de 1970[14], com ênfase nas intersecções entre gênero, raça e classe. O foco recai sobre a trajetória da cantora afro-cubana Omara Portuondo, analisando como sua carreira se desenvolveu em meio ao processo de institucionalização do realismo socialista[15] e às políticas de controle da produção artística e cultural pelo Estado. Pretende-se investigar de que maneira a artista mobilizou a música e a cultura como formas de afirmação, negociação ou adequação às expectativas impostas pela Revolução.

Nesse contexto, a proposta apresentada parte da análise de fotografias de Omara Portuondo, compreendidas não apenas como registros visuais de sua trajetória, mas como sistemas de signos que produzem sentidos sobre cultura, identidade, raça e gênero. A leitura semiótica permite perceber como determinados elementos visuais são criados, reforçados ou ressignificados ao longo do tempo. Assim, serão analisadas duas fotografias da cantora em contextos distintos, a fim de refletir sobre como esses registros dialogam com processos sociais e políticos mais amplos.

2. Da jovem do Tropicana à *novia del filin*: a trajetória de Omara Portuondo

[14] No campo cultural, os anos 70 ficaram marcados como a "década gris" da cultura cubana, caracterizada por um controle mais rígido e repressivo sobre as manifestações artísticas e culturais da ilha. Nesse período, a censura tornou-se explícita e direcionada especialmente àqueles artistas e intelectuais cujas obras ou posturas questionavam as normas ideológicas estabelecidas pelo governo revolucionário. Temas ligados a gênero, sexualidade e outras questões sociais, quando abordados a partir de perspectivas críticas ou divergentes, frequentemente resultavam em perseguições e silenciamentos. Entretanto, segundo os governantes de então, a Revolução teria superado essas questões.
Vf.: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15032024-120210/. Acesso em: 30 ago. 2025.

[15] O realismo socialista foi uma diretriz cultural instituída na União Soviética entre as décadas de 1930 e 1940, com o objetivo de orientar as produções intelectuais e artísticas segundo padrões definidos pelo Estado. Essa política privilegiava conteúdos patrióticos, de tom otimista e voltados às massas, adotando uma linguagem direta e compreensível, de modo a reforçar os ideais socialistas junto à população.
Ver: MISKULIN, S. *A Política Cultural na Revolução Cubana:* as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. Caderno CRH, 32(87), 537–548. 2019, p. 538.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Nascida em 29 de outubro de 1930, no bairro de Cayo Hueso, em Havana, Omara Portuondo Peláez[16] tornou-se um dos principais nomes da música popular cubana, com destaque especial nos gêneros bolero[17] e *feeling*[18]. Sua trajetória artística teve início como dançarina no famoso *Ballet Tropicana*[19], onde se apresentava ao lado da irmã, Haydée. Ainda nos primeiros anos de sua carreira musical, integrou o grupo *Lokibambia* e, posteriormente, a orquestra feminina *Anacaona*[20]. Contudo, um momento decisivo em sua consolidação artística

[16] Foi na emissora *Mil Diez* que o locutor Manolo Ortega a apelidou de "Omara Brown: a noiva do *feeling*."
HERRERA MOREL, Laura Maciel**.** *Características del estilo interpretativo de Omara Portuondo en cinco de sus canciones más populares.* 2023. Trabajo de grado (Licenciatura en Música Contemporánea) – Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, República Dominicana, 2023, p. 43. Disponível em: https://repositorio.unphu.edu.do/handle/123456789/3/browse?rpp=20&offset=182&etal=-1&sort_by=1&type=title&starts_with=O&order=ASC. Acesso em: 10 de set. 2025.

[17] Ao investigarmos as origens do bolero cubano, percebemos que suas raízes remontam ao bolero espanhol, tradicional há mais de três séculos. Contudo, ao ser incorporado à cultura musical cubana, o gênero passou por profundas transformações. Com o tempo, aspectos como o ritmo, a estrutura e as variações melódicas foram sendo adaptados, resultando em uma forma musical própria, marcada pela influência local e por novas interpretações artísticaas.
Ver: VIZCAÍNO, María Argelia. *El bolero cubano es enteramente nuestro*. - Gonzalo Roig. Jacoviche, 2015. Disponível em: https://jacoviche.blogspot.com/2015/04/el-bolero-cubano-es-enteramente-nuestro.html. Acesso em: 25 de ago. 2025.

[18] O *feeling* é um movimento artístico surgido na década de 1940, de ruptura estilística e estética com as formas tradicionais de fazer a canção, em especial o bolero, tanto no aspecto formal quanto no literário.

[19] O *Ballet Tropicana* teve suas raízes no *Edén Concert*, um cabaré ao ar livre fundado pelo empresário Victor de Correa no centro da cidade de Havana no final dos anos 1920. Em 1939, Correa foi persuadido por empresários envolvidos com jogos de azar clandestinos a transferir as operações para uma vila com jardim nos subúrbios de Marianao, na capital, marcando o nascimento do Tropicana.
Ver: THE TROPICANA Nightclub and How Cuban Women Fared Before, During, and After Fidel. Acontecimentos na Biblioteca de Livros Raros e Coleções Especiais Wolfsonian-FIU, 30 nov. 2021. Disponível em: https://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2021/11/30/the-tropicana-nightclub-and-how-cuban-women-fared-before-during-and-after-fidel/. Acesso em: 25 de ago. 2025.

[20] A orquestra composta exclusivamente por mulheres foi nomeada em homenagem à heroína indígena taíno e cacica do Haiti, assassinada pelos conquistadores espanhóis. O grupo foi fundado em 1932 por Concepción "Cuchito" Castro Zaldarriaga. Diante do agravamento dos conflitos políticos e sociais durante o período machadista, Cuchito viu-se obrigada a interromper seus estudos universitários e a abandonar o sonho de tornar-se dentista, após o fechamento da instituição. Foi nesse contexto de ruptura que ela decidiu se reinventar por meio da música, dando origem à orquestra feminina. Acredita-se que Anacaoana nasceu por volta de 1460, na ilha que os nativos chamavam de *Quisqueya*, *Bohio*, *Babeque* e *Ayti*, posteriormente batizada pelos europeus de *La Hispaniola*, hoje dividida entre o Haiti e a República Dominicana. Irmã do cacique de *Xaragua* e esposa do cacique Caonabo, a líder indígena desenvolveu um papel importante nas interações com os colonizadores. Segundo Anderson-Córdova, registros de *Bartolomeu de las Casas* indicam que o governador Nicolau de Ovando e seus homens atacaram os indígenas, 80 caciques de Xaraguá foram queimados vivos, e Anacaona foi posteriormente enforcada.
ANDERSON-CÓRDOVA, Karen F. *Surviving Spanish Conquest:* Indian Fight, Flight, and Cultural Transformation in Hispaniola and Puerto Rico. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2022, p. 36.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

foi a participação no *Cuarteto D'Aida*[21], grupo de grande relevância no cenário cubano, com o qual se apresentou em renomados cabarés de Havana, participou de programas de televisão e realizou turnês pela América Latina, Europa e Ásia[22]. O quarteto alcançou considerável sucesso internacional[23], excursionando pelos Estados Unidos, dividindo o palco com o cantor e pianista de jazz norte-americano Nat King Cole[24] no Tropicana e gravando, em 1957, um álbum para a RCA Victor[25].

Em 1959, Omara lançou seu primeiro álbum solo, *Magia Negra*, com a participação do pianista e compositor Julio Gutiérrez, abrindo caminho para uma discografia que hoje ultrapassa trinta álbuns. A partir da década de 1960, passou a contar com o apoio da gravadora EGREM, lançando discos pelo selo *Areito*. Esse período marcou a consolidação de sua carreira, fortalecida por colaborações com a tradicional Orquestra Aragón, além de outros lançamentos e parcerias[26]. Apesar do ambiente cultural mais restritivo, continuou a se apresentar dentro e fora de Cuba. Décadas mais tarde, em 1996, Omara ganhou nova projeção internacional ao tornar-se a primeira mulher a integrar o prestigiado *Buena Vista Social Club*[27].

---

[21] O Quarteto D'Aida foi fundado em 1952 pela pianista Aida Diestro, composto inicialmente pelas cantoras Elena Burke, Omara e Haydée Portuondo, e Moraima Secada. O grupo estreou no programa de televisão El Show del Mediodía, apresentando as canções "Cosas del alma" de Pepe Delgado e "Mamey colorao" de Pedro Jústiz (Peruchin). O grupo também participou de outros programas de TV e se apresentou em cabarés como La Campana, Montmartre e Club 21. Sua primeira turnê foi em Nova York, no programa de Steve Allen, seguida por apresentações na Venezuela, México e Argentina. Depois, viajaram para a Europa e Ásia, levando o espetáculo "Ritmos de Cuba", que contava com a participação de artistas como Mayda Limonta e Los Papines.
Vf.: CUARTETO D´AIDA. *Diretório de Música Cubana*. Disponível em: https://directoriomusicacubana.com/?agrupacion=cuarteto-daida. Acesso em: 25 de ago. 2025.

[22] *Idem.*

[23] Em entrevista concedida à revista *Bohemia*, Omara afirma: "Muitos talentos fizeram parte da minha vida artística. No mural ilustram-se algumas experiências, entre elas, a dupla de dança que formei com Rolando Espinosa. No início dos anos 50, entrei, por intermédio de Elena Burke, no quarteto do pianista e compositor Orlando de la Rosa. Esse foi o início, comecei a cantar profissionalmente." BOHEMIA, La Habana, [s.n.], 11 maio 2018, p. 10, tradução nossa. Disponível em: https://dloc.com/UF00029010/04975/images/9. Acesso em: 29 set. 2025.

[24] OMARA PORTUONDO. *Bio*. Disponível em: https://www.omaraportuondo.com/bio. Acesso em: 29 set. 2025.

[25] A RCA Records é uma gravadora norte-americana atualmente administrada pela Sony Music. Sua origem remonta à Victor Talking Machine Company, fundada como empresa independente até 1929. Entre 1929 e 1968 passou a ser conhecida como RCA Victor, consolidando-se nesse período como um dos principais selos fonográficos do país.

[26] Ao longo de sua carreira, Omara Portuondo colaborou com diversos artistas de renome, entre eles Julio Gutiérrez, Martín Rojas, Adalberto Álvarez, Chucho Valdés, Celina González e Maria Bethânia, entre outros.
OMARA PORTUONDO. *Discography*. Disponível em: https://www.omaraportuondo.com/bio. Acesso em: 29 set. 2025.

[27] Na metade da década de 1990, quando Cuba atravessava graves crises econômicas causadas pelo colapso do bloco socialista e pelo embargo dos Estados Unidos, emergiu um grupo de músicos tradicionais de grande talento, até então pouco conhecidos no cenário musical local: os *Superabuelos*, que ganharam fama mundial sob o nome

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

A artista nasceu em uma família marcada por tensões raciais e sociais. Filha de uma mulher branca[28], pertencente à alta sociedade de origem espanhola, e de um homem negro[29] de classe social menos favorecida, Omara relembra, em diversas entrevistas, o preconceito vivido por sua mãe. Ao anunciar o casamento com um homem negro e pobre, sua mãe enfrentou forte resistência da família e acabou sendo deserdada[30].

3. A fotografia como fonte histórica

A invenção da câmera escura[31] — dispositivo que permitia projetar imagens externas em uma superfície interna — representou um grande marco no desenvolvimento dos dispositivos ópticos que antecederam a fotografia moderna. No decorrer dos séculos, esse princípio foi sendo aprimorado até ser incorporado no desenvolvimento da fotografia moderna. A partir do século XIX, deu-se início a um processo contínuo de aperfeiçoamento técnico, com experiências como a heliografia[32], a daguerreotipia[33], a estereofotografia[34] e, mais tarde, o uso

---

Buena Vista Social Club. Entre seus integrantes destacam-se Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González, Elíades Ochoa, Ry Cooder e Omara Portuondo.
Vf.: BUENA VISTA SOCIAL CLUB. *Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe*. Disponível em: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-buena-vista-social-club. Acesso em: 19 de set. 2025.

[28] Esperanza Peláez.

[29] Bartolo Portuondo - filho de escravizados - foi jogador de beisebol cubano na Liga Cubana e nas ligas negras dos EUA.

[30] Omara relata que seus avós haviam arranjado o casamento de sua mãe com um integrante da própria família Peláez. Contudo, ao perceberem que ela estava apaixonada por um homem negro e de origem humilde, a jovem Esperanza decidiu partir para Cuba e unir-se a Bartolo, abrindo mão da herança e afastando-se de sua família.
PORTUONDO, Omara. Entrevista concedida ao programa *Encuentro:* Cantoras. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OrOXk5x5bLM&t=139s. Acesso em: 20 ago. 2025.

[31] O uso de técnicas para captar e reproduzir imagens da realidade remonta a tempos muito antigos. No século IV a.C., Aristóteles já discutia o funcionamento da câmera escura: a luz que entra por uma pequena abertura em uma parede de um ambiente ou caixa fechada forma uma imagem invertida na superfície oposta. Esse mesmo princípio foi registrado por Leonardo da Vinci, que o aplicava como método para copiar imagens do mundo real.
Ver: HACKING, Juliet. *Fotografia:* la storia completa. Traduzione: Laura Betti, Francesca Campisi, Valentina Tisselli. Edizione aggiornata. Valsamoggia (Bologna): Atlante Srl, 2023, p. 18.

[32] A heliografia foi um dos primeiros processos fotográficos, desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce. Consistia no uso de uma placa metálica coberta com betume da Judéia, substância fotossensível que, após longa exposição solar, permitia a fixação da imagem.
Ver: BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia:* de Gutenberg à Internet. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 166.

[33] A daguerreotipia, criada por Louis-Jacques-Mandé Daguerre na França, gerava imagens muito detalhadas impressas em uma delicada placa metálica, que refletia a cena capturada de maneira semelhante a um espelho natural.
Ver: HACKING, Juliet. *Fotografia:* la storia completa. Traduzione: Laura Betti, Francesca Campisi, Valentina Tisselli. Edizione aggiornata. Valsamoggia (Bologna): Atlante Srl, 2023, p. 8.

[34] Método de impressão que utiliza uma placa de metal de tipos no lugar dos próprios tipos.
Ver: BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*: de Gutenberg à Internet. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 193.

de placas de gelatina seca na década de 1870 (tecnologia que permitia a produção industrial de suportes fotográficos). Em 1888, a criação da câmera Kodak[35] pelo norte-americano George Eastman, representou um marco relevante ao popularizar a fotografia e torná-la acessível a um público mais amplo. Esse processo de massificação da imagem alterou profundamente os modos de registrar e lembrar, consolidando o papel da fotografia como um elemento central na cultura visual contemporânea.

Desse modo, a fotografia permitiu pela primeira vez a fixação da imagem com pretensões de objetividade, o que impactou profundamente os modos de produzir memória, conhecimento e documentos. Segundo Borges,

> Ao longo dos séculos as diferentes sociedades têm criado distintas formas de produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado[36].

Assim, a fotografia, longe de ser um reflexo neutro do mundo, torna-se elemento constitutivo de uma nova forma de ver e narrar a vida em sociedade[37].

No entanto, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, muitos historiadores resistiram em adotar a fotografia como fonte legítima para a pesquisa histórica[38]. Enquanto diversas áreas científicas a acolheram como instrumento de observação e registro, a historiografia manteve-se ancorada na primazia da escrita, considerando a fotografia como documentos de pesquisa de segunda categoria[39], desconfiando da imagem por seu suposto apelo ao sensível e à imprecisão.

Nesse sentido, a fotografia, mais do que um simples registro, deve ser compreendida como um objeto cultural passível de interpretação. Para Roland Barthes, ela não está intrinsecamente "dotada" de códigos, mas é lida e significada através deles. Assim, a semiótica torna-se uma ferramenta fundamental, pois permite distinguir entre o nível denotativo e o conotativo da imagem, evidenciando que a aparente neutralidade da fotografia sempre está atravessada por valores culturais. Além disso, possibilita identificar os mitos e discursos

[35] *Idem*, p. 167.
[36] BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 37.
[37] *Idem*, p. 69.
[38] *Idem*, p. 15.
[39] *Idem*, p. 12.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex
APOIO: Araucária PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior Museu Histórico de Londrina PPGHS

naturalizados que emergem dessas leituras. Portanto, ao adotar a semiótica como recurso metodológico, torna-se possível analisar como as fotografias constroem sentidos históricos e sociais[40].

4. Do Tropicana ao Grammy: análise semiótica das fotografias de Omara Portuondo

Fotografia 1: Omara Portuondo em seus primeiros anos no Cabaré Tropicana.

Fonte: CubaLatina, "Les débuts d'Omara Portuondo." Disponívem em: https://www.cubalatina.com/portraits/omara-portuondo-debuts.html. Acesso em: 30 ago. 2025.

Ao observarmos a fotografia de Omara Portuondo em sua juventude, durante o período em que se apresentava no Tropicana, iniciamos a leitura pelo nível denotativo. Vemos uma jovem mulher negra, sorridente, vestida com trajes volumosos e adornos florais exuberantes. Ao fundo, destaca-se a inscrição luminosa "Tropicana", em tipografia curva e festiva. O corpo de Omara aparece em postura aberta, de gestualidade ampla, realçado pela iluminação intensa que valoriza tanto o figurino quanto a atmosfera do espetáculo.

Esse nível literal, que à primeira vista parece apenas registrar um instante de performance, já evidencia elementos materiais importantes como o cenário tropicalizado, a ênfase no corpo da artista e a centralidade de sua imagem como representação visual de um espaço de consumo cultural.

No nível conotativo, a fotografia aciona uma série de códigos culturais. O Tropicana, desde sua abertura em 1939, foi concebido para encenar um "paraíso tropical" cuidadosamente

[40] BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*: imágenes, gestos, voces. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

preparado para o olhar turístico. Os jardins da Villa Mina foram transformados em palco a céu aberto, combinando vegetação exuberante, jogos de azar e espetáculos musicais, de modo a vender não apenas a música cubana, mas a experiência sensualizada do trópico[41]. O próprio nome "Tropicana" condensava esse imaginário ao evocar beleza exótica, ritmos sensuais e noites quentes sob as estrelas[42]. O cabaré se consolidou como um espaço de luxo internacional, reunindo artistas como Nat King Cole, Carmen Miranda, Celia Cruz, Elena Burke e a própria Omara Portuondo[43].

A imagem de Omara nesse contexto reforça uma ideia de *afrocubanismo*[44] vinculada à sensualidade feminina e ao espetáculo visual, em que a mulher negra ocupa lugar de destaque como corpo desejado e emblema da "autenticidade tropical". Essa representação dialoga com uma tradição já presente desde os anos 1920 e 1930, quando artistas como Conrado Walter Massaguer difundiram o ideal da "nova mulher" e, mais tarde, ajudaram a consolidar a mulata como tropo central da identidade nacional, associada à volúpia e à sensualidade, especialmente em revistas populares como *Carteles* e *Bohemia*[45].

Esse enquadramento nos remete a uma análise de códigos, a tipografia luminosa, as flores e o sorriso não apenas embelezam a cena, mas reiteram um imaginário turístico da ilha como espaço de prazer e exotismo. Essa leitura pode ser reforçada pelos próprios títulos dos

---

[41] LOWINGER, Rosa; FOX, Ofelia. *Tropicana nights: the life and times of the legendary Cuban nightclub*. Orlando: Harcourt, 2006. p. 56-57

[42] Idem, p. 61.

[43]LOWINGER, Rosa; FOX, Ofelia. *Tropicana nights: the life and times of the legendary Cuban nightclub*. Orlando: Harcourt, 2006, p. 19.

[44] O afrocubanismo foi um movimento cultural desenvolvido em Cuba entre o final da década de 1920 e os anos 1930, que permeou virtualmente todas as artes — poesia, música, teatro, pintura e literatura — e associou elementos da cultura negra urbana a uma nova noção de *cubanidad*. Influenciado por tendências internacionais como o Harlem Renaissance, o modernismo europeu e o jazz, o movimento buscou valorizar gêneros como o *son* e a rumba, promovendo sua nacionalização. Apesar de sua importância na redefinição da identidade cultural cubana, o afrocubanismo também revelou contradições, pois, enquanto a cultura negra era celebrada como símbolo da nação, os próprios afrocubanos continuavam a enfrentar exclusão e marginalização social.
MOORE, Robin. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, p. 3-5.

[45] *THE TROPICANA Nightclub and How Cuban Women Fared Before, During, and After Fidel.* Acontecimentos na Biblioteca de Livros Raros e Coleções Especiais Wolfsonian-FIU, 30 nov. 2021. Disponível em: https://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2021/11/30/the-tropicana-nightclub-and-how-cuban-women-fared-before-during-and-after-fidel/. Acesso em: 25 de ago. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

espetáculos do Tropicana, como *Feria de Mujeres (1955)*, *Noches del Trópico (1956)* e *Diosas de Carne (1958)* que associavam a imagem feminina ao consumo cultural turístico[46].

A projeção internacional do Tropicana, amplificada por transmissões televisivas como a do programa *Wide, Wide World* da NBC, reforçava esse imaginário. Nesse sentido, o cabaré representava a imagem de uma Cuba sensual e exótica, facilmente associada às casas de prostituição e apostas[47]. Embora não fosse um espaço de prostituição, o cabaré era visto no exterior como parte desse universo de prazeres ilícitos, ao mesmo tempo em que se apresentava como vitrine de sofisticação cultural e artística[48].

A construção imagética em torno da mulher tropical não era exclusiva do contexto cubano, mas articulava-se a um repertório latino-americano mais amplo, especialmente difundido pelos filmes de cabareteira das décadas de 1940 e 1950. Esses filmes trabalhavam os signos caribenhos em torno da cultura prostibular, incorporando a rumba e estrelas cubanas como Ninón Sevilla e Maria Antonieta Pons. Nesse contexto, a dança era constantemente utilizada como justificativa para a erotização dos corpos femininos, convertendo o cabaré em um "templo sagrado tropicalizado", no qual a cabareteira surgia como deusa do sexo e dos fetiches exóticos[49].

Ao observar a fotografia de Omara Portuondo em sua juventude no Tropicana, é possível compreender como sua imagem também dialogava com esse imaginário transnacional de latinidade, em que o corpo da mulher cubana era representado como síntese de erotismo, exotismo e identidade cultural.

---

[46] LOWINGER, Rosa; FOX, Ofelia. *Tropicana nights: the life and times of the legendary Cuban nightclub*. Orlando: Harcourt, 2006, p. 388; 390.

[47] Segundo Aviva Chomsky, o turismo promovido no Período Especial em Tempos de Paz procurou se distanciar do modelo tradicional associado ao "turismo do vício" — baseado em jogos de azar, bebidas alcoólicas e prostituição, que historicamente havia caracterizado a indústria da ilha. Nesse contexto, o governo cubano fez tentativas tímidas de incentivar formas de turismo consideradas socialmente mais aceitáveis, como o turismo familiar, educacional e de saúde, a fim de projetar uma imagem distinta de Cuba no cenário internacional.
CHOMSKY, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Wiley-Blackwell, 2010, p. 137.

[48] Quando confrontada com a percepção de Cuba como um espaço marcado pela licenciosidade, Ofelia Fox – esposa de Martín Fox, proprietário do Cabaré Tropicana – respondeu com ironia: "Todos reclamam da prostituição, mas me diga onde no mundo ela não existe."
Idem, p. 262, tradução nossa

[49] BRAGANÇA, Maurício de. *Cultura, mídia e sociedade no cinema de cabareteira mexicano dos anos quarenta*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14., 2005, Niterói. *Anais do 14º Encontro Anual da Compós*. Niterói: Compós, 2005. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/cultura--midia-e-sociedade-no-cinema-de-cabareteira-mexicano-dos-anos-quarenta. Acesso em: 21 set. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fotografia 2: Omara Portuondo recebe o Grammy Latino pela Excelência Musical em 2019.

Fonte: OMARA PORTUONDO (@omaraportuondocuba). [Fotografia publicada no perfil oficial da artista]. *Instagram*, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/omaraportuondocuba/. Acesso em: 20 set. 2025.

A fotografia de Omara Portuondo já idosa, retratada no momento em que recebe o Grammy Latino por Excelência Musical[50] nos coloca diante de uma outra operação semiótica. No nível denotativo, observamos uma mulher idosa, sorridente, usando um turbante em forma de laço e um traje elegante. O troféu dourado está em primeiro plano, enquanto a bandeira cubana ocupa o fundo, estabelecendo uma composição que vincula artista, prêmio e nação. A iluminação valoriza o brilho do objeto e a serenidade da expressão da cantora. Esse registro literal marca uma ruptura com a juventude performática do Tropicana, aqui não há corpo exibido, mas o semblante, a postura e à carga simbólica da cena.

O nível conotativo desloca completamente a leitura. O turbante, por exemplo, remete à tradição afro-cubana, enquanto o prêmio sugere reconhecimento internacional e legitimidade artística. A bandeira de Cuba, estrategicamente posicionada, vincula a conquista individual de Omara à memória coletiva da nação. Nesse sentido, a imagem se insere em um contexto cultural

[50] Omara recebeu o prêmio em 2019, uma distinção especial do Grammy Latino concedida pela Academia Latina da Gravação a artistas cujas trajetórias representam contribuições artísticas de relevância extraordinária para a música latina.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

transformado após 1959[51]. A Revolução buscou romper com o modelo de país-espetáculo e redefiniu as artes como instrumentos de formação política e de afirmação identitária[52]. A imagem de Omara consagrada no exterior, acompanhada da bandeira, deixa de reforçar a noção de corpo exótico e passa a apresentá-la como expressão da identidade cubana, legitimada pelo Estado e pela crítica internacional[53].

5. Conclusão

A análise das fotografias de Omara Portuondo nos revela como a imagem pode se tornar um campo instigante para compreender as transformações históricas e culturais de Cuba. No registro de sua juventude no Tropicana, sobressai a construção de um imaginário turístico marcado pela sensualidade e pelo exotismo. Já a fotografia de sua consagração no Grammy Latino desloca esse olhar, destacando a imagem de uma artista reconhecida como representante da identidade cubana no cenário internacional.

Nesse sentido, percebe-se como a trajetória de Omara acompanha e reflete processos mais amplos — do cabaré pré-revolucionário ao projeto cultural da Revolução. Mais do que isso, evidencia-se como a fotografia, analisada pela via da semiótica, não apenas registra, mas produz discursos sobre gênero, raça e nação. Nesse sentido, Omara aparece não só como figura artística, mas como signo visual das disputas simbólicas em torno da cultura cubana ao longo do século XX[54].

---

[51] Alberto Ardura, coproprietário do Cabaré Tropicana, viajou para a Flórida com sua esposa logo após o triunfo da Revolução Cubana. O casal mantinha estreita amizade com Roberto Fernández Miranda, cunhado de Batista, e circulavam rumores de que os rebeldes prenderiam todos aqueles associados ao regime deposto. Pouco depois, Martín Fox — proprietário do Tropicana — também deixou a ilha com sua esposa Ofelia, exilando-se nos Estados Unidos.
LOWINGER, Rosa; FOX, Ofelia. *Tropicana nights: the life and times of the legendary Cuban nightclub*. Orlando: Harcourt, 2006. p. 8-9; 346.

[52]

[53] Em entrevista concedida ao Canal Encuentro, o músico e compositor Silvio Rodríguez afirma que Omara é uma intérprete universal capaz de interpretar e fazer transcender qualquer música que cante.
FERNÁNDEZ, Santiago Afonso. Entrevista concedida ao *Canal Encuentro*, 2017, tradução nossa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OrOXk5x5bLM&t=207s Acesso em: 22 set. 2025.

[54] Santiago Afonso Fernández, diretor do Tropicana entre os anos de 1964 e 1994, menciona que: "é limitado pensar apenas no que Omara possa ter contribuído para o Tropicana; eu acredito que Omara contribuiu para a nossa cultura cubana. Eu acredito que Omara contribuiu para a cultura latino-americana."
Idem.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

6. Fontes

CUBALATINA. *Les débuts d'Omara Portuondo.* Disponívem em: https://www.cubalatina.com/portraits/omara-portuondo-debuts.html. Acesso em: 30 ago. 2025.

PORTUONDO, Omara. [@omaraportuondocuba]. *Fotografia publicada no perfil oficial da artista.* Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/omaraportuondocuba/. Acesso em: 30 ago. 2025.

7. Referências Bibliográficas

ANDERSON-CÓRDOVA, Karen F. **Surviving Spanish Conquest***:* Indian Fight, Flight, and Cultural Transformation in Hispaniola and Puerto Rico. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2022.

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

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**: imágenes, gestos, voces. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

BARTHES, Roland. **Mitologias**.Tradução de Rita Buongermino; Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. São Paulo: Difel, 2006.

BOHEMIA, **La Habana**, [s.n.], 11 maio 2018, p. 10. Disponível em: https://dloc.com/UF00029010/04975/images/9. Acesso em: 29 set. 2025.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BRAGANÇA, Maurício de. Cultura, mídia e sociedade no cinema de cabareteira mexicano dos anos quarenta. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14., 2005, Niterói. **Anais do 14º Encontro Anual da Compós.** Niterói: Compós, 2005. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/cultura--midia-e-sociedade-no-cinema-de-cabareteira-mexicano-dos-anos-quarenta. Acesso em: 21 set. 2025.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia***:* de Gutenberg à Internet. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB. **Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe.** Disponível em: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-buena-vista-social-club. Acesso em: 25 de ago. 2025.

CHOMSKY, Aviva. **A History of the Cuban Revolution**. Wiley-Blackwell, 2010.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

CUARTETO D´AIDA. **Diretório de Música Cubana**. Disponível em: https://directoriomusicacubana.com/?agrupacion=cuarteto-daida. Acesso em: 25 de ago. 2025.

HACKING, Juliet. **Fotografia***:* la storia completa. Traduzione: Laura Betti, Francesca Campisi, Valentina Tisselli. Edizione aggiornata. Valsamoggia (Bologna): Atlante Srl, 2023.

HERRERA MOREL, Laura Maciel**. Características del estilo interpretativo de Omara Portuondo en cinco de sus canciones más populares**. 2023. Trabajo de grado (Licenciatura en Música Contemporánea) – Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, República Dominicana, 2023. Disponível em: https://repositorio.unphu.edu.do/handle/123456789/3/browse?rpp=20&offset=182&etal=-1&sort_by=1&type=title&starts_with=O&order=ASC. Acesso em: 10 de set. 2025.

LOWINGER, Rosa; FOX, Ofelia. **Tropicana nights**: the life and times of the legendary Cuban nightclub. Orlando: Harcourt, 2006.

MISKULIN, S. **A Política Cultural na Revolução Cubana***:* as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. Caderno CRH, 32(87), 537–548. 2019.

MISKULIN, Sílvia Cezar. **Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975).** 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.teses. Acesso em: 25 de ago. 2025.

MOORE, Robin. **Nationalizing Blackness**: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

OMARA PORTUONDO. **Bio**. Disponível em: https://www.omaraportuondo.com/bio. Acesso em: 29 set. 2025.

OMARA PORTUONDO. **Discography**. Disponível em: https://www.omaraportuondo.com/bio. Acesso em: 29 set. 2025.

THE TROPICANA Nightclub and How Cuban Women Fared Before, During, and After Fidel. Acontecimentos na Biblioteca de Livros Raros e Coleções Especiais Wolfsonian-FIU, 30 nov. 2021. Disponível em: https://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2021/11/30/the-tropicana-nightclub-and-how-cuban-women-fared-before-during-and-after-fidel/. Acesso em: 25 de ago. 2025.

VIZCAÍNO, María Argelia. **El bolero cubano es enteramente nuestro**. - Gonzalo Roig. Jacoviche, 2015. Disponível em: https://jacoviche.blogspot.com/2015/04/el-bolero-cubano-es-enteramente-nuestro.html. Acesso em: 25 de ago. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Ledi proex

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fotografia da ausência: os desaparecidos da ditadura argentina (1976-1983)

Daiane Cristina MARIA (UEL)[55]

E-mail: Daianecristinamaria@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa a fotografia *Siluetas y canas*, de Eduardo Gil, que captura um momento simbólico, a performance coletiva *El Siluetazo*, realizada em Buenos Aires em setembro de 1983, no contexto da ditadura argentina (1976-1983). O objeto de estudo é compreendido como manifestação artística e política, na qual milhares de silhuetas representaram os desaparecidos do regime militar, configurando-se como um ato de resistência e denúncia pública. A metodologia aplicada consistiu na análise iconográfica e iconológica da fotografia, articulada a bibliografia especializada (Gamarnik, Monteiro, Etcheverry, Longoni). O estudo evidencia que, diante da censura e do controle das imagens, fotógrafos e artistas engajados criaram linguagens visuais capazes de denunciar a repressão e afirmar a memória. Os resultados demonstram que a fotografia de Gil não apenas documenta o acontecimento, mas transforma-se em um testemunho histórico e político, reafirmando a potência da imagem como recurso de resistência, preservação da memória e luta por justiça diante das ausências impostas pelo terrorismo de Estado.

Palavras-chaves: Ditadura Argentina, Desaparecidos, Arte Política, Fotografia.

[55] Mestranda em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL) (PPGHS/UEL), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

REALIZAÇÃO: UEL, proex, LEDI

APOIO: ARAUCÁRIA, PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

Em 24 de março de 1976, a Argentina sofreu um golpe civil-militar que instaurou o *Proceso de Reorganización Nacional*, inserindo o país no ciclo repressivo das ditaduras de segurança nacional que se consolidavam no Cone Sul, conforme argumenta Caroline Silveira Bauer (2012). De acordo com a autora, o regime argentino inspirou-se nas experiências repressivas das ditaduras vizinhas – Brasil, Uruguai e Chile –, adotando a prática sistemática do desaparecimento como estratégia de extermínio político promovida pelo Estado (Bauer, 2012, p.39-42).

Dessa forma, as Forças Armadas argentinas utilizaram da prática do desparecimento como forma de extermínio dos opositores políticos. Com a denominada "guerra suja" a violência foi instituída como método de combate à oposição, legitimando a perseguição e eliminação dos inimigos, indivíduos considerados subversivos e terroristas.

A lógica do extermínio pode ser observada na declaração do general Ibérico Saint Jean, governador da província de Buenos Aires no período de abril de 1976 a março de 1981, ao afirmar: "primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, (...) a sus simpatizantes, (...) aquellos que permanezcan indiferentes e finalmente a los tímidos" (apud Bauer, 2012, p. 42). Essa declaração evidencia como o terrorismo de Estado argentino buscou instaurar o medo e o terror como instrumentos de dominação política e controle social.

O terrorismo de Estado instaurado na Argentina promoveu a criação de campos de concentração e centros clandestinos destinados à detenção, tortura e extermínio dos "subversivos". Entre as práticas de eliminação sistemática, destacam-se os chamados "voos da morte", nos quais opositores políticos eram lançados vivos ao Rio da Prata ou ao mar. Esse método permitia não somente o extermínio, mas também o desaparecimento e a ocultação de cadáveres, visando o apagamento físico e simbólico das vítimas do regime.

A prática do desaparecimento constituiu, assim, uma estratégia de implantação do terror no interior do regime civil-militar argentino. O objetivo era disseminar a sensação de insegurança e a fragilidade coletiva, anulando qualquer possibilidade de resistência. Nesse sentido, o medo tornou-se um elemento estruturante da vida cotidiana, perpassando as relações públicas e privadas.

Conforme Bauer, a opção pela implantação do regime de terror por civis e militares foi uma escolha consciente e racional, e não uma fatalidade conjuntural. Pois, através de práticas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

repressivas que envolviam sequestro, tortura, interrogatórios, censura, desinformação, morte e o desaparecimento — buscava-se promover a cultura do medo. Dessa forma, o impacto das ditaduras no Cone Sul configurou-se como uma experiência coletiva traumática, marcada pela "onipresença do medo, da insegurança, da desconfiança, da inexistência de crítica e da submissão a estruturas autoritárias e repressivas" (Becker, 1993 apud Bauer, 2012, p. 42).

Nessas circunstâncias, instaurou-se também uma condição marcada pela contradição entre a ausência-presença e existência-inexistência: os desaparecidos, ao mesmo tempo em que eram apagados da vida pública, permaneciam como uma presença constante na memória social. O desaparecimento forçado é, portanto, um crime contínuo, que suspende o limite entre a vida e a morte, privando as famílias de qualquer forma de luto. No caso argentino, diante o alcance, a dimensão e a sistematização da prática desaparecimento político, este crime ficou conhecido como a "morte argentina", resultando em cerca de 30 mil vítimas (Bauer, 2012, p.36-38).

Em 14 de dezembro de 1979, durante uma coletiva de imprensa, quando questionado sobre os desaparecidos políticos, o presidente-general argentino Jorge Rafael Videla declarou, "Es una incógnita, es un desaparecido. [...] no tiene identidad, no está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido". A fala do ditador tornou-se uma definição paradigmática, que ficou gravada na memória social daquele país (Bauer, 2012; Montero, 2022).

Diante da ausência imposta pelo terrorismo de Estado, são formadas as redes de apoio e denúncia, como as associações das *Madres de la Plaza de Mayo* e das *Abuelas de la Plaza de Mayo*. As organizações e movimentos de direitos humanos conquistam maior visibilidade e apoio em um cenário de crise política e econômica agravado pela derrota da Guerra das Malvinas, em 1982, na qual a sociedade argentina passar exigir respostas acerca dos milhares de desaparecidos e o fim da ditadura.

É neste contexto que ocorre *El Siluetazo*, uma manifestação artística e política realizada durante os últimos meses da ditadura militar argentina (1976-1983). Dessa maneira, este trabalho se propõe a analisar a fotografia de Eduardo Gil, *Siluetas y Canas*, uma imagem que captura um momento simbólico do *El Siluetazo,* bem como do contexto histórico, político e social no qual está inserido.

Ao examinarmos uma fotografia oriunda de uma performance artística e política do período ditatorial argentino, somos transportados para um período em que o regime militar

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná · PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior · Museu Histórico de Londrina · H2h Visual Media · PPG HS

exercia controle sobre a vida cotidiana, marcada pela violência, repressão e censura, com graves violações dos direitos humanos e restrições às liberdades expressão.

De acordo com Charles Monteiro e Carolina Martins Etcheverry (2019a) a fotografia durante as ditaduras latino-americanas foi mobilizada para diferentes fins, sendo utilizada como forma de denúncia, instrumento político, contestação do governo e propaganda política.

Analisando o caso argentino, Cora Gamarnik (2013) destaca que a fotografia é um instrumento político no qual o uso estratégico depende dos recursos visuais empregados. Portanto, para a autora, os fotógrafos críticos e opositores à ditadura civil-militar utilizaram a imagem como uma arma de contrapoder, empregando recursos como o duplo sentido, humor, sarcasmo e ironia para burlar a censura do período (Gamarnik, 2013 apud Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.200).

Os profissionais politicamente engajados adotaram diversas estratégias de resistência para continuar produzindo fotografias críticas ao regime, ainda que diante da regulação da imprensa e cultura. Naquele contexto, a censura controlava a circulação de imagens, permitindo que somente as imagens que reforçassem a visão positiva do governo vigente fossem divulgadas (Gamarnik, 2013 apud Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.200).

Dessa forma, as imagens oficiais, produzidas e vinculadas por órgãos do governo, contribuíam para construção da imagem positiva do regime. Assim, a fotografia também foi utilizada como instrumento político pelos militares, registrando efemérides, inaugurações e eventos oficiais, enquanto suprimia qualquer evidência dos crimes e conflitos gerados pelo terrorismo de Estado. Ademais, no cenário internacional, o regime argentino procurava difundir uma imagem de normalidade e estabilidade, projetando-se como uma nação moderna e em desenvolvimento (Gamarnik, 2013 apud Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.198-200).

No entanto, como contraponto, a fotografia tornou-se uma ferramenta de crítica política e social, assim como de contestação do regime. Neste cenário, surge a fotografia engajada, segundo Ana Maria Mauad (2013), na qual os fotógrafos, enquanto atores sociais, participam das transformações político-culturais, registrando a repressão nas ruas e os movimentos sociais, bem como evidenciando as desigualdades sociais (apud Monteiro; Etcheverry, 2019b, p.14).

A nova visualidade proposta pelos fotógrafos latino-americanos evidenciou os movimentos sociais e ampliou o espaço da memória, uma vez que, conforme argumenta

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Monteiro e Etcheverry (2019a), as fotografias do período autoritário estão atreladas à dimensão memorial, remetendo à memória traumática das ditaduras militares.

Para Gamarnik, os fotojornalistas contribuíram para a criação de um espaço público que se opunha ao regime militar, com o intuito evidenciar o terror cotidiano. Dessa maneira,

> a reação dos fotógrafos ao usar suas câmeras como instrumentos de defesa acaba por engendrar novas linguagens visuais que, por sua dimensão atemporal e simbólica, eram capazes de denunciar a repressão e mostrar a mobilização e a luta nas ruas (Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.204).

E é no espaço público que ocorre o Siluetezo, durante os dias 21 e 22 de setembro de 1983, a *Plaza de Mayo* e seus arredores são tomados por milhares de silhuetas que buscavam representar a presença da ausência. Assim, *El Siluetazo*, consistiu-se em uma manifestação artística e política, idealizada pelos artistas plásticos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel.

O projeto dos artistas foi apresentado às organizações de direitos humanos e aos familiares de desaparecidos, que aceitaram a proposta de Aguerreberry, Flores e Kexel. No entanto, as *Abuelas* e *Madres de Plaza de Mayo* estabeleceram a condição de que as silhuetas não fossem colocadas deitadas no chão, somente em posição vertical, a fim de evitar qualquer associação direta com a morte. Ademais, as figuras não deveriam ser individualizadas, pois as silhuetas representavam os 30 mil desaparecidos, vítimas da repressão política que simbolizavam a ausência de liberdade e direitos humanos sob a ditadura instaurada (Montero, 2010, p.30-31).

O siluetazo foi realizado durante a III Marcha da Resistência, organizada pelas *Abuelas e Madres de Plaza de Mayo*. Para a confecção das silhuetas humanas, desenhadas em escala natural sobre papel kraft, o público cedia o próprio corpo como estêncil, transformando a manifestação artística e política em ação coletiva e participativa.

Enquanto prática coletiva mediada pela colaboração do público, a confecção das silhuetas adquiriu marcas que evocavam a individualidade das vítimas, por meio da personalização das silhuetas com nomes, cabelos e roupas, ou mesmo indicando tratar-se de mulheres grávidas ou crianças, também vítimas do terrorismo de Estado argentino (Yzumizawa, 2019, p.1289).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Conforme argumenta Rodrigo Montero (2022), as silhuetas, nesse papel de representação substitutiva, preenchem com sua presença o vazio deixado pelos corpos violentamente ausentados. Esse preenchimento, contudo, não se limita a um gesto simbólico, pois carrega uma dimensão de efetividade e afetividade resultante da ação solidária dos manifestantes, que emprestam seus próprios corpos para dar forma às figuras ausentes. Segundo o autor, essa afetividade manifesta-se também a partir das falas dos familiares e amigos que, ao participar da ação, expressam o desejo de representar um irmão, um amigo ou um colega desaparecido (Montero, 2022, p.118).

Dessa forma, *El siluetazo* configurou-se uma manifestação artística e política na qual se transformou em uma prática coletiva, com a colaboração do público as silhuetas foram desenhadas em cartazes e fixadas nas paredes, muros, vitrines e árvores da cidade. As silhuetas manifestaram a presença impossibilitada pela violência, dimensionando o invisível, o ausente.

Considerando a participação ativa dos manifestantes e a intervenção no espaço público, *El siluetazo* dialoga com a arte conceitual, uma vez que

> a arte conceitual no contexto latino-americano foi de engajamento social e politização, que se deu através de intervenções no espaço público como subversão dos códigos artístico e de conduta oficiais (Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.209).

Portanto, a arte conceitual implica na participação e reflexão crítica do público, assim como ocorre nas obras de Arthur Barrio, no Brasil, e Elias Adasme, no Chile, ambas críticas ao regime ditatorial.

A arte conceitual, enquanto ação performática e coletiva de *El Siluetazo* sobrevive ao tempo devido ao registro imagético realizado pelo fotografo e artista visual Eduardo Gil, sendo a fotografia *Siluetas y Canas* uma das mais conhecidas e emblemáticas da manifestação artística-política.

Susan Sontag (2004) evidencia que no ato fotográfico, seu autor não se restringe ao papel de observador passivo, pois a posição do fotógrafo "ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas" (Sontag, 2004, p.6). A autora, destaca o gosto, a decisão e a consciência do fotógrafo no ato de produzir uma interpretação do mundo.

REALIZAÇÃO: UEL Proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

A imagem *Siluetas y Canas* de Eduardo Gil registra um momento emblemático: uma performance artística e política realizada em plena ditadura, sob o risco de repressão policial, na qual se questionava acerca dos milhares de desaparecidos devido à violência do regime autoritário, conforme mencionado.

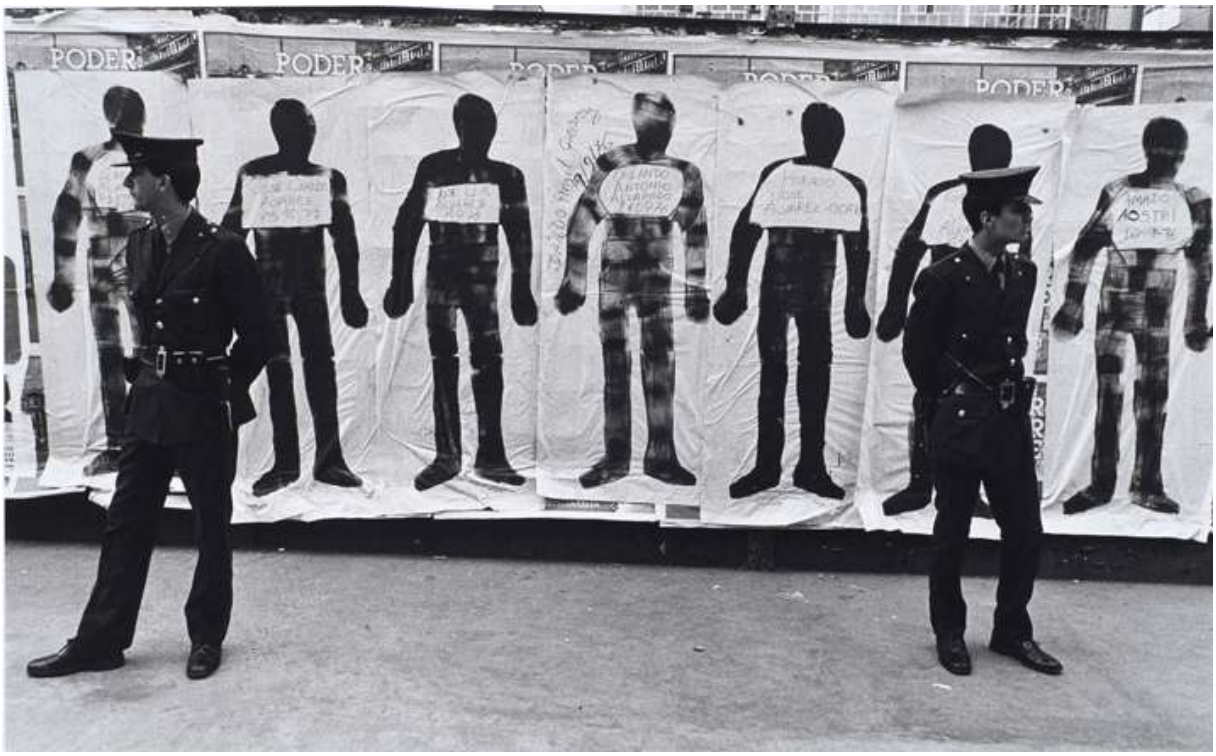
Nestas circunstâncias, Eduardo Gil enquanto um jovem estudante de sociologia registrava o movimento *El siluetazo* preocupado em capturar cada etapa da confecção das silhuetas, desde o manejo dos instrumentos à participação do público que cedia seu próprio corpo como molde. Além de documentar o envolvimento e a participação de crianças e jovens na criação dos cartazes, assim como registrar a etapa de colagem das silhuetas aos redores da *Plaza de Mayo.*

Para Ana Longoni (2014), Gil atuava simultaneamente em três dimensões indissociáveis, como participante, testemunha e artista. Para a autora,

> Eduardo Gil se evidencia aquí como aquel joven fotógrafo que, en sus primeras tomas, conjuga tres dimensiones indisociables: la del partícipe que es parte comprometida de la marcha y elige el riesgo de la calle acompañando la confrontación antidictatorial; la del testigo, el que documenta y da prueba de lo allí ocurrido; y la del artista, el que logra atrapar la fugacidad del instante decisivo, único e irrepetible, en los detalles, situaciones, gestos y hallazgos que capta su ojo, incluso en las tomas de la multitud, y que logran devolvernos a la intensidad de ese tiempo y a su continuidad en el presente (Longoni, 2014,p.7).

Figura 1 - Eduardo Gil, Siluetas y canas. O Siluetazo. Buenos Aires, 21-22 de setembro de 1983

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS



Fonte: Museu Universitario Arte Contemporáneo, 2013.

Para o fotografo e pesquisador, Boris Kossoy (1988), as abordagens iconográfica e iconológica são pertinentes para a análise da imagem fotográfica, assim, a primeira abordagem se situa em um nível técnico e descritivo e a segunda como interpretação da imagem. Logo, em uma concepção iconográfica, a fotografia *Siluetas y canas*, registrada em Buenos Aires entre os dias 21 e 22 de setembro de 1983, trata-se de uma fotografia preto e branca, com dimensões de 20,8 x 34,3 centímetros, cuja técnica utilizada foi de gelatina brometo de prata sobre papel, conforme informações do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, responsável por sua salvaguarda.

Em primeiro plano, a fotografia é composta por dois policiais armados situados as margens da imagem, olhando para direções opostas. No segundo plano, há uma parede com cartazes publicitários coberta pelas silhuetas elaboradas pelo movimento *El siluetazo*, ficando visível apenas, em último plano, palavra “PODER”.

Diante de uma interpretação iconológica, a fotografia *Siluetas y canas* é paradigmática ao retratar de forma impactante o movimento que busca a visualidade da ausência: a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

representação do espaço deixado vazio pelo desaparecido. Em uma mesma composição, a fotografia retrata os agentes da repressão, responsáveis pelos desaparecimentos.

Para Longoni, *Siluetas y canas* constrói uma metáfora contundente, atrás da fileira de silhuetas — que representam os desaparecidos — aparece repetida a palavra "PODER", enquanto dois policiais armados as vigiam, reproduzindo visualmente a repressão que fez desaparecer pessoas reais. A autora interpreta ainda que o fato de as silhuetas terem nomes que começam com a letra "A" revela uma lista alfabética dos detidos-desaparecidos denunciados até então (Longoni, 2014, p.6-7).

De acordo com Rodrigo Montero o desaparecimento de pessoas foi instrumentalizado pelo terrorismo de Estado argentino, que o utilizou como método de eliminação e controle social, entretanto, diante a tentativa de apagamento emerge uma arte de resistência, "a imagem instala-se como resistência à anulação do ser. Desde o Siluetazo de 1983,[...][e suas fotografias] o pensamento artístico forneceu estratégias e alternativas enunciativas para dar conta das ausências deixadas por aquela violência" (MONTERO, 2022, p.110).

Além disso, outra forma de resistência a partir da fotografia surgiu com os familiares de desaparecidos que utilizaram imagens de seus entes como denúncia pública. Essas imagens — muitas delas fotos de documentos pessoais — transitaram do âmbito privado para o espaço público -, funcionando como ferramenta de reivindicação por justiça. "Nesses casos a fotografia funcionou como reivindicação e testemunho da presença dos ausentes, daqueles que o regime insistia em negar-lhes a existência (Trevisan, 2019, p.155).

Conforme Rodrigo Montero (2010), cabe ressaltar que o *El Siluetazo* não foi a primeira nem a última manifestação artístico-política sobre os desaparecidos da ditadura argentina. No entanto, tornou-se a mais relevante, abrangente e reconhecida entre elas, a ação de setembro de 1983 inspirou diversas manifestações posteriores em Buenos Aires que retomaram o uso das silhuetas como forma de denúncia e memória. Entre elas destacam-se as *Silhuetas no Obelisco* (1983), o *Segundo Siluetazo* (1983), a *Marcha do Nunca Más* (1984), a *Marcha das Silhuetas Vermelhas* (1989), a *Marcha das Silhuetas Brancas* (1990) e a *Décima Marcha da Resistência* (1990), que incorporaram diferentes materiais e formatos.

A fotografia de Eduardo Gil utiliza da arte como protesto e como um lembrete das consequências devastadoras de regimes autoritários ao registrar a resistência e luta pela

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

liberdade durante um período de repressão e violações aos direitos humanos. *Siluetas y canas*, bem como El siluetazo, foi uma ação ousada de protesto contra a violência e a opressão, ao mesmo tempo, em que transmitia uma mensagem potente sobre a importância da memória e justiça diante a resistência ao desaparecimento.

Dessa forma, diante da censura, do medo e do apagamento sistemático, artistas, fotógrafos e familiares criaram estratégias visuais capazes de afirmar a memória e denunciar a violência institucionalizada, como faz Eduardo Gil na fotografia *Siluetas y canas*, e o movimento *El siluetazo*. Portanto, a análise de *El Siluetazo* e da fotografia *Siluetas y canas* evidência como a arte e a imagem se tornaram ferramentas fundamentais de resistência frente ao terrorismo de Estado na Argentina.

El Siluetazo sobrevive como manifestação artística, política e coletiva através do registro fotográfico de *Siluetas y Canas,* realizado por Eduardo Gil. Conforme Charles Monteiro e Carolina Martins Etcheverry,

> a fotografia dá a ver, reencena e perpetua a memória daquilo que de outra maneira tender-se-ia a esquecer, plasmando uma imagem no tempo infinito do devir. Evidencia um presente, hoje passado que parece não passar, para o qual muitos não desejam olhar (Monteiro; Etcheverry, 2019a, p.213).

Nesse sentido, a fotografia *Siluetas y Canas* não se limita a documentar um acontecimento, mas o reinscreve no campo da memória coletiva, confrontando a ausência imposta pela violência de Estado.

Referências

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória.** Porto Alegre: Medianiz, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1988.

LONGONI, Ana. **El partícipe, el testigo, el artista. Imágenes de la ausencia.** Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, 2014 disponível em: https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/99/6799/el_parti__cipe__el_testigo__el_artista.__ima__genes_de_la_ausencia_.pdf

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY; Carolina Martins. "Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980)". ***Diálogos***, v. 23, n. 3, 2019a.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina Martins (Orgs.) **Imagem e Poder: Cultura Visual nas Ditaduras Latino-Americanas (1964-1985)** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019b.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

MONTERO, Rodrigo. **Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura Argentina**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS,2010

MONTERO, Rodrigo. ditadura, desaparecimento e arte na argentina: a reação artística à vontade do apagamento. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 12, n. 20, ano 12, dezembro de 2022.

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. *El Siluetazo, desde la mirada de Eduardo Gil* (27 de junio al 17 de noviembre de 2013) MUAC, **Museo Universitario Arte Contemporáneo**. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

TREVISAN, *Ivan Rodrigo.* A fotografia na ditadura argentina (1976-1983): uma arma no campo da disputa política. **In.** MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina Martins (Orgs.) **Imagem e Poder: Cultura Visual nas Ditaduras Latino-Americanas (1964-1985)** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019b.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. *In*: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YZUMIZAWA, Allan T. A imagem da ausência: a representação de desaparecidos nas ditaduras da Argentina e Uruguai. **XIV EHA - Encontro de História da Arte** — UNICAMP, 2019. 1286-1295.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

O retorno dos combatentes da Guerra do Vietnã e a política interna estadunidense: análise dos filmes Coming Home (1978), The Deer Hunter (1978), First Blood (1982) E Born on the Fourth July (1989)

Ana Beatriz Dolce dos SANTOS (UEL)[56]

E-mail: anabeatriz.dolce@uel.br

Resumo: A Guerra do Vietnã é um dos temas mais trabalhados por Hollywood durante as décadas de 1970 e 1980, esses filmes lidavam com inquietações e problemas presentes na sociedade estadunidense através de personagens e situações, os colocando em posições moralmente ambíguas ao invés de idealizar o conflito. Dessa forma, é analisado neste trabalho quatro obras produzidas durante esse período: *Coming Home* (Hal Ashby, 1978), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), *First Blood* (Ted Kotcheff, 1982) e *Born on the Fourth July* (Oliver Stone, 1989). Já em relação a metodologia utilizada neste trabalho é a de análise de filmes e os elementos que os compõem, como roteiro, produção cinematográfica, a relação entre filme e sociedade, a recepção da crítica e do público. Além da análise dos discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita na obra. Essa pesquisa ainda está em desenvolvimento e essa comunicação tem como objetivo apresentar o projeto e indicar as bases teóricas e metodológicas do trabalho.

Palavras-chaves: Guerra do Vietnã, Hollywood, Veteranos.

[56] Discente do Programa de Pós- Graduação em História Social na Universidade Estadual de Londrina, Orientador: Francisco Cesar Alves Ferras (Professor do Departamento de História na Universidade Estadual de Londrina);

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução

Na comunicação feita durante o simpósio apresentei o meu projeto de pesquisa do mestrado, intitulado como "O retorno dos combatentes da Guerra do Vietnã e a política interna norte-americana: uma análise dos filmes The Deer Hunter (1979), Rambo- First Blood (1982) e Born on the Fourth July (1989)". Agora com a adição de mais uma fonte ao projeto, o filme *Coming Home* (Amargo Regresso) de 1978 dirigido por Hal Ashby. Entretanto, como este trabalho ainda está no início a comunicação e texto apresentados consistem em mostrar algumas bases teóricas e metodológicas da pesquisa.

De acordo com Luciano Pires Mesquita na tese "A 'Guerra do Pós-Guerra': o cinema norte- americano e a Guerra do Vietnã", a fase norte-americana da guerra do Vietnã coincidiu com o desenvolvimento de meios audiovisuais de comunicação em especial a televisão. De acordo com o autor, isso acarretou duas importantes consequências: a primeira foi como a mídia influenciou a maneira como o público via o conflito, e dessa forma exerceu um papel importante na formação da opinião pública contrária em relação à guerra. A outra consequência, é a construção da memória social a partir das imagens midiáticas. Segundo Mesquita, a cultura de mídia acabou se tornando o espaço no qual a memória dos eventos é elaborada, onde concepções políticas e ideológicas são discutidas e legitimadas, sendo a televisão, o cinema e outros meios de comunicação, parte fundamental desse processo. (MESQUITA, 2004, p. 13-14)

Marcos Napolitano no texto "A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton" cita a separação que o historiador Jacques Le Goff faz entre os materiais da memória coletiva que se apresentam como documentos ou como monumentos. O primeiro se trata de escolhas do historiador já a segunda categoria são consagradas socialmente. Entretanto, Le Goff comenta que essa separação rígida entre os dois é problematizada ao longo do século XX, já que um documento também pode ser um monumento. "Portanto, ao contrário de uma separação rígida e estatutária entre documento e monumento, trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado." (NAPOLITANO, 2007, p. 66) De acordo com Napolitano, o cinema é um dos campos mais favoráveis para essa

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

operação da memória, principalmente pelo caráter espetacular das produções, o que acarretou na sua popularização no século XX. (NAPOLITANO, 2007, p. 65-66)

Segundo Mesquita (2004, p. 20-21), a leitura de filmes como fontes, implica pensar esses documentos como monumentos, que trabalham a memória da guerra e mobilizam aquilo que deve ser lembrado pela sociedade, exaltando um determinado ponto de vista enquanto omite e despreza outros. Tiago Gomes da Silva no artigo "A guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979)" comenta que durante o período conhecido como Nova Hollywood foram produzidos filmes que criticavam os valores norte- americanos, sendo a Guerra do Vietnã um dos temas mais fortes presentes na cinematografia, ou influenciando os filmes ou fazendo parte do enredo das produções. De acordo com Silva, os filmes lidavam com algumas inquietações da época através dos personagens e de situações, os colocando em posições ambíguas moralmente ao invés de idealizar a realidade do conflito. (SILVA, 2016, p. 20)

> Nesse momento, pode ser percebida, por conta do Vietnã, uma mudança no discurso cinematográfico sobre a guerra, sua validade e suas consequências. Nessa abordagem mais crítica e contestadora, surge uma figura fundamental nesse discurso, uma personagem que revela os horrores da luta e suas consequências danosas para a saúde física do indivíduo e para os valores norte-americanos, o veterano. (SILVA, 2016, p. 27)

Segundo Mesquita, após o fim da guerra ocorreu um silêncio generalizado sobre o Vietnã nos Estados Unidos, o tema só voltará à tona no fim da década de 1970. O autor afirma que os filmes desse período têm como característica a exploração do drama dos veteranos de guerra como desajustados sociais. Enquanto na década de 80, de acordo com Mesquita, surgem filmes com dois pontos de vista diferentes: o primeiro são as produções sobre a guerra do Vietnã relacionados a uma visão mais conservadora, principalmente com a eleição de Ronald Reagan à presidência. Já o segundo ponto de vista, são os filmes que retratam a tragédia que a guerra trouxe para a vida dos ex- combatentes, apresentando o conflito como um grande erro cometido, esses filmes ao reconstruir a memória da guerra, fazem uma denúncia. (MESQUITA, 2004, p. 16-17)

Silva (2016, p. 27) menciona que dois dos filmes importantes que tratam sobre o Vietnã da década de 1970 são The Deer Hunter (1978) de Michael Cimino e Apocalypse Now (1979) de Francis Ford Coppola, ambas as produções apresentam uma visão negativa da guerra e serviram como um contraponto ao filme The Green Berets (1968) de John Wayne e Ray

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Kellogg. De acordo com Douglas Kellner (2001, p. 95) no livro "A Cultura de Mídia", durante a década de 80, embora os Estados Unidos não tenham vencido a guerra, eles tentaram obtê-la na cultura de mídia, principalmente em filmes mais conservadores, como nos filmes Rambo-First Blood (1982) de Ted Kotcheff e Missing in Action (1984) de Joseph Zito. "Os filmes do 'exército de um homem' reafirmaram valores e ideais relacionados à emergência do conservadorismo nos Estados Unidos, apresentando um discurso individualista, patriótico, excepcionalista, ufanista e militarista." (SILVA, 2016, p. 31)

Kellner (2001, p. 95) afirma que esse fenômeno tinha como função oferecer compensações pelas perdas e garantir para a população que tudo ia bem na política americana, enquanto que em filmes menos conservadores essas garantias não são feitas, como no caso de Platoon (1986) e Born on the Fourth July (1989) de Oliver Stone. "Os filmes de Stone demonstram a dor da derrota e retratam instituições poderosas e as forças sociais a sobrepujarem a capacidade individual de controlar o curso dos eventos" (KELLNER, 2001, p. 96)

Dessa forma, Mesquita (2004, p. 20) afirma que ao analisar produções cinematográficas que retratam a Guerra do Vietnã, sendo o conflito ou o retorno dos veteranos para os Estados Unidos, é necessário se atentar sobre a relação entre o filme e a sociedade que o produziu, principalmente em relação ao debate político que tentava dar significados da guerra para os Estados Unidos.

> Essa ideologia passa pelas disputas entre os diferentes grupos políticos norte-americanos, dos liberais aos conservadores, da direita à esquerda, em torno do projeto de nação americana como potência internacional e seu papel e influência nos destinos do mundo, que com relação ao conflito do Vietnã significa construir uma leitura de seu "legado". Significa favorecer determinadas leituras em detrimento de outras, do maior patrimônio político da guerra após o seu final: a memória. (MESQUITA, 2004, p. 20)

Sendo assim, essa pesquisa busca compreender como o retorno de ex-combatentes para os Estados Unido foi representado no cinema Hollywoodiano e como a política interna influenciou essas representações no cinema através da análise de três produções: The Deer Hunter (1978), First Blood (1982) e Born on the Fourth July (1989). Pois, para entender como essas representações são apresentadas ao espectador nas produções cinematográficas também é necessário pensar tanto nas relações sociais e políticas norte- americanas e como elas estão

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

ligadas a cultura de mídia quanto em como os elementos cinematográficos traduzem esses elementos políticos e sociais nos filmes.

> "Portanto, para expor totalmente a ideologia fílmica e os modos como o cinema promove certas posições políticas, também é preciso atentar para a forma a cinematográfica e para a estrutura narrativa, para os modos como a parafernália cinematográfica transcodifica os discursos sociais e reproduz efeitos ideológicos." (KELLNER, 2001, p. 93)

Dessa forma, o objetivo geral desse projeto é compreender como o retorno dos veteranos da Guerra do Vietnã foi representado no cinema Hollywoodiano durante as décadas de 1970 e 1980 e como a política interna influencia o cinema. Enquanto os objetivos específicos são: Analisar a figura do veterano de guerra nos filmes The Deer Hunter (1978), Coming Home (1978), First Blood (1982) e Born on the Fourth July (1989); Entender a sociedade norte-americana tanto socialmente quanto politicamente no pós- Guerra do Vietnã, principalmente durante os anos 1970 e 1980 e pensar como o cinema era usado como propaganda ideológica da política interna norte- americana durante esse período.

2. Referenciais Teóricos

O principal referencial teórico sobre ideologia e a cultura de mídia é o filósofo Douglas Kellner e a obra "A Cultura da Mídia", especialmente o segundo capítulo do livro intitulado como "Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo". Kellner afirma que as formas da cultura de mídia são políticas e ideológicas, então para compreendê-la é necessário aprender a lê-la politicamente. Segundo o autor, isso significa que o pesquisador deve situar a cultura de mídia em sua conjuntura histórica e analisar os discursos e elementos estéticos presentes nas produções que incorporam posições políticas e ideológicas, o que produz efeito político em quem as consome. (KELLNER, 2001, p. 76)

Além da questão sobre ideologia, Kellner analisa ao longo do capítulo a política conservadora de Ronald Reagan e sua relação com dois filmes: First Blood e Top Gun (Tony Scott, 1986). O autor comenta que a primeira obra cinematográfica utiliza a ideia do triunfo do indivíduo em relação ao sistema, ressaltando o individualismo presente na ideologia norte-americana, mas focando em uma ideia extremamente masculinista e direitista. (KELLNER, 2001, p. 90)

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

A dissertação de mestrado de Luciano Pires Mesquita “A ‘guerra no pós- guerra’: o cinema americano e a Guerra do Vietnã” têm como objetivo pensar a política externa norte-americana durante a Guerra Fria através da análise de duas produções cinematográficas Apocalypse Now (1979) de Francis Coppola e Platoon (1986) de Oliver Stone. Neste trabalho, além de pensar a política externa dos Estados Unidos, Mesquita também pesquisa a influência desses filmes na construção de memória social na população norte- americana. (MESQUITA, 2004, p. 09)

Outro texto importante para essa pesquisa é o artigo “A Guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979)” de Tiago Gomes da Silva, o autor ao longo do texto fornece um panorama geral sobre como a Guerra do Vietnã foi representada em Hollywood. Silva comenta ao longo do artigo dois momentos distintos da produção cinematográfica: o primeiro apresenta uma visão positiva sobre a participação das tropas norte-americanas no conflito e o segundo momento apresenta uma visão crítica e contestadora sobre a guerra. No primeiro o autor analisa o filme Os Boinas Verdes (The Green Beret, John Wayne e Ray Kellogg, 1968) já em relação ao segundo momentos, Silva analisa O Franco-Atirador (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978) e Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979). (SILVA, 2016, p. 19)

A historiadora Ana Paula Spini é um importante referencial teórico, principalmente dois artigos “Combates de Memória. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã.” e “Mito da guerra nos Estados Unidos”. No primeiro artigo Spini pesquisa a memória dos veteranos da Guerra do Vietnã e como os filmes testemunhais produzidos na década de 1980. Spini ao longo do texto analisa três produções cinematográficas: Nascido para Matar, Platoon e Rambo. Spini afirma que é possível pensar a relação Hollywood, governo e sociedade como uma negociação que pode tornar Hollywood mais progressista ou mais conservadora dependendo do contexto social do momento. (SPINI, 2006, p. 01-03)

O segundo artigo de Spini, “Mito da guerra nos Estados Unidos”, a autora busca compreender o mito da guerra nos Estados Unidos analisando a opinião diferentes de intelectuais norte-americanos publicadas na imprensa e as produções de mídia acerca da legitimidade da guerra em dois momentos, o ataque de 11 de setembro de 2001 e a Guerra do Vietnã. Segundo Spini, a guerra do Vietnã foi marcada pela “deslegitimação” do conflito pela ideia de crime internacional. Além disso, ao longo do artigo a historiadora comenta sobre o uso

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

da mídia para a legitimação de uma guerra e analisa a relação entre propaganda militar e a Guerra do Vietnã. (SPINI, 2011, p. 61-63)

3. Metodologia e fontes

De acordo com Eduardo Morettin no texto "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro", o cinema a partir dos anos 70 passou a ser considerado um objeto histórico pela História Nova e um dos principais responsáveis por isso foi o historiador Marc Ferro. Morettin destaca um artigo de Ferro intitulado "O filme: uma contra análise da sociedade?" no qual o autor comenta que o cinema é um testemunho do período em que é produzido. "O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição." (MORETTIN, 2003, p. 12) José D'Assunção Barros no artigo "Cinema e história- considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas" afirma que a partir de um filme e a partir das análises dos discursos e das práticas cinematográficas, os historiadores podem compreender certos assuntos acerca do século XX. "De igual maneira, como se verá oportunamente, os historiadores políticos e culturais podem examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas" (D' ASSUNÇÃO BARROS, 2011, p. 178)

De acordo com D' Assunção Barros, o pesquisador deve examinar a relação entre cinema e história, deve compreender que a obra cinematográfica é em todos os casos história, não importando se é um retrato ou invenção. Segundo o autor, o filme sempre estará inserido dentro de um contexto sociocultural, e isso independe da vontade que atribuíram a essa produção ou não. D'Assunção Barros afirma que a ficção permite uma leitura da realidade social e histórica o que torna possível para o historiador observar elementos da sociedade na fonte e que poderá analisar o filme como um produto complexo que engloba diversos tipos de linguagens e materiais discursivos. (D' ASSUNÇÃO BARROS, 2011, p. 184-185)

Segundo Morettin (2003, p. 28), a crítica analítica de um filme de ficção deve se ater a alguns elementos: a sociedade em que esse filme é produzido, a própria produção cinematográfica, a relação entre autor, filme e sociedade, as versões de roteiros diferentes, as recepções pela crítica e pelo público. William R. Meirelles no texto "O cinema como fonte para

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

o estudo da História" afirma que o historiador deve se atentar que a forma como o filme é montado, sendo que esse é resultado de série de escolhas de representações sobre uma determinada realidade que fica a critério de quem produziu a obra (MEIRELLES, 2002, p. 158). Dessa forma,

> cada filme tem um valor como documento, qualquer que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário que transpõe, todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. (FERRO, 1975, p.13 apud MEIRELLES, 2002, p. 158)

De acordo com D'Assunção Barros (2001, p.192), uma questão metodológica importante para dar suporte a análise da fonte é compreender que o cinema e a obra cinematográfica são construídos partindo de vários discursos diferentes que interagem entre si. Dessa maneira, o autor ressalta que é necessário analisar mais que somente os componentes discursivos que são associados à escrita, nesse caso diálogos e roteiro. Segundo Kellner (2001, p. 93), como comentado anteriormente, para compreender a ideologia e as posições políticas se torna necessário analisar tanto a estrutura narrativa quanto a forma cinematográfica, e como os elementos da obra cinematográfica colabora para transcodificar os discursos políticos e sociais. Por fim,

> deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos. (D'ASSUNÇÃO BARROS, 2011, p. 193)

Já em relação às fontes utilizadas nesta pesquisa são quatro filmes lançados entre as décadas de 1970 e 1980, são esses: Coming Home (Amargo Regresso, Hal Ashby, 1978), The Deer Hunter (O Franco Atirador, Michael Cimino, 1978), First Blood (Rambo- Programado para Matar, Ted Kotcheff, 1982) e Born on the Fourth of July (Nascido em 4 de Julho, Oliver Stone, 1989).

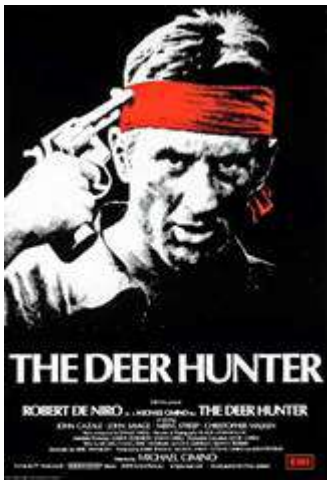
Imagem 01: Poster do Filme "Coming Home"

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Fonte: Original Film Art

O primeiro filme, Coming Home narra a história de Sally (Jane Fonda) que após seu marido Bob (Bruce Dern) partir para a guerra, passa a trabalhar em um hospital de veteranos. Lá ela se apaixona por Luke (Jon Voight), um sargento que ficou paraplégico por causa do conflito. Quando seu marido retorna, os três tentam se adaptar às mudanças. O filme foi indicado para oito categorias do Oscar (Melhor Direção, Melhor Filme, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Edição e Melhor Roteiro Original), o filme acabou ganhando em três categorias: Ator, Atriz e Roteiro Original. O filme está disponível no Prime Video e no Youtube.

Imagem 02: Pôster do filme "The Deer Hunter"



Fonte: IMDb

REALIZAÇÃO: UEL Ledi Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Já o segundo filme narra a história de três amigos, Michael, Nick e Steven, que acabam indo lutar na Guerra do Vietnã e como o conflito afetou a vida dos três e de seus familiares tanto durante o conflito quanto quando Michael retorna para casa. O filme é estrelado por Robert De Niro (Michael), Christopher Walken (Nick), John Savage (Steven) e Meryl Streep e foi indicado a nove categorias do Oscar (Melhor Direção, Melhor Filme, Melhor Ator Principal, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Fotografia, Melhor Edição e Melhor Som), o filme acabou ganhando em cinco categorias: Direção, Ator Coadjuvante, Edição, Fotografia e Mixagem de Som. O filme está disponível para compra e aluguel em serviços de streaming, Prime Video, mas pode ser encontrado no Youtube.

Imagem 03: Pôster do filme "First Blood"

Fonte: Original Film Art

O terceiro filme First Blood conta a história do veterano de guerra John Rambo (Sylvester Stallone) que passa a ser perseguido pelo xerife da cidade de Hope e seus ajudantes, Rambo então declara guerra à força policial da pequena cidade. O filme pode ser assistido em serviços de streaming, Prime Video.

Imagem 04: Pôster do filme "First on the Fourth of July"

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem PROEX Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

Fonte: Photowall

O último filme, Born on the Fourth of July narra a história do veterano de guerra Ron Kovic que acaba ficando paraplégico e se torna um ativista político pelos direitos humanos e antiguerra, a obra é baseada em um livro homônimo. O filme é estrelado por Tom Cruise como Ron Kovic e foi indicado oito categorias do Oscar (Melhor Diretor, Melhor Filme, Melhor ator, Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Som, Melhor Trilha Sonora e Melhor Roteiro Adaptado), o filme acabou ganhando duas categorias, Filme e Edição. A obra está disponível para aluguel e compra em serviços de streaming, Prime Video e Youtube Filmes.

4. Considerações Finais

Como dito anteriormente, essa pesquisa de mestrado ainda está no início, neste momento na fase de levantamento e revisão bibliográfica. Dessa maneira, a comunicação feita durante o evento e este texto tem como objetivo apresentar o projeto e a pesquisa que está em desenvolvimento, além de indicar algumas bases teóricas e metodológicas do trabalho.

5. **Fontes**:

Born on the Fourth July (Nascido em 4 de Julho), Oliver Stone, 1989
Coming Home (Amargo Regresso), Hal Ashby, 1978
First Blood (Rambo- Programado para Matar), Ted Kotcheff, 1982
The Deer Hunter (O Franco Atirador), Michael Cimino, 1978

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

6. Referências Bibliográficas

Amargo Regresso. IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0077362/. Acesso em: 12 out. 2024

BAUER, Pat. **"The Deer Hunter"**. Encyclopedia Britannica. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/The-Deer-Hunter. Acesso em: 12 out. 2024

DA SILVA, Tiago Gomes. A Guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979). **Boletim Historiar**, [S. l.], n. 17, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/historiar/article/view/5954. Acesso em: 12 out. 2024.

D'ASSUNÇÃO BARROS, José. Cinema e história--considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, v. 32, n. 55, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/10910328/Cinema_e_hist%C3%B3ria_considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_os_usos_historiogr%C3%A1ficos_das_fontes_f%C3%ADlmicas?sm=b. Acesso em: 12 out. 2024.

FERRO, M. **Analyse de fiílm, analyse de societés**: une source nouvelle pour l'histoire. Paris: Hachette, 1975.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

MEIRELLES, W. R. O cinema como fonte para o estudo da história. **História & Ensino**, [S. l.], v. 8, p. 155–167, 2002. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12164. Acesso em: 12 out. 2024.

MESQUITA, Luciano Pires. **A" Guerra do Pós-Guerra"**: o cinema norte-americano e a Guerra do Vietnã. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA NA OBRA DE MARC FERRO. História: **Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>. Acesso em: 12 out. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. Monumentalização e escrita fílmica da história: uma comparação entre Danton e Amistad. In: MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena: SALIBA, Elias Tomé; NAPOLITANO, Marcos (Org.). **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda/História Social-USP, 2007. p. 65-83.

Nascido em 4 de Julho. IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0096969/?ref_=tt_rvi_tt_i_3. Acesso em: 12 out.. 2024

REALIZAÇÃO: UEL LED Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Rambo - Programado para Matar. IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0083944/?ref_=tt_rvi_tt_i_3. Acesso em: 12 out. 2024.

SPINI, A. P. Combates de Memórias. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], n. 7, 2013 Disponível em: https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/1378.Acesso em: 12 out. 2024.

SPINI, Ana Paula. Mito da guerra nos Estados Unidos. Recôncavo: **Revista de História da UNIABEU**, v. 1, n. 1, p. 44-67, 2011. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/262. Acesso em: 9 abr. 2024.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

EIXO 13 – PUBLICIDADE, MODA E CONSUMO

A proposta do eixo é discutir sobre o papel da imagem na sociedade de consumo, bem como a relação entre comunicação visual, comportamento do consumidor e atividades correlatas (publicidade, moda, design etc). Procura-se assim propor novos problemas e conceitos e/ou repensar contribuições anteriores, como estética da mercadoria, retórica da imagem, sociedade do espetáculo, entre outras.

Coordenação: Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero (UEL)

Imagem: Adbusters.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Paraná Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Museu Histórico de Londrina, PPGHS

SUMÁRIO: PUBLICIDADE, MODA E CONSUMO

Lucas Vitoriano de BARROS.....

Izaque Anversi COQUI.....

Letícia FERNOCHI.....

Guilherme Santa Clara de PAULA.....

Fernando STEINBRENNER; Joenes VELOSO.....

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO PARA O PARANÁ; PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR; MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA; H2h VISUAL MEDIA; PPG HS

Linhas de fronteira: discussões sobre o popular e a indústria na música independente brasileira na década de 1980

Lucas Vitoriano de BARROS (UEL)[1]

Orientador: Alexandre Felipe Fiuza (UEL)

E-mail: lucas.vitoriano@uel.br

Resumo: A década de 1980 no Brasil infligiu um panorama de crise econômica que refletiu sobre o setor fonográfico, motivando a uma maior racionalização do mercado e auxiliando consequentemente no surgimento da alternativa independente. Partimos do pressuposto de compreender a maneira como o cenário independente se expandiu no Brasil dentro do recorte paulistano. Expor a entrada dos independentes no mercado é também ressaltar que suas estratégias incorporam uma racionalização de mercado. Buscamos entender que a definição de independente e a alternativa por liberdade artística está relativizada pela lógica do sistema. Analisamos a formação de componentes como prestígio, legado e noções sobre o popular na cena independente por meio de fontes diversas como entrevistas, periódicos e projetos gráficos. Compreendemos pela análise destes que os independentes adotaram uma lógica de nicho nas lacunas da grande indústria e, via um rude sistema aberto de mercado, foram absorvidos pela lógica da indústria cultural, complementando as grandes gravadoras ao invés de conflitar seus pressupostos.

Palavras-chaves: Indústria Fonográfica, Indústria Cultural, Música Independente, Música Popular, Liberdade Artística.

[1] Mestrando no Programa de Pós-Gradução em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Orientação pelo Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza por meio da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

A década de 1980 enquanto um período de crise, guarda por uma situação dentro do setor fonográfico modificante dos padrões comerciais da indústria fonográfica estabelecida até a década de 1970. Havia uma transição em curso, que perpassava as divisões entre a faixa comercial e a faixa de prestígio orientadas pelas *majors*[2] na década de 1970 e se reconfigurava em um quadro mais comercial e mais racionalizado, que não somente reduzia a rigidez dessas denominações, mas escalonava todos os segmentos do mercado musical a se orientarem em uma visão sempre próxima do *mainstream* (VICENTE, 2002, p. 89-92, 96); (MORELLI, 2009, 169–170).

Um pressuposto comum para essa mudança é a crise financeira que atravessa a década de 1980. O aumento da dívida externa e a hiperinflação auxiliam para a redução no quadro de funcionários das gravadoras. Demissões que incluem dos pequenos cargos aos agentes fonográficos e os próprios artistas já acontecem desde o segundo semestre do ano de 1980 (VICENTE, 2002, p. 89-92). Neste contexto, as gravadoras independentes surgem como fôlego para os segmentos escanteados pelas majors, ainda que não tenham surgido diretamente como propostas devido a recessão, a atuação da alternativa independente assume as pequenas lacunas do mercado.

Ao longo deste artigo relatarei como os independentes se inseriram no mercado, quais foram suas relações com as grandes gravadoras, assim como refletirei a construção de prestígio dos artistas da cena independente e o alcance do seu legado. Partindo do princípio de que música está inserida no cosmo da indústria cultural, diríamos também que seu encontro ao público não é realizado às escuras, isto é, depende de esferas da comunicação que inoculem a música e a persona do artista no espaço midiático, no espaço imagético. Portanto, música como fonograma, música inserida no espaço publicitário e no show business, depende da construção da imagem,

[2] Major é um termo derivado da expressão major label, usado para se referir às gravadoras de atuação monopolística no mercado. O termo é usado pelos pesquisadores Richard Peterson e David Berger no artigo "Cycles in Symbol Production: the case of popular music" (PETERSON; BERGER, 1975). Já o pesquisador Eduardo Vicente define majors como gravadoras resultantes de grandes conglomerados, geralmente operantes em diversos países, funcionando com organogramas complexos, grandes investimentos e influência econômica significante no setor a qual atendem (VICENTE, 2002, p. 38-39, 63). Algumas majors em atuação no Brasil nas últimas décadas do século XX foram RCA, Philips e WEA (joint venture entre Warner, Elektra e Atlantic) (VICENTE, 2002, p. 308, 310, 312). Som Livre é a única dessas de origem brasileira, criada pelas Organizações Globo, porém vendida à Sony Music em 2021 (G1, 2021).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

tanto no sentido imagético, como no sentido do imaginário, tanto no sentido do construído, como no sentido do reconstruído perceptivamente.

2. Totalmente à revelia? Os antecedentes da música independente

Antes de entrarmos em uma discussão da música popular e suas implicações comerciais, cabe encontrar uma elaboração em maior escrutínio do significado de música independente. Embora a iniciativa ganhe um significado maior um pouco antes dos anos 1980, sua definição no setor fonográfico brasileiro pode remontar até o início do século XX. Exemplos significantes incluem: a Disco Popular com curta duração ao longo de 1919; a Gaúcho fundada em 1913 e a Brunswick em 1929. Ênfase importante em gravadoras que conseguiram se manter no mercado, trilhando um caminho de pedra atravessado por outras iniciativas posteriores, caso da Elenco fundada por Aloysio de Oliveira em 1963, com ênfase em bossa nova e a Discos Marcus Pereira fundada em 1973 com forte inclinação para a música popular tradicional realizada no Brasil (MULLER, 2005, p. 29), (IMS, 2019a).

Nota-se, porém, que a iniciativa independente é definida em uma enuviada separação das grandes gravadoras. Se estas podem ser definidas pela sua participação capital de destaque, poderíamos dizer que uma pequena gravadora é desta forma independente? Incorreríamos em um erro, certamente, mesmo porque embora haja uma diferença econômica de uma *major* para uma gravadora convencional, ambas atuam com perfil de propriedade sobre a obra do artista, tanto aos direitos de edição, como de fonograma. Gravadoras convencionais, sejam *majors* ou não, procuram organizar seus *casts*[3] por meio de contratos, estes dependem da resposta comercial às obras e geralmente estabelecem uma porcentagem por publicação do fonograma (MORELLI, 2009, p. 112). Importante também indicar que as formas de contrato e a distribuição de direitos autorais passaram por mudanças ao longo das décadas, incluindo a participação do Brasil em convenções que regulamentavam o controle dos produtores sobre os fonogramas (como em 1961 em Roma ou em 1971 em Genebra), mas principalmente as próprias leis emitidas em território nacional que procuraram regulamentar a área, como a Lei 5.988 de 1973 e a Lei 9.610 de 1998. Em específico, a Lei dos Direitos Autorais de 1998 dá

[3] O termo cast trata-se de um substantivo em inglês correspondente a "elenco", como anglicismo é constantemente usado na terminologia das majors, como na produção acadêmica sobre indústria fonográfica, para se referir ao elenco de artistas contratados por uma gravadora.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

ênfase ao caráter coletivo do fonograma musical, de maneira que músicos participantes podem ser também incluídos. (CASTILHOS, 2022, p. 20, 30), o que por observação da pesquisadora Rita Morelli ainda não eram no início da década de 1990 (MORELLI, 2009, p. 112).

De qualquer modo, a relatividade dos contratos esteve sob o jugo das gravadoras. O controle sobre os fonogramas e os direitos das próprias composições auxiliam a separar, por definição, as gravadoras convencionais da alternativa independente. Um exemplo simbólico são os álbuns lançados por Lula Cortês entre uma gravadora local de Recife (a Ronzenblit) e uma major transnacional (a Ariola). Enquanto na gravadora recifense, sua última passagem fora o disco "Rosa de Sangue" de 1980, sua estreia na transnacional aconteceu um ano depois com "Gosto Novo da Vida" em 1981. Neste intervalo, Cortês grava para a obra de 1981, algumas das canções que havia gravado para a de 1980, o que provoca o alarde da Rozenblit, levada a mover uma ação judicial contra o músico. Sob os efeitos da cizânia, ambas gravadoras retiram as suas edições das obras de Cortês do mercado (TELLES, 2019).

Se situamos então que os independentes procuram por autonomia, procurariam não somente por contratos menos rigorosos, mas por maior liberdade artística. Ainda que cada contexto de contrato possa ser relativizado diante disso. Diante da ideia de como cada liberdade artística pode ou não estar orientada ao padrão comercial, ou de como o organograma e o sistema de produção de uma gravadora convencional não converge com as preferências do artista a respeito da abordagem sobre sua obra.

Neste curso histórico, uma baliza pode ser colocada na formação de parte da identidade dos independentes: a autoprodução. A definição talvez fuja do padrão que rege uma gravadora convencional ou uma independente. No processo de autoprodução, como definido pelo músico Antonio Adolfo, a divergência de um projeto independente ocorre porque a gerência artística, o registro fonográfico, a publicização e o retorno lucrativo são todos administrados pelo próprio artista. Adolfo iniciou tal empreitada com o disco "Feito em Casa" de 1977 pelo seu próprio selo Artezanal. No entanto, projetos anteriores foram viabilizados, o que é o caso dos dois volumes do Tim Maia Racional lançados entre 1975 e 1976 pelo selo Seroma fundado por Tim Maia, projeto que também serviu de referência para Adolfo (ADOLFO, 2019).

Neste caminho para a década de 1980, outros muitos lançamentos podem ser definidos como autoprodução, o caso mais emblemático é o de Boca Livre com o seu álbum de estreia

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

em 1979, que com seu sucesso, ajudou a transformar parte da perspectiva sobre a iniciativa independente (MULLER, 2005, p. 31). Contudo, outras obras emergem na mesma categoria de autoprodução, exemplo de "Mistério do Amazonas" por Carioca & Devas, de 1980 (CARIOCA & DEVAS, 2024); e "Memória das Águas" por Fernando Falcão, de 1981 (FALCÃO, 2019).

3. Sujeito a chuvas e trovoadas: o proto-independente

Vem da reflexão de Eduardo Vicente, a ideia de que a música independente não havia se canalizado na década de 1970 como foi na década posterior, muito porque havia uma menor segmentação, assim como um amparo pelos incentivos fiscais. Algo modificado na década de 1980, onde os casts foram enxutos, tomando como régua excluir todos aqueles que não atenderam aos padrões comerciais ou eram mais resistentes às categorias (VICENTE, 2002, p. 139-140). Sob o apanágio do milagre econômico, segundo a ABPD, o crescimento do setor fonográfico brasileiro entre 1965 e 1972 foi de 400% (MORELLI, 2009, 86-87). Os fatores da crise são diversos, mas também se pode indicar que a progressiva concentração do mercado pelas *majors* ao longo dos anos 1970 é uma outra tensão que dificultaria a diversidade do mercado.

Contudo, parece adequado se atentar a um detalhe: quem são esses artistas que não atenderam aos padrões comerciais? Cabe se afiar a exemplos daqueles que não constituíram um forte imaginário na indústria *mastreiam* e que, involuntariamente ou não, tornam a discussão sobre música popular um eixo em constante abertura. Muitos desses ganharam uma recepção institucionalizada dentro da MPB laureada pelo jornalismo musical, apesar de não romperem a ausência de seu conhecimento diante o grande público. O popular como sucesso não existiu para eles dentro de certos parâmetros, mas existiu para alguns deles como investigação musical, o que força nomes como Jards Macalé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner e Tom Zé a serem gestores de uma cultura *underground* e figuras responsáveis por torcer uma compreensão sobre popular, o que lhes legou a ambígua reputação de "artistas malditos" (DIOGO, 2016, p. 13–14).

Enquanto estes mesmos nomes, durante a década de 1970, figuraram os catálogos de grandes gravadoras como a Philips ou a Som Livre, ou mesmo de gravadoras convencionais como a Continental e a RGE, na década de 1980, a atuação no setor foi francamente diminuta,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

as passagens são raras ou resultados de grandes hiatos: Tom Zé tem apenas um disco em 1984; Jards Macalé reaparece em 1987, dez anos após seu último disco; Luiz Melodia em três lançamentos, transita entre três gravadoras; enquanto Mautner e Sérgio Sampaio optam pela iniciativa independente, embora somente o primeiro mostre periodicidade constante (FEITOSA, 2015).

Para outros, a travessia entre a década de 1970 e 1980 foi assegurada por uma institucionalização e principalmente por uma sujeição às expectativas das grandes gravadoras. Como Zizi Possi nos lembra:

> Eu quis ser pop – muito (…) enquanto o mercado estava sendo abduzido por leis quantitativas, nós artistas estávamos respondendo a essas demandas acreditando que nosso valor artístico era numérico. Eu sabia que tinha uma direção: ou me tornava uma vendedora ou seria descartada pelo mercado. Então, quis sim ser uma grande vendedora. Quis sim ser popular. E fui. Até que, no final dos anos 1980, não aguentei mais esse pique. Nem era final de contrato, mas pedi pelo amor de Deus para sair. (POSSI, 2010)

Essa adaptação pode ser compreendida como uma travessia que transforma a música de prestígio da década de 1970 (a MPB principalmente) em um segmento mais racionalizado e mais evidente comercialmente no mercado da década de 1980 (VICENTE, 2002, p. 98). Primeiro — a viabilização ao estado-da-arte no trabalho de alguns artistas, como Rita Lee, Caetano Veloso, Gonzaguinha, Gilberto Gil e Djavan[4] assumindo estilos de produção em seus discos de acordo com tendências da música *boogie*, do *west coast sound*, dos padrões de gated reverb, das baterias eletrônicas, dos sintetizadores, do *adult contemporary* ou simplesmente de um flerte mais forte com a música pop. Segundo — a presença de muitos deles no espaço televisivo, tanto da trilha sonora de telenovela, como nos programas musicais.

Uma força institucional que remonta desde o período da Era dos Festivais no final da década de 1960, onde o espaço televisivo auxiliava a difundir não só a música, como a operação das gravadoras transnacionais que se instalavam no Brasil. Ainda que as gravadoras brasileiras também investiam na promoção do festival e eram também privilegiadas pela exposição na

[4] Tais descrições derivam da escuta dos fonogramas dos próprios artistas, onde é possível encontrar a aproximação da música pop e do estado da arte da produção musical: de Rita Lee, muitos de seus álbuns a partir do epônimo "Rita Lee" de 1979; apesar de outros exemplos, em Djavan é notório seu álbum "Lilás" de 1984; Caetano Veloso com mais ênfase a partir do álbum "Uns" de 1983; Gilberto Gil inicia com maior preponderância em "Realce" de 1979, em seguida, expande para praticamente toda sua discografia na década de 1980; Gonzaguinha tem como exemplo "Grávido" de 1984.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

imprensa. Disputas e polêmicas alimentavam os cadernos dos periódicos, como também permitiam a delineação de segmentos no mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2010, p. 237, 246-250). Porém, os maiores trunfos são dos artistas que grassaram um legado pela constante aparição nos vários espaços midiáticos. É desta maneira, gradualmente ao longo dos anos, que a MPB se tornou institucionalizada e é como muito dos artistas conseguiram conquistar um espaço entre o prestígio e o popular.

Ainda antes dos videoclipes do Fantástico, ou da estreia da MTV Brasil em 1990 (AMORIM, 2008, p. 37), a persona pública e a postura artística já detinham uma parcela de influência sobre os gostos musicais do brasileiro. Contudo, a trajetória até a década de 1980, tende a denotar pela permanência no quadro de crise, que a disputa e a persuasão imagética precisavam de maior empenho.

4. Prezadíssimos ouvintes: o popular e o sucesso

Considerando que nossa discussão está se convergindo para o legado de prestígio e a produção do popular, cabe ressaltar como a dinâmica da indústria cultural, no sentido do pensamento de Adorno, se esgueira não apenas na procura da estandardização do produto, que é o código de racionalização assumido pelas gravadoras, como em um controle para o que é segmentado e para o que possa ser imprevisível (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 7). Este último, entra de acordo com a elucidação de um sistema aberto, tema analisado por David Berger e Richard Peterson, onde em um ciclo de controle, as grandes gravadoras procuram acordos com as menores, ou independentes, como forma de antever contingências e espreitar possibilidades de tendências bem-sucedidas (PETERSON; BERGER, 1975).

Assim, a indústria cultural no asseguramento de sua continuidade, depende de um *status quo* do gosto musical, de maneira que a presença frequente daqueles que são sucesso salvaguardam uma trilha para próximos sucessos (ADORNO, 2020, p. 54-55, 110-117). Esses sucessos, no entanto, existem atrelados às personas públicas e à imagética de algo. Se símbolos como sexo, sensibilidade, poder ou liberdade não estão presentes na música, estão então simbolizados no intérprete que a carrega.

A acepção de cultura dentro do plano investigativo de Jesús Martín-Barbero nos lembra que a cultura popular ultrapassa um passado puro e incorruptível, mesmo que seja padronizada

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

como bem cultural pela cultura de massas, sua interpretação e apropriação é deliberada (MARTÍN-BARBERO, 2021, p. 66-70). O pensamento de Martín-Barbero se inscreve próximo de uma procura estética no receptor ao invés do próprio objeto artístico.

Desta maneira, a realidade pode ser percebida na bruma de muitas nuances. O esquema artístico enquanto partícipe da indústria, arregimenta os olhares, educa os ouvidos, porém não prevê as obsessões. Cultura popular pode ser maior ou menor à sujeição do contexto que se pensa. Música popular pode transparecer sucesso popular, massificação; também pode estar em um plano de preservação, recolhimento do tradicional (seja sua área rural ou urbana); mas seu espaço na indústria, principalmente quando discutimos os independentes, está na esfera do que é constantemente intervencionada, experimentada, recodificada, adaptada, repensada.

5. Bicho de sete cabeças: gravadoras independentes e o mercado independente

Podemos usar os exemplos de três gravadoras independentes como maneira de compreender o panorama da cena independente na cidade de São Paulo. Falo de Baratos Afins, Lira Paulistana e Som da Gente. Justifico que entendê-las, principalmente por suas diferenças, é compreender como a alternativa independente precisa se posicionar no mercado, encontrar um espaço de atuação alternativo ao grande público. Tais gravadoras independentes, como uniformemente qualquer iniciativa fora do formato convencional, não se excluem do mercado capitalista, e embora possa parecer uma maneira de resistência pelos estilos musicais em que trabalham, somente sobreviveram pela perspicácia de atender e buscar um público que se identificasse e consumisse seus artistas e seus produtos.

Baratos Afins inicia como uma loja de discos, função que exerce até o presente momento. Seu fundador, Luiz Carlos Calanca assume a empreitada fonográfica quando no lançamento de “Singin’ Alone” de Arnaldo Baptista em 1982. Nos anos subsequentes, assumindo a posição de único agente fonográfico da gravadora, Calanca gerenciava as gravações em estúdios terceirizados, da mesma maneira como submetia encomendas de prensagem dos *long plays* para as matrizes de gravadoras transnacionais (DIAS, 2015, p. 40-41, 48-55).

O catálogo construído pela Baratos Afins internalizava a cena de rock circundante a Galeria do Rock em São Paulo, onde a loja de discos ainda funciona. Portanto, bandas atreladas

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

ao underground de gêneros como punk, hard rock e metal, ou de outros subgêneros de rock, figuram em um amplo espaço do catálogo. Mas o recorte que conquistou a imprensa, foi sobretudo atrelado ao pós-punk. Bandas como Mercenárias, Fellini e Akira & As Garotas Que Erraram foram constantemente citadas nas páginas da Revista Bizz, ganhando determinante espaço no cânone do rock underground do período (CALANCA, 2023), (DIAS, 2015, p.51).

Essa recepção pode ser determinada também pelo fato de que alguns dos redatores da Bizz[5] participaram da formação dessas bandas, algo que não passou isento de críticas e que influenciou até mesmo uma reformulação do catálogo da gravadora, de modo que Calanca opta por inserir artistas mais voltados à música brasileira como Bocato e Itamar Assumpção (DIAS, 2015, p. 54).

Também atendendo a um espectro minoritário de consumidores, a Lira Paulistana surge a partir do teatro epônimo à gravadora (GHEZZI, 2003, p. 98–102, 157). Da mesma maneira como a Baratos Afins, a Lira encontrou formas de distribuição alternativa, como também locava estúdios para as gravações e mixagens. Como a distribuição para vendas dos álbuns não estava homologada a lojas de discos, comum em gravadoras convencionais, os discos eram vendidos em shows ou em lojas alternativas, principalmente no caso da Baratos. Outros métodos incluía a venda por correspondência sob demanda (MULLER, 2005, p. 107-106), (GHEZZI, 2003, p. 220), (DIAS, 2015, p. 53).

Figura 1: Lista de melhores discos do ano de 1987 eleitos pela Revista Bizz, incluindo Fellini e Titãs empatados em primeiro lugar para LP Nacional.

[5] Distribuída pela Editora Abril, a Revista Bizz funcionou de 1985 a 2007. Foi uma das publicações focadas em música de maior duração no Brasil, suas especificidades eram sobretudo o rock e a música pop, atingindo prioritariamente o público jovem (PAIVA, 2017, p. 110-111). A Bizz acompanhou a ascensão do videoclipe no Brasil, a entrada da MTV Brasil e encerrou suas atividades no mercado durante o período de crise da indústria fonográfica.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: Araucária Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

Fonte: BIZZ, 1988 (p. 42)

Enquanto o auge de lançamentos da Baratos Afins se estende para quase toda a década de 1980. A Lira Paulistana lançou um catálogo bem menor com atuação restrita entre 1980 e 1984 (GHEZZI, 2003, p. 161–162, 186–191). Ainda assim sua influência se expande como meca da Vanguarda Paulista, recebendo a apresentação de diversos nomes da cena e influenciado a perspectiva do jornalismo musical sobre a ascensão de uma cena artística revolucionária (C. BRAZILIENSE, 1982), (BARRETO, 1983). Nem todos citados como figuras determinantes na cena realizaram um concerto no teatro, outros espaços como o MASP e a Funarte também receberam, em especial os projetos instrumentais (RUIZ, 2012, p.12-14). Arrigo Barnabé, por exemplo, figura conhecida da cena, nunca apresentou no teatro, nem passou pela gravadora.

A perspectiva do catálogo organizada por Wilson Souto Jr. se direcionava para dois pontos: (1) a canção popular, em geral com fusões ou tratamento experimental, como é o caso de Itamar Assumpção nas inter-relações entre funk, reggae e MPB; da ênfase na prosódia, condicionada entre o canto e a fala, que é a marca distinta do Grupo Rumo; ou mesmo de projetos voltados a uma cênica cômica, casos de Língua de Trapo e Premeditando o Breque; (2) a cena instrumental, também conhecida como Vanguarda Paulista Instrumental (VPI), que se orienta pelas fusões entre jazz e música instrumental brasileira de gêneros como choro, baião ou frevo, casos de Pé Ante Pé, Grupo Um e Zé Eduardo Nazário (RUIZ, 2021, p. 1-3).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Diferentemente das duas gravadoras supracitadas, a Som da Gente, mesmo que interseccionada com a cena instrumental do Lira Paulistana, mantinha uma organização de organograma mais complexa, também estúdios próprios, representantes de catálogo, disciplina interna para os vendedores, liderança da publicidade dos álbuns e permissão de distribuição para gravadoras estrangeiras. Sua atuação se estendeu de 1981 a 1990 gerenciada pelo casal de músicos Walter Santos e Tereza Souza. O *cast* era formado essencialmente por músicos instrumentais, alguns destes também conhecidos da cena do VPI, realizavam fusões entre o jazz e a música brasileira. Nomes como Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Grupo Medusa, Nelson Ayres e Oswaldinho do Acordeon passaram pela gravadora (MULLER, 2005, p. 76–85; 115–116).

A natureza dos contratos da Som da Gente esteve mais próxima das gravadoras convencionais, isto porque era realizada uma arrecadação dos direitos autorais e de fonograma, e a procura à princípio de realizar uma distribuição justa com os artistas. Embora esses contratos fossem abertos e realizados disco a disco, diferentemente de grandes gravadoras, não impediu desentendimentos com alguns artistas (MULLER, 2005, p. 150–153). Há um diferencial, no entanto, na organização dos contratos, o que parece algo relapso no caso da Baratos Afins (DIAS, 2015, p. 53), e da Lira Paulistana. Esta ainda adentra o sistema aberto[6] de forma inédita, quando realiza uma parceria com a gravadora Continental em 1983: artistas conhecidos da Lira Paulistana gravariam pela Continental[7] com total posse dos fonogramas e dos direitos de autor. A curadoria de Wilson Souto Jr. ajudaria a expandir a faixa de prestígio da gravadora, mas principalmente alavancou um prestígio à figura do agente da Lira, fazendo com que ele se tornasse contratado da Continental ainda em 1983 e abandonasse o projeto independente da Lira (GHEZZI, 2003, p. 161–162, 186–191).

6. Aculturado: prestígio, legitimação, imagem

Se não existe uma grande complexidade no organograma das gravadoras independentes, isto não significa que não haja busca por exposição comercial e menos ainda que não haja

[6] Sobre o sistema aberto, há uma explicação conceitual no primeiro parágrafo do capítulo 4 deste artigo.
[7] A Continental surge em 1929 no Brasil, chega ao auge entre as décadas de 1930 e 1950 contratando artistas célebres do período como Marlene, Aracy de Almeida e Orlando Silva. Foi absorvida pela major Warner em 1993 (VICENTE, 2002, p. 114).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

investimento ou cuidado com um público-alvo. Seu alcance de público se deve, sem dúvida, para a parte mais importante do funcionamento comercial de uma música: seus artistas. O prestígio dessas figuras estava assegurado na imprensa, no legado imaginário e no espaço social. Há a construção de um habitus tanto para o nicho de público como pelo jornalismo musical. Uma consagração de um campo dentro de um espaço urbano, que envolve a longo prazo "viver o fracasso como um símbolo de êxito" (BOURDIEU, 2015, p. 165).

A liberdade artística de seus artistas, ou pelo menos o mérito de suas investigações musicais serem reconhecidas no ambiente permissivo de uma cena alternativa, é o que torna o legado dessas gravadoras inflamados na identidade de independente. Certo personalismo é insinuado pelos próprios agentes fonográficos em sua empreitada. Calanca entendendo-se como a face da Baratos Afins, entende-a não como a primeira "produtora independente, e sim [Calanca] o primeiro mecenas do independente" (CALANCA, 2023). De forma semelhante, Wilson Souto Jr. argumenta uma posição de destaque na cena da Vanguarda Paulista, se entendendo como "o grande produtor dessa coisa, eu catalizei isso com o meu teatro. Digo eu num sentido amplo, eu e o meu grupo." (GHEZZI, 2003, p. 200). Contudo, o mais pertinente à discussão, talvez seja sua declaração de que "o que eles (mídia) não sabiam é que não éramos, na verdade, contra nada. E sim a favor. De algum mercado" (GHEZZI, 2003, p. 204).

A declaração nos mostra como a imagem dos pequenos astros do independente precisava estar exposta de alguma forma, encontrar seu público consumidor. As cenas que intercruzam as três gravadoras já mencionadas, isto é, Baratos Afins, Lira Paulistana e Som da Gente se entornavam de um público universitário ou intelectualizado, o que nos dá pistas de qual era seu campo social e que éticas artísticas poderiam orientar o público (GHEZZI, 2003, p. 46–47), (MAGI, 2017, p. 114-163). Mais relevante é citar como a permanência desses artistas no mercado dependia, principalmente no caso da Baratos e da Lira, do custeamento de produção dividido entre artista e agente fonográfico. Grupo Rumo e Fellini são exemplos de artistas que financiaram suas produções integral ou parcialmente (GHEZZI, 2003, p. 213-214), (COSTA, 2008).

A legitimação na imprensa e a abertura na televisão, ainda que minoritária, foi o suficiente para adensar seu prestígio. Uma diversidade dos artistas das três gravadoras supracitadas se apresentaram em programas da emissora paulistana TV Cultura, como A Fábrica

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

do Som e Boca Livre (ALVES, 2017, p. 168, 172, 189). Além da Bizz, outras revistas como a Som Três, ou mesmo o Correio Braziliense, ajudaram a expandir uma imagem positiva sobre os independentes. Maurício Kubrusly, por exemplo, como crítico na Som Três ficou conhecido por seu entusiasmo com a Vanguarda Paulista (BARRETO, 1983), (C. BRAZILIENSE, 1982).

Imagem 2: Itamar Assumpção em apresentações na TV Cultura.

Fonte: A Fábrica, 2019, 1m47s.

7. Considerações finais

O que insinuo está no limite do que a imagem desses artistas nos exorta a concluir um legado sobre eles. Hermeto Pascoal não se sentia adequado à lógica de estúdio das gravadoras convencionais, embora tenha se encontrado na Som da Gente, onde possuía "liberdade total" (MULLER, 2005, p. 138). Itamar Assumpção se manteve no independente pela quase totalidade da sua carreira, que a mantinha assim pela recusa em se submeter à racionalização das gravadoras (GHEZZI, 2003, p. 245–246). Fellini incorporou ao tratamento experimental da sua

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

música, também um desinteresse de se infiltrar no mainstream, de serem auxiliados por uma grande gravadora. Entendendo seu legado histórico no independente como um testemunho da dignidade de seus esforços (COSTA, 2008), (VOLPATO, 2016).

Se na década de 1970, havia uma indefinição para os artistas fora do espaço do popular ou do sucesso, o alargamento da proposta independente na década de 1980 engendra uma mudança no quadro entre "prestígio" e "comercial" (VICENTE, 2002, p. 63–67), (MORELLI, 2009, 169–170). Não uma total superação desse quadro, mas uma dinamização, que é, a longo prazo, mais bem entendida como a gestação dos nichos na indústria fonográfica brasileira. O lugar para os artistas que estão foram do mainstream por introduzirem novos segmentos dentro do underground.

7. Referências

ADOLFO, Antonio. Entrevista: Antonio Adolfo. [Entrevista cedida a] Bruno Capelas. **Scream & Yell**, 21 out. 2019. Disponível em: screamyell.com.br/site/2019/10/21/entrevista-antonio-adolfo/. Acesso em: 17 set. 2024.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. 1. ed. São Paulo, Editora Unesp, 2020.

ALVES, Rafael Paiva. **O Som Livre na TV Cultura**: o programa A Fábrica do Som na difusão da música jovem, 1983-1984. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2017.

AMORIM, João Guilherme Barbosa de. **O Videoclipe no Brasil**: Uma análise do gênero nos canais de televisão por assinatura Multishow e MTV. Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

A NOVA música do Brasil brota em São Paulo, fugindo dos esquemas comerciais. Correio Braziliense, Brasília, 6 de jul. 1982. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/31851. Acesso em: 17 set. 2024.

BARRETO, Gilson. **O som nosso de cada dia: a MPB vista por Tárik de Souza.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de nov. 1983. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/109531. Acesso em: 18 set. 2024.

BIZZ. São Paulo, ano 2, n. 31, p. 42, fev. 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Tradução de Sergio Micelli. 8. ed. São Paulo, Perspectiva, 2015.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

CALANCA, Luiz. Baratos Afins: pioneira dos independentes há 45 anos. [Entrevista cedida a] Inglez de Souza. **Blog do Inglez de Souza**, 25 maio 2023. Disponível em: https://blogdoinglezdesouza.com.br/baratos-afins-pioneira-dos-independentes-ha-45-anos/. Acesso em: 18 set. 2024.

CARIOCA & DEVAS. **Mistérios da Amazônia**. Bandcamp, 2024. Disponível em: https://carioca.bandcamp.com/album/mist-rios-da-amaz-nia#:~:text=Recorded%20in%201980,having%20recorded%20it. Acesso em: 17 de setembro de 2024.

CASTILHOS, Pedro Gustavo. 2022. **Direito autoral na música**: as mudanças na indústria fonográfica com a revolução digital. Porto Alegre, Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

COSTA, Rubens Lemes da. Entrevista - Fellini. **Página da Beatrix**: arte, cultura e educação, 17 de nov. 2008. Disponível em: https://www.beatrix.pro.br/index.php/entrevista-fellini/. Acesso em: 18 set. 2024.

DIOGO, Ulisses Monteiro Coli. "É impossível levar um barco sem temporais": os Malditos da MPB e a crítica musical em fins da década de 1960 e década de 1970. In: **Congresso Internacional de História**: Novas epistemes e narrativas contemporâneas, 2016, Jataí – Go, 2016. Acesso em: 17 set. 2024.

FALCÃO, Fernando. **Memória das Águas**. Bandcamp, 2019. Disponível em: https://selvadiscos.bandcamp.com/album/mem-ria-das-guas#:~:text=Originally%20recorded%20in,as%20the%20music. Acesso em: 17 set. 2024.

FEITOSA, Beto. **Os anos 80 de Jorge Mautner**. Jornal do Commercio, 13 fev. 2015. Disponível em: https://ziriguidum.com/os-anos-80-de-jorge-mautner/#:~:text=A%20sa%C3%ADda%20foi%20o%20mercado%20independente%20e%20o%20LP%C2%A0Anti%20Mal%20Dito%C2%A0foi%20editado%20pelo%20selo%20Nova%20Rep%C3%BAblica. Acesso em: 17 set. 2024.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução de Juba Elisabeth Levy. 5. ed. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2009.

IMS - INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Gravadora Brunswick**. Portal da Discografia Brasileira, 2019a. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/gravadora/54473/undefined. Acesso em: 27 de outubro de 2025.

MAGI, Érica Ribeiro. **Metrópole em Cenas**: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. p. 114–163.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 8. ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2021.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil**. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

PETERSON, Richard e BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of popular music. **American Sociological Review**, v. 40, Thousand Oaks, April, 1975.

POSSI, Zizi. Em pedaços. [Entrevista cedida a] Marcus Presto. **Revista Cult,** 2010. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/em-pedacos-2/#:~:text=Enquanto%20o%20mercado,sim%20ser%20popular. Acesso em: 17 set. 2024.

RUIZ, Renan Branco. A vanguarda paulista instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986). **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 8, 2021. Acesso em: 19 set. 2024.

TELLES, José. **Lula Côrtes e Rosa de Sangue**: uma espera de 39 anos. Jornal do Commercio, 22 jun. 2019. Acesso em: 17 set. 2024.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

VOLPATO, Cadão. O rock como instituição não me interessa". [Entrevista cedida a] Carta Capital. **Carta Capital**, 26 dez. 2024. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/cultura/cadao-volpato-do-fellini-o-rock-como-instituicaonao-me-interessa/. Acesso em: 20 set. 2024.

A FÁBRICA do Som - **Especial Vanguarda Paulista**. [Vídeo]. YouTube, 31 out. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JqlmFmuhFlQ. Acesso em: 27 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL, proex, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade; Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: Araucária, Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; Paraná, Governo do Estado, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Pornografia(s) como objeto de pesquisa: reflexões iniciais sobre o objeto pornográfico

Izaque Anversi COQUI (UFPR).

E-mail: izaqueanversi@hotmail.com

Resumo: A indústria pornográfica é atualmente uma das principais forças da cibereconomia, com mais de 1,5 milhão de sites adultos disponíveis na internet (PRECIADO, 2017). Por meio da leitura de obras de autores como Paul B. Preciado, Elsa Dorlin, Eliane Moraes, Sandra Lapeiz e Zeb J. Tortorici, este trabalho discute a marginalização da pornografia na literatura acadêmica, sua relevância como objeto de estudo e seu papel na produção do sexo, corpo e sexualidade. Além do mais, o texto apresenta uma breve história da pornografia, desde seu surgimento na modernidade até o advento da indústria pornográfica. As reflexões fazem parte da pesquisa de doutorado do autor, em andamento, que tem como objeto de estudo a Rose (1979-1983), primeira revista pornográfica brasileira para mulheres. Como resultado, o trabalho defende a legitimidade da pornografia como objeto de pesquisa e reconhece a existência de múltiplas pornografias. Sendo assim, cada objeto pornográfico demanda abordagens analíticas específicas, que variam conforme a linguagem, o suporte, a plataforma, o público e o contexto de recepção da obra.

Palavras-chaves: Pornografia, Pornografia Audiovisual e Pornografia Analógica.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

1. Introdução

Atualmente, a indústria pornográfica é a grande propulsora da cibereconomia e uma grande máquina de fazer dinheiro. De acordo com estimativa de 2003, existe mais de 1,5 milhões de sites adultos disponíveis na internet (PRECIADO, 2017). Dos 16 bilhões de dólares anuais gerados pela indústria do sexo, boa parte provém dos portais pornô (PRECIADO, 2017).

Segundo Paul Preciado (2017), o mundo contemporâneo vivencia uma saturação pornográfica na representação, nos modos de consumo e distribuição da imagem. A pornografia digital, que nasceu no século XX, influencia diretamente na produção de sujeitos e grupos, nas operações e produções midiáticas, na cultura de rede, na produção industrial e no comércio.

O emprego no termo pornografia em conversas casuais ou em movimentos contra a pornografia envolve, quase sempre, um tipo de generalização. Correntemente, a pornografia audiovisual heterossexual para homens cis heterossexual serve como parâmetro de mediação e avaliação do objeto pornográfico. Todavia, a pornografia heterossexual, nascida da indústria pornográfica, não pode servir como parâmetro para avaliação e exame das pornografias.

No Brasil, as condições sociais e econômicas de um ator pornô de filmes adultos para homens gays não são as mesmas para os que produzem filmes heterossexuais. Muitos atores de filmes adultos para homens gays relatam que tiveram de migrar para filmes heterossexuais devido à baixa remuneração e valorização da indústria pornográfica para o público heterossexual. Da mesma forma, produzir pornografia para homens homossexuais sendo heterossexual ou bissexual envolve outros valores e vivências, que não são as mesmas de um homem gay produzindo pornografia homoerótica.

Segundo reportagem publicado na UOL, Angressa Urach faturou R$ 6,5 milhões com a venda de conteúdo adulto apenas no *Privacy*. Segundo a própria plataforma em que a atriz expõe seus filmes, o faturamento veio de 11 meses de trabalho. De acordo com o portal, “com o dinheiro que faturou no *Privacy*, Andressa investiu em uma franquia de lojas de frango, imóveis, inaugurou sua própria loja de roupas, criou uma linha de cosméticos e abriu um supermercado, se denominando uma “empresária de sucesso”. A mesma plataforma expõe outros casos de meninas que fizeram dinheiro com o privacy nos “posts recomendados”. Embora não seja garantia nenhum de boa remuneração, as plataformas de conteúdo são os novos businesses do mercado financeiro, vendendo a promessa de enriquecimento rápido.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Muitos grupos minoritários, antes excluídos e marginalizados pela sociedade - como pessoas trans, travestis e negras - veem na pornografia contemporânea uma possibilidade de ascensão financeira e, em alguns casos, social. Apesar disso, para muitos trabalhadores dessa área, nem toda ascensão financeira implica necessariamente em reconhecimento social. Muitos ainda são marcados pelo estigma associado ao status de atores e atrizes pornôs.

O sucesso de Andressa Urach não pode ser visto exclusivamente como fruto de sua entrada na plataforma *Privacy*. Antes de produzir conteúdo adulto, a atriz atuou como panicat no extinto programa *Pânico*, exibido pela TV Bandeirantes, participou do reality show *A Fazenda*, transmitido pela Record, envolveu-se em escândalos relacionados à Igreja Universal, instituição vinculada à essa mesma emissora, e em polêmicas envolvendo modificações corporais e questões pessoais.

No entanto, a trajetória de Andressa Urach marca um novo rumo nas produções de vídeos adultos, iniciado ainda durante a pandemia de Covid-19, caracterizado pela plataformização das produções pornográficas, pelo esvaziamento das indústrias tradicionais de pornografia e pela ascensão de atores e atrizes pornôs que atuam como influenciadores digitais.

Atualmente, muitos dos produtores de filmes adultos brasileiros investem na criação de vídeos para o TikTok, no lançamento de suas próprias marcas de roupas e acessórios, além de atuarem como modelos para marcas de produtos dos mais diversos tipos. No caso brasileiro, embora boa parte dos lucros venha de plataformas como Privacy e OnlyFans, grande parte da divulgação de vídeos e fotos é feita pelo X, antigo Twitter.

Nos conteúdos postados por produtores de conteúdo adulto nas redes sociais, nem todas as publicações e vídeos têm como objetivo a divulgação de material pornográfico. Muitos abordam desabafos, questões pessoais, relatos sobre o consumo de drogas, além de reflexões sobre a atual conjuntura política brasileira.

O caso de Andressa Urach, assim como o de outras atrizes e atores pornôs, evidencia a complexidade envolvida na análise do objeto pornográfico. Em menos de um século, a indústria pornográfica passou por profundas transformações. Atualmente, existem diversos sites especializados e perfis na plataforma X (antigo Twitter), voltados para os mais variados públicos e gêneros. Há, inclusive, produções pornográficas que buscam desconstruir o modelo heteronormativo tradicional, como é o caso da pornografia *queer*.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

As transformações enfrentadas pela indústria pornográfica, e pelo próprio termo "pornografia", cunhado no século XVIII, levantam diversas questões sobre como estudar e analisar as diferentes formas de produção pornográfica.

Na atualidade, a "pornografia" é quase sempre associada a exposição da nudez frontal. Embora seja comum vincular a pornografia à nudez, nem sempre esse conceito envolveu a exibição dos órgãos genitais masculinos ou femininos e a descrição explícita de práticas sexuais. Durante a modernidade, diversos livros foram classificados como pornográficos e proibidos de circular por estarem ligados a movimentos de contestação ao Antigo Regime. No Brasil, até 1980, a nudez frontal masculina era proibida em revistas adultas e jornais, sendo considerada um atentado ao pudor, à boa moral e aos bons costumes (COSTA, 2007).

A dificuldade em contextualizar a pornografia levanta questões como: o que é pornografia, como classificá-la e quais os desafios enfrentados por seus pesquisadores. Este trabalho, sem pretensão de esgotar o tema, propõe uma reflexão sobre sua marginalização no meio acadêmico, suas múltiplas formas ao longo da história e sua relevância como objeto de estudo, com base em autores como Paul B. Preciado, Elsa Dorlin, Eliane Moraes, Sandra Lapeiz e Zeb J. Tortoroci. As reflexões fazem parte da pesquisa de doutorado do autor, em andamento, centrada na revista *Rose* (1979–1983), a primeira publicação pornográfica brasileira voltada ao público feminino, que se tem conhecimento.

2. A pornografia como objeto de estudo

Na maioria das vezes, quando posta em questão, a pornografia suscita discursos circulares e críticas de cunho conservador nas instituições de ensino e nos grupos sociais (PRECIADO, 2017). Desse modo, muitos argumentos, que poderiam dar um giro a esse debate, são excluídos devido a uma definição simplória da pornografia, que a considerada como repetitiva e acrítica (PRECIADO, 2017).

Preciado (2017) afirma que o desprezo acadêmico pela pornografia, considerada como lixo cultural, se soma à força do que poderia ser denominado de “hipótese do masturbador imbecil” (p. 25). Para o autor, essa hipótese pressupõe que a pornografia seja “o grau zero da representação, um código fechado e repetitivo cuja única função é e deveria ser a masturbação acrítica – sendo a crítica um obstáculo para o êxito masturbatório” (PRECIADO, 2017, p. 25).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

A “hipótese do masturbador imbecil” pode ser observada no tratamento dado à revista Rose, a primeira revista pornográfica brasileira destinada as mulheres, pela academia brasileira, até 2021. Em uma análise sobre a imprensa alternativa brasileira, produzida durante o regime-cívico e militar (1964-1985), Agnes Amaral e José Fernandes observaram que as produções da editora Grafipar, incluindo Rose, publicadas durante a ditadura militar brasileira, apesar do seu conteúdo político e questionador, foram negligenciadas por toda uma literatura acadêmica sobre a imprensa alternativa de contestação política e moral, devido ao seu segmento.

No contexto internacional, as primeiras pesquisas sobre pornografia que se distanciaram da concepção tradicional das feministas acerca do tema surgiram a partir do final dos anos de 1980 (PRECIADO, 2018). Nesse período, historiadores e teóricos da literatura e do cinema, como William Kendrick, Richard Dyer, Linda Williams e Thomas Waugh, estenderam suas pesquisas sobre a relação entre corpo e prazer para a representação pornográfica (PRECIADO, 2018). Segundo Preciado (2018), influenciada diretamente pela hipótese construtivista desenvolvida por Foucault, no livro a “História da Sexualidade”, essa série de estudo produziu novas reflexões para a construção política dos olhares e dos prazeres pornográficos e suas relações com as disciplinas de gestão do espaço urbano.

Após esse primeiro momento, no início do século XXI, sobretudo nos Estados Unidos, surgiu uma nova onda de estudos denominada *Porn Studies*, com uma abordagem histórica, cultural, cinematográfica e política (PRECIADO, 2018). Essa nova vertente reavalia a produção, a definição e a reciclagem da pornografia e de seus detritos culturais (PRECIADO, 2018).

Entre os pesquisadores mais conservadores sobre o tema, destaca-se o trabalho da jurista e ativista feminista Catharine MacKinnon[8]. Para MacKinnon, os filmes da indústria pornográfica não são apenas imagens, ao gravar o ato sexual, eles representam a realidade do sexo (DORLIN, 2021). De acordo com Catharine MacKinnon, na pornografia contemporânea o ato sexual heterossexual é posto em uma hierarquia de papéis sexuais, sendo a ponta de lança para a dominação dos homens sobre as mulheres (DORLIN, 2021). A ativista também defende

[8] A leitura da obra de Catharine MacKinnon foi realizada a partir da perspectiva apresentada por Elsa Dorlin (2021). Ressalta-se, contudo, que uma análise mais aprofundada e direta da obra de MacKinnon pode conduzir a outras interpretações e deduções acerca de seus escritos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

que a pornografia é sexista na medida em que papéis de gêneros e de poder são articulados de maneira hierárquicas - passivo/ativo, penetrado/penetrante, objeto de gozo/sujeito de gozo (DORLIN, 2021).

Para MacKinnon, ao serem filmadas em cenas de sexo, as atrizes dos filmes são submetidas à violência sexual da heterossexualidade (DORLIN, 2021). Segundo a autora, a pornografia contemporânea produz a sexualidade "real dos homens" em que as mulheres podem ser expostas, humilhadas e violadas (DORLIN, 2021). Assim, os homens que assistem a esses filmes são atores e cumplices da violência contra a mulher, uma vez que se masturbam e gozam diante das imagens. MacKinoon acredita que, ao expor a "verdade" sobre o sexo, a pornografia acaba por naturalizar, no cotidiano, as violências e os abusos sofridos pelas mulheres (DORLIN, 2021). Desse modo, para a jurista, o discurso pornográfico é, por definição, uma violência contra as mulheres.

Atualmente, um dos principais expoentes dos "Porn Studies" é Paul Preciado. Filósofo, arquiteto e historiador, desde a virada do século, este autor empreendeu uma série de estudos sobre a pornografia como um fenômeno global, econômico e político. Paul Preciado teve diversas de suas obras, artigos e entrevistas traduzidas para o português e publicadas no Brasil. Entre as publicações do autor, que refletem sobre a pornografia, destacam "Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica" (2018), "Manifesto Contrassexual" (2000) e "Pornotopia" (2020).

Em "Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica" (2018), através do relato do seu processo de transição a partir da aplicação diária de testosterona, Preciado reflete sobre a ascensão de um novo tipo de capitalismo, o farmacopornográfico. Diferente da sociedade disciplinar moderna, interpretada por Foucault em "Vigiar e Punir" (1975), que objetivava o controle sobre os corpos por uma biopolítica e economia disciplinar, o capitalismo farmacopornográfico visa a produção e criação de novas subjetividades a partir de dois eixos da indústria contemporânea: o da pornografia e o da farmacêutica.

Em "Manifesto Contrassexual" (2000), Paul B. Preciado reflete sobre como o caráter heterocentrado da sexualidade contemporânea prioriza os órgãos reprodutores como fonte de prazer e satisfação sexual, propondo novas práticas para o enfrentamento e, até mesmo, a superação do modelo sexo, gênero e sexualidade.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Um dos trabalhos mais notáveis de Paul B. Preciado sobre a história da pornografia é *Pornotopia*. Defendida na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, ela foi tese de doutorado em Arquitetura do autor. Em 2020, a pesquisa foi transformada em livro e publicada em diversos países.

O livro investiga como a revista *Playboy*, por meio de seções dedicadas à mobília, ao estilo de vida e ao apartamento ideal, contribuiu para a criação de uma nova arquitetura voltada ao jovem solteiro estadunidense (PRECIADO, 2020). Essa configuração espacial tornou-se um marco na sociedade norte-americana, ao servir de base para a consolidação de uma nova masculinidade, o arquétipo do "playboy" (PRECIADO, 2020). Distante dos valores tradicionais ligados ao casamento e à vida familiar suburbana, essa masculinidade passou a priorizar a realização pessoal, profissional, sexual e hedonista. O "playboy" também se definia pela autossuficiência, sendo capaz de administrar sua própria casa e executar tarefas domésticas, antes atribuídas às mulheres, sem depender do auxílio feminino (PRECIADO, 2020). Além do mais, por meio de uma análise da cama e do quarto de Hugh Hefner, fundador da *Playboy*, *Pornotopia* examina como o quarto do empresário e a Mansão Playboy serviram de laboratório para a construção e experimentação do que viria a ser o "trabalhador horizontal" e para o desenvolvimento de uma sociedade multimídia.

Embora se constitua como um trabalho significativo para a consolidação dos estudos e da história da indústria pornográfica, Pornotopia não apresenta reflexões aprofundadas sobre o conceito de pornografia. No entanto, em termos metodológicos, este trabalho pode servir como um exemplo para a pesquisa da história da indústria pornográfica, especialmente por integrar as relações de produção, distribuição, materialidade, conteúdo e estética ao estudo do objeto pornográfico e por refletir sobre a produção de novos comportamentos e subjetividades a partir da pornografia.

No livro *Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista* (2021), Elsa Dorlin[9] revisita os principais debates sobre sexo, gênero e sexualidade nas teorias feministas. No livro, Elsa Dorlin percorre as diversas teorias e problemáticas do feminismo. A autora compreende o feminismo não como um movimento uniforme, mas como uma pluralidade de ideais e

[9] Elsa Dorlin, filósofa e professora de história da filosofia, tem pesquisas dirigidas as áreas de gênero e epistemologia feminista. Desde 2011, é professora de filosofia política na universidade Paris-VIII.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

pensamentos, aberto a compreensão e ao respeito das diversidades. No subcapítulo “Tecnologia pornográfica ou a ‘Verdade do sexo’: pornografia de massa”, a autora problematiza a visão feminista sobre a pornografia em massa e propõe, ao final, uma abordagem crítica sobre o tema.

Segundo Elsa Dorlin (2021), as feministas têm adotado duas perspectivas distintas sobre a pornografia. Para a vertente mais conservadora do feminismo, “a pornografia é inerentemente heterossexista, um meio privilegiado para a violência contra as mulheres e que deveria, como tal, ser proibida” - como é o caso da jurista norte-americana Catharine MacKinnon, mencionada anteriormente (DORLIN, 2021, p. 132). Já um segundo grupo de pensadoras, mais inclinado a compreender a pornografia como um fenômeno histórico - e, portanto, passível de questionamento e revisão - considera que “a pornografia, em virtude de seu próprio status como meio privilegiado pelo qual certa verdade sobre o sexo é produzida e disseminada, configura uma forma de subversão das normas sexuais” (DORLIN, 2021, p. 132). De maneira indireta - pois não chega a tomar partido em sua escrita -, as ideias da autora se aproximam mais da segunda vertente, como pode ser observado em seu posicionamento final sobre a pornografia.

Dorlin (2021) inicia o capítulo afirmando que a pornografia é um objeto de difícil conceituação e classificação. As reflexões encaminhadas por ela devem, portanto, se concentrar principalmente na chamada “pornografia de massa”, considerada a mais problemática pelos movimentos feministas. Embora não defina com exatidão o que caracteriza esse tipo de produção, o texto fornece fortes indícios de que se trata da pornografia audiovisual, produzida pela indústria pornográfica e voltada predominantemente ao público masculino heterossexual.

Segundo Dorlin, a pornografia pode ser compreendida “como uma tecnologia que se inscreve no quadro mais amplo do estabelecimento de um ‘regime de veridição’” (DORLIN, 2021, p. 131-132). Dorlin (2021) recorre aos escritos de Foucault para definir o que é um regime de veridição. Segundo esse autor:

> O regime de veridição não é uma certa lei da verdade, [mas sim] o conjunto de regras que permitem estabelecer, a propósito de um discurso dado, quais enunciados poderão ser caracterizados, nele, como verdadeiros ou falsos.(FOUCAULT, 2008, p. 49 apud DORLIN, 2021, p. 132).

No caso da pornografia, ela produz e naturaliza normas, performances e sentidos sobre o sexo, ao mesmo tempo que dita o que não é o sexo ou o que é falso sobre ele.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Para demonstrar a aplicação do conceito, Dorlin analisa os enquadramentos, planos e narrativas geralmente usadas em vídeos pornográficos.

Na pornografia de massa, o prazer feminino é condicionado pela excitação e pelo estímulo do órgão masculino, que determina seu início, meio e fim. Sendo assim, o gozo masculino representa o encerramento da narrativa, enquanto o momento pré-ejaculatório sinaliza o ápice do prazer. Nesse gênero, supõe-se, portanto, que a atriz atinja o prazer quando seu parceiro ou seus parceiros de cena ejaculam. Dificilmente é a mulher quem dita o prazer masculino ou o momento de seu término. O prazer, então, torna-se um reflexo da ação do homem sobre o corpo feminino, evidenciado pelos gemidos e pelos comentários da atriz sobre o tamanho do pênis ou sobre as ações realizadas pelo ator em seu corpo. Contudo, ao se assumir que as mulheres cis não ejaculam, esse tipo de narrativa revela-se falho, pois não evidencia o modo como essas mulheres sentem prazer ou como chegam ao orgasmo.

Sendo assim, para Dorlin (2021), ao reproduzir o ato sexual de maneira crua, a pornografia produz uma verdade sobre o sexo, o gênero, os corpos e a prática sexual.

Dorlin classifica a pornografia de massa como "violenta" (2021, p. 138). A autora argumenta que a maior dificuldade em a compreender como um discurso sobre o sexo decorre da ausência de uma educação sexual efetiva na sociedade. Para Dorlin (2021), uma educação sexual de qualidade deve questionar os princípios básicos e os discursos que foram naturalizados como verdades sobre o sexo. A autora afirma que, na ausência de uma formação adequada, para muitas pessoas, a pornografia se torna o principal meio de aprender o que é o sexo, quem são os sujeitos envolvidos e como ele é praticado (DORLIN, 2021).

Por ocupar um lugar privilegiado nas definições sobre as verdades do sexo, de acordo com Dorlin (2021), a pornografia, em determinadas condições de produção, linguagem e narrativa, pode funcionar como instrumento de subversão e contestação das normas sexuais.

"Queering Pornography" (2008), publicado na coletânea *Queer Youth Culture*, organizada por Susan Driver, foi escrito por Zeb Tortoroci, doutor em História e professor assistente de Português e Espanhol na Universidade de Nova York.

A partir de seu relato pessoal como produtor de conteúdo adulto, nesse ensaio, Tortoroci reflete sobre o dispositivo pornográfico, a pornografia audiovisual norte-americana e o papel

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

dela na consolidação de masculinidades hegemônicas em níveis globais, tendo como principal exemplo o *twink*.

Para Tortoroci (2008), a pornografia é um dispositivo cultural e político. Ela não apenas representa, mas também produz subjetividades, racialidades, desejos e hierarquias corporais.

De acordo com o autor (2008), o termo *twink* é usado na pornografia para designar um jovem branco, magro e com pouca ou nenhum pelo corporal. Segundo Tortoroci, a origem do termo está relacionada ao doce industrializado *Twinkie*, da marca Hostess, descrito como macio por fora e cremoso por dentro, uma metáfora para a juventude e a cor da pele do *twink*. Na pornografia norte-americana, o *twink* é frequentemente retratado como alguém em processo de descoberta da própria orientação sexual e da sua sexualidade.

Sendo assim, de acordo com o autor, o *twink* contribui para a normalização da juventude e da branquitude como símbolos de masculinidade, desejo e afeto, funcionando como um exemplo de como a pornografia mainstream valoriza a masculinidade branca e heteronormativa.

Embora, segundo Tortoroci (2008), haja uma diversidade de masculinidades representadas na pornografia, nem todas recebem o mesmo tratamento. Na pornografia norte-americana, corpos negros, latinos e trans, conforme aponta o autor, são frequentemente retratados de forma pejorativa ou exotificada, tanto nas construções narrativas audiovisuais quanto nas descrições do conteúdo. Tortoroci também observa que as idades reais dos modelos são frequentemente manipuladas para que pareçam mais jovens do que realmente são.

Nesse sentido, segundo Tortoroci:

> My earliest experiences as a gay porn model personally demonstrated to me how age and race are fetishized in complementary ways to convey a particular type of desirable masculinity in mainstream gay porn. This genre of gay porn normalizes both whiteness and youth through what are ultimately racist and ageist tropes. (TORTOROCI, 2008, p. 201)

Assim, para Tortoroci (2008), a pornografia consolida hegemonias raciais, estéticas e etárias, produzindo hierarquias entre os corpos no campo do afeto e do desejo sexual. O autor escreve que a pornografia tem a capacidade de produzir afetos que vão além da prática sexual, direcionados a determinados tipos de corpos, ao mesmo tempo que sexualiza outros.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

Paralelamente, ela também exclui corpos dissidentes como parte do desejo ou os fetichiza e sexualiza de forma marginalizada.

Na pornografia norte-americana, de acordo com Tortoroci (2008), a branquitude opera como centro invisível da narrativa pornográfica, pois, mesmo na ausência de corpos brancos, presume-se um espectador branco. Sendo assim, na pornografia, a raça torna-se também uma prática sexual. O corpo racializado é produzido como espetáculo, consolidando o campo pornotópico sob a normatividade branca, do exótico e do "Outro". De acordo com o autor (2008), essa economia visual erotiza o "Outro" e reifica o sujeito branco como universal, transformando a diferença racial em performance de dominação.

Como resposta, Tortoroci (2008) propõe o conceito de "queering" da pornografia. De acordo com o autor, essa proposta consiste em reapropriar e reescrever os códigos pornográficos historicamente consolidados como verdades, provocando deslocamentos nos regimes de poder que estruturam o desejo. Assim como argumentou Dorlin (2021) em seu livro, nesse ensaio, Tortoroci considera que a pornografia pode ser um espaço de reescrita sobre o sexo e de subversão dos regimes de verdade. Para o autor, esse campo pode se tornar um lugar onde o olhar colonial é tensionado e questionado. Sendo assim, Tortoroci (2008) afirma que uma pornografia *queer* deve buscar maneiras de reinscrever corpos dissidentes e de produzir subjetividades mais conscientes de sua inscrição racial e histórica.

O livro "O que é pornografia?", produzido pelas pesquisadoras brasileiras Eliane Moraes e Sandra Lapeiz, discute o conceito e a pesquisa em história da pornografia. Publicado pela coletânea Primeiros Passos, ele foi escrito em 1984, um ano antes da nomeação de Tancredo Neves, o primeiro presidente não militar eleito desde 1960.

"O que é pornografia?" tem a intenção de ser um material introdutório sobre o termo "pornografia" para leigos e universitários. No livro, Eliane Moraes e Sandra Lapeiz abordam as mudanças sociais e culturais na classificação de obras como pornográficas, citando diversos livros e tratados que foram censurados por serem considerados, à época de sua publicação, obscenos ou pornográficos. No entanto, a obra não distingue com clareza os motivos que levaram as suas censuras e interdições, muitos menos se foram censurados por ser considerados obscenas ou pornográficos.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

Por exemplo, as autoras mencionam que, em 1898, A Violação de Nossas Costas, um trabalho técnico sobre erosão do solo, foi apreendido pela alfândega inglesa sob a alegação de obscenidade e teve sua tiragem destruída. Em 1949, a sentença foi revogada. Porém, Eliane Moraes e Sandra Lapeiz não citam o inquérito que deu origem ao processo e nem especificam com exatidão o motivo da censura pelas autoridades inglesas, se foi por obscenidade ou pornografia.

No que consiste na argumentação central do livro, “O que é pornografia?” define a pornografia com base em dois eixos: o primeiro da moralidade, onde a pornografia é vista como uma produção inclinada para o obsceno e para o não moral; e o segundo da censura, no controle e classificação do material pornográfico e obsceno pelo Estado. Escrito, em 1984, no fim do regime militar brasileiro, o reforço dado a esses dois polos pelas autoras pode ser uma resposta indireta, e até mesmo involuntária, diante das restrições cometidas pelo governo federal a imprensa, revistas adultas, cinema e arte brasileira.

Eliane Moraes e Sandra Lapeiz também atribuem a origem da palavra "pornografia" à antiguidade grega, designando-a como “escritos sobre prostitutas”. No entanto, estudos mais recentes, como veremos a seguir, demonstram que a palavra "pornografia" surgiu na modernidade, como resultado de políticas colonialistas, higienistas e segmentarias.

Por último, as autoras reforçam constantemente o caráter da pornografia contemporânea como repetitiva, acrítica e superficial, o que pode levar a percepção da pornografia como um “masturbador imbecil”, como destacado por Paul Preciado. Apesar de tudo, “O que é pornografia?” traz definições importantes para a pesquisa em história da pornografia e da indústria pornográfica, que podem ser utilizadas de maneira eficaz para a classificação e historicização do objeto pornográfico.

3. Pornografia(s)

Na literatura tradicional, a palavra “pornografia” tem origem do grego pornographos, que significa “escritos sobre prostitutas”. Essa tradição historiográfica pressupunha que, na Grécia Antiga, a palavra pornografia já era usada para designar um gênero literário e artístico sobre a vida, os costumes e os hábitos das prostitutas e de seus clientes. No entanto, segundo Jorge Grillo (2019), a palavra "pornografia" nasceu na França, no século XVIII. Seu surgimento

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

está diretamente ligado à palavra "pornógrafo", utilizada no século II d. C., por Ateneu, um escritor originário da cidade grega de Náucratis, no Egito.

Depois de Ateneu, o primeiro documento, que se tem registro, a usar a palavra pornografo foi o livro “O pornográfico”, de Nicolas Restif de la Bretonne, em 1769 (GRILLO, 2013). Em determinado momento da narrativa, o autor retoma a palavra para destacar seu caráter inusitado: “Eu te vejo sorrindo: o nome meio-bárbaro de Pornógrafo [Pornographe] vagueia em teus lábios”. Em seguida, em nota de rodapé, Bretonne explica: “Isto é, escritor que trata da prostituição” (RESTIF DE JOSÉ GERALDO COSTA GRILLO 16XII JORNADAS DE HISTÓRIA DA ARTE - 2019 LA BRETONNE, 1769, p. 32, n. 2 apud. GRILLO, p. 10).

Em 1850, no livro “Manual da Arqueologia da Arte”, o historiador Karl Otfried Muller, significa o termo pornográphon, em roda de nota pé, como “escritas sobre prostitutas”. De acordo com Grillo, este nomeou uma série de representações obscenas, produzidas na antiguidade grega, como “pornógrafos” (Pornographen).

Conforme Kendrick (1987), “a fonte da cunhagem de Müller foi uma instância única no grego clássico da palavra pornographoi (“pintores de prostitutas”), escondida nas profundezas do Deipnosophistai (“Banquete dos eruditos”)”, copilado por Ateneu, no século II d.C.. (KENDRICK, 1987, p. 11. Apud. GRILLO, 2019, p. 10).

Segundo Grillo (2019), no texto original de Ateneu, compilado no século II d.C., "pornographos" traduz um interesse específico por um tipo de prostitutas. Nesse período, o termo não designava um gênero literário e artístico específico, como posteriormente atribuído por Muller. Além disso, devido à escassez de documentos, não dá para determinar a origem exata e aplicação da palavra "pornographos" na sociedade grega.

Segundo José Geraldo Costa Grillo, para Walter Kendrick (1987), o Dicionário de termos na arte de Frederick William Fairholt, publicado em 1854 foi um dos primeiros a utilizar a palavra pornografia: “Pornografia [pornography]” para classificar as pinturas licenciosas, “utilizadas para decorar as paredes de salas consagradas a orgias báquicas, e das quais existem exemplos em Pompeia” (FAIRHOLT, 1854, p. 348).

Paul Preciado afirma, com base em Kendrick, que a palavra pornografia emergiu nas línguas vernáculas europeias modernas, entre 1755 e 1857, como uma resposta a controvérsia que suscitou o “descobrimento da ruína de Pompéia e a exumação de um conjunto de imagens,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

afrescos, mosaicos e esculturas que representam práticas corporais e do debate acerta da possibilidade ou impossibilidade de que sejam vistos publicamente" (2017, p. 26).

Dessa forma, para Paul Preciado, no século XVIII-XIX, a regulação dos espaços museológicos - a separação do que deve ser visto para o público e do que deve ficar restrito aos homens e longe de mulheres e crianças - operou como "um momento e um topos fundador do que a pornografia vai significar na racionalidade, sexual e urbana da modernidade ocidental" (PRECIADO, 2017, p. 27).

Nesse período, nasce, então, a noção de pornografia como "uma técnica de gestão do espaço público e, mais particularmente, de controle do olhar, da vigilância do corpo excitado ou excitável em um espaço público" (PRECIADO, 2017, p. 27). Para José Geraldo Costa Grillo (2019), a pornografia não é apenas uma palavra moderna, sua gênese está nas modernas práticas de colecionismo que isolam os objetos eróticos antigos de seus contextos, de modo a torná-los sem sentido.

Outro ponto sobre o nascimento da pornografia é que, segundo Lynn Hunt (1999), até o século XVII, a obscenidade era vista sobretudo como uma forma de transgressão moral ou religiosa. No entanto, a partir do século XVIII, a pornografia passou a ser vista também como uma categoria material de produtos que podia ser consumida, vendida e regulada. Consequentemente, no século XIX, inúmeros tratados filosóficos, eróticos e pornográficos, que geralmente eram publicados num mesmo fascículo, passaram a ser regularizado, fiscalizado e censurado pelo estado francês e inglês, sob o pretexto de conter publicações altamente perigosas para a manutenção e consolidação da monarquia.

Em suma, na modernidade, a pornografia torna-se um objeto de consumo, um produto do mercado, que pode ser comercializado e revendido, tanto legal quanto ilegalmente. Seu conteúdo, antes de livre circulação, passa a ser regulamentado e controlado pelo Estado, que assume a função de restringir, fiscalizar e estabelecer normas para a publicação e circulação desse tipo de material, com o objetivo de preservar a moralidade da nação. Por último, o termo "pornografia" também passa a ser utilizado como classificação para qualquer ato considerado obsceno, que represente comportamentos genitais e sexuais.

Nesse sentido, a palavra "pornógrafo", e seus usos, na antiguidade grega, não estava diretamente associada ao comportamento sexual ou genital das pessoas, tampouco ao que hoje

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

consideramos obsceno ou como questão de higiene pública. Nesse contexto, toda uma gama de literatura e produção artística grega, que entre os séculos XVIII e XX foi classificada como obscena e pornográfica, circulava sem restrições na Grécia Antiga. Isto é, não estava sujeita a regulações ou restrições por parte do Estado, nem a censuras morais de instituições grupos sociais ou de pessoas, como na modernidade.

Na metade do século XX, o advento da indústria pornográfica marcou profundamente o modo de produção da pornografia visual e audiovisual. A partir daí, a pornografia passou a ser produzida em larga escala, com equipamentos cada vez sofisticados, parâmetros bem definidos e modos de produções muita das vezes questionáveis, como a exploração da mulher e a falta de leis que amparem o trabalhador visual e audiovisual do sexo. Em sua primeira fase, a Indústria Pornográfica produziu, o que pode ser nomeado, como pornografia analógica. No entanto, com o advento da internet, ela passou a fabricar e priorizar a pornografia digital.

A pornografia analógica designa a pornografia que precisa ser manuseada, adquirida em um espaço privado, em as bancas de jornais, sexy shop, entre outros, ou por meio de troca e venda entre consumidores. São classificados como pornografia analógica os materiais pornográficos distribuídos em formatos físicos e tradicionais, como revistas, livros, fotografias impressas, filmes em fita VHS, DVDs ou qualquer outro meio que não dependa de tecnologia de rede ou de computadores para sua distribuição ou consumo.

Na década de 1980, surge a pornografia digital como resultado do boom da internet, inicialmente associada à indústria pornográfica e, posteriormente, complementada pela produção individual e caseira de fotos e vídeos pornôs, publicados na rede. Diferente de sua antecessora, cuja compra e aquisição do produto pornográfico envolviam uma locomoção espacial e corporal para fora de casa, a pornografia digital pode ser acessada de qualquer lugar, desde que o indivíduo a tenha baixado em seu smartphone, computador ou notebook, ou esteja com seu aparelho eletrônico conectado em rede. Como consequência da facilidade de acesso ao conteúdo pornográfico, nas décadas seguintes, o consumo da pornografia analógica reduziu-se dramaticamente.

Segundo Paul Preciado (2023), o surgimento da pornografia amadora remonta à década de 1990, quando Jennifer Kaye Rigley instalou diversas webcams em sua casa, que transmitiam, em tempo real, vídeos de sua vida cotidiana pela internet. De acordo com o autor, seu site

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

JennyCams produzia diariamente uma espécie de crônica audiovisual de suas vivências sexuais, cobrando uma assinatura semelhante à de um canal de TV.

Os agentes produtores da pornografia amadora contemporânea são “pessoas comuns”, famosos ou profissionais do sexo. O conteúdo, muitas vezes produzido dentro da própria casa, é publicado em perfis adultos em redes sociais, como o X (antigo Twitter) e o Tumblr, assim como em plataformas de conteúdo por assinatura, como Privacy e OnlyFans. Nesse novo modelo de produção, qualquer sujeito pode se tornar um agente produtor de conteúdo adulto, desde que atenda aos critérios estabelecidos pelas plataformas e redes sociais. No entanto, vale destacar que, no caso do X, pouco é feito para verificar a real idade e identidade dos agentes produtores de conteúdo adulto, o que abre brechas para a publicação de pornografia infantil, zoofilia e estrupo. Nesse novo modelo, os novos trabalhadores da pornografia atualizam diariamente ou semanalmente suas redes sociais e plataformas de assinatura com vídeos e fotografias de nudez, sexo explícito e masturbação, e às vezes sem exigir nenhum valor monetário em troca.

Por fim, o surgimento da ciberpornografia amadora questiona as fronteiras entre o público e o privado, anteriormente utilizadas para classificar o objeto pornográfico, uma vez que esse modelo rompe com a distinção entre a vida privada – o cotidiano, as festas e os momentos de lazer – e a vida pública, pois qualquer coisa/lugar pode ser transformada/o em um produto audiovisual, comercializável, pornográfico e rentável.

4. Referências

COSTA, V. *Sexo lacrado: o controle político no jornalismo erótico (1964-82)*. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 241–252, dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2220>. Acesso em: 7 maio 2024.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades**: Introdução à teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo/Ubu Editora, 2021.

FERNANDES, J. C.; AMARAL, A. do. *Grafipar Edições: uma reação erótica à ditadura militar*. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 19, n. 42, p. 173–193, 2021. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19299>. Acesso em: 2 maio 2024.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

GRILO, José. **O surgimento do termo pornografia na história da arte antiga no século XIX**. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/41381705/O_surgimento_do_termo_pornografia_na_histo_ria_da_arte_antiga_no_se_culo_XIX>. Acesso em: 21 jan. 2025.

HUNT, Lynn. Introdução: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500–1800. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria**. O que é pornografia?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

_____. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

_____. **Texto junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Verônica Daminelli Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

_____. *Museu, lixo urbano e pornografia*. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 8, p. 20–31, 2018. DOI: 10.9771/peri.v1i8.23686. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686>. Acesso em: 22 jan. 2025.

PRIVACY. **Andressa Urach celebra R$ 5 milhões em 11 meses na Privacy:** *"Eu venci"*. Disponível em: <https://blog.privacy.com.br/andressa-urach-celebra-r-5-milhoes-em-11-meses-na-privacy-eu-venci/>. Acesso em: 1 nov. 2025.

TORTOROCI, Zeb J. *Queering pornography: desiring youth, race, and fantasy in gay porn*. In: DRIVER, Susan (org.). **Queer youth cultures**. Albany: State University of New York Press, 2008.

UOL. **Andressa Urach expõe faturamento milionário em site adulto recordista.** Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/12/06/andressa-urach-expoe-faturamento-milionario-em-site-adulto-recordista.htm>. Acesso em: 1 nov. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Fios de Guerra: A Indústria Têxtil e a Moda Feminina no Brasil da Segunda Guerra Mundial

Letícia FERNOCHI (UEM)[10]

Orientador: Francisco César Alves Ferraz (UEM)

E-mail: le_fernochi@hotmail.com

Resumo: A moda e os periódicos são frutos de sua sociedade, pois são pensados e produzidos para registrar a cultura, a economia e a política de um momento específico. Dessa forma, eles se tornam importantes fontes para o estudo histórico. Nesta pesquisa, o foco são os registros de moda em periódicos, principalmente no Jornal das Moças, durante o período da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. O objetivo é analisar os impactos do conflito na vestimenta feminina, levando em conta o cenário da indústria têxtil brasileira, a escassez de materiais e o incentivo às adaptações nas roupas que as mulheres já possuíam. Este trabalho, ainda em andamento, busca relacionar dados da indústria têxtil brasileira entre 1942 e 1945 com a produção de algodão e sua destinação, tanto interna quanto externa.

Palavras-chaves: Moda, Indústria, Segunda Guerra Mundial.

[10] Doutorando do programa de Doutorado em História da Universidade Estadual de Maringá, orientada pelo Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz (UEM).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

1. Introdução

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939–1945) mudanças aconteceram nos países que se envolveram direta ou indiretamente no conflito. A escassez de materiais, produtos e alimentos foi uma das coisas que mais impactaram. No Brasil essa falta pode ter acontecido motivada pela guerra, mas também por ações do governo vigente, liderado por Getúlio Vargas, em um período denominado Estado Novo (1937-1945). Essa é uma hipótese defendida por Cytrynowicz (CYTRYNOWICZ, 2002, p.24-25) dizendo que na época o governo brasileiro tirou proveito do conflito usando a privação coletiva, que na Europa realmente acontecia, para unir os brasileiros e organizá-los de acordo com os ideais estadonovistas.

Dentre os materiais que estavam faltando o tecido é um dos mais significativos e a indústria têxtil brasileira se beneficia muito disso, uma indústria que não era competitiva no mercado internacional em tempos de paz, mas com a ocorrência da guerra cresceu oferecendo lucros extraordinários aos proprietários e especuladores, a legislação trabalhista foi suspensa para os operários dessas fábricas que foram declaradas de interesse nacional e militar (CYTRYNOWICZ, 2002, p. 29-30).

> A indústria têxtil foi um dos setores da economia que mais cresceu durante os anos de guerra, sendo também um dos setores cuja exportação mais aumentou. Ao mesmo tempo, houve desabastecimento no mercado interno. Todos os dados disponíveis daqueles anos dão conta de que o setor não investia em novas máquinas, havia desperdício de materiais e de combustível, muitas vezes os empresários ludibriavam os compradores fabricando tecidos de qualidade inferior à anunciada, os salários eram baixos, as jornadas de trabalho eram as mais longas da indústria em média e a produtividade era baixa. Apesar disso, lucros extraordinários foram conseguidos durante a guerra, gerados em uma conjuntura favorável no mercado internacional e garantidos pela intervenção militar na produção, pela suspensão dos direitos trabalhistas, pelos preços altos e pelo desabastecimento do mercado interno. [...] (CYTRYNOWICZ, 2002, p. 33)

Nesta pesquisa, o objetivo é usar como fonte o Jornal das Moças (1914 – 1965), periódico que era publicado no Rio de Janeiro e possuía circulação nacional, voltado para o público feminino, atualmente está digitalizado e disponível para acesso na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, foi o periódico mais vendido nos anos 1940 (PRADO; BRAGA, 2011, p. 562) e reforçava em suas páginas os apelos governamentais para a mobilização das mulheres brasileiras para o trabalho, para o voluntariado e para as adaptações das roupas seguindo a

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

moda, afinal a indústria têxtil brasileira ganhou um impulso também na área criativa e na divulgação publicada na imprensa e/ou nas rádios.

> Circulando semanalmente tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto nas principais capitais do país, o periódico Jornal das Moças era editado e publicado pela "Empreza Jornal das Moças, Menezes, filho e C.Ltda"., cuja sede estava localizada na Avenida Rio Branco, n°180. Objetivando ser "a revista de maior penetração do lar", seu primeiro número veio à luz em 21 de Maio de 1914 sendo extinta somente em 1965. No geral, cada novo exemplar - cuja edição saia sempre às quintas-feiras possuía em média 60 páginas, confeccionadas em papel jornal, com dimensões aproximadas de uma folha A4. O miolo do texto era impresso em preto e branco, diferentemente das capas e contracapas que continham quase sempre ilustrações e/ou moldes de costura coloridos. (OLIVEIRA; SILVEIRA, 2016, n.p)

A análise desse periódico abarca os anos em que o Brasil se envolveu na Segunda Guerra Mundial (1942–1945) procurando trazer o incentivo do trabalho feminino na indústria têxtil, as propagandas voltadas para o consumo feminino e para driblar a escassez de materiais durante os anos de guerra, o apoio para os soldados que foram junto da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e Força Aérea Brasileira (FAB) para os campos de batalhas, a manutenção de uma imagem positiva do regime e o uso da guerra pelo governo para manter a população sob controle.

> A imprensa feminina desempenha papel único, o de serviço, e seriam necessárias páginas e páginas para listar suas artimanhas. Ao lado da função derivativa e de escape desempenhada pelas revistas femininas, as mulheres encontram ajuda e conforto a elas para resolver seus problemas cotidianos. Essa função de fornecer informação prática foi muito apreciada, e as revistas conhecem uma voga crescente durante esses quatro anos. (VEILLON, 2004, p. 104)

2. A Moda sob Racionamento e a Indústria Têxtil Brasileira

A guerra trouxe mudanças no comportamento das mulheres e nas roupas que ficaram mais sérias e masculinizadas (SIMILI; CODOLO, 2010, p.387), o guarda roupa das brasileiras, principalmente as engajadas no trabalho, passou a ser composto por duas peças, saias abaixo do joelho e blusas e/ou casacos. Nas classes média e alta as roupas ainda eram feitas por costureiras e alfaiates com modelos copiados das revistas de moda. A demanda de sugestões cresceu mesmo com a guerra e uma possibilidade para esse fato é a ampliação da classe média brasileira constituída por empregados assalariados e funcionários públicos que aumentaram em números diante da dinamização da economia com a expansão da industrialização (PRADO; BRAGA, 2011, p.138).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Imagem 1: Sugestões para Moda Verão

Fonte: Jornal das Moças, dez, 1942, n. 1434, p. 7

Imagem 2: Tailleurs sugeridos pelo Jornal das Moças

Fonte: Jornal das Moças, set, 1944, n. 1525, p. 49

Nos periódicos voltados para as mulheres, esses conteúdos políticos e de guerra eram abordados da maneira recomendada, no entanto, para a publicação permanecer com o ar leve ainda se mantinha como assuntos principais as novelas, as sugestões de moda e beleza para incentivar as mulheres a manterem a vaidade mesmo em tempos difíceis. A beleza era descrita como fundamental e a inspiração nas atrizes de Hollywood era incentivada por meio de fotos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h PPG HS

dessas atrizes arrumadas, divulgação de seus filmes, descrição das roupas que usavam e forma como se portavam, causando deslumbramento aos olhos masculinos e femininos.

Colocar atrizes de Hollywood nas capas dos periódicos femininos era costumeiro na década de 1940, no Jornal das Moças isso acontecia com frequência, pois essas atrizes de acordo com Corrêa (CORRÊA, 2012, p. 2) despertavam como ícones de beleza, o desejo, a cobiça nos consumidores, induzindo-os à compra dos produtos representados por elas. Como a França ocupada pelos nazistas não estava em condições de continuar fornecendo as diretrizes da alta-costura, os norte-americanos foram ocupando seu lugar e influenciando as brasileiras nas roupas, produtos para pele, maquiagem etc, tudo isso transmitido com facilidade por meio dos filmes aqui eram reproduzidos.

Segundo Dias (DIAS, 2010, p. 120) o cinema hollywoodiano propagava o glamour e a sedução influenciando as mulheres ao consumo, mesmo com a retração econômica e a falta de alguns produtos, as mulheres se adaptaram com o que tinham à disposição para se atender aos padrões esperados da época.

> Vale lembrar ainda que o consumo de moda pelas brasileiras - dos artefatos de beleza e da indumentária teve - nas revistas e no cinema alguns dos principais suportes. [...] analisadas por Maria Cristina Volpi Nassif (2002), cujas reflexões apontam para o fato de que as brasileiras conheciam e consumiam os padrões estéticos, os comportamentos e as atitudes das norte-americanas mostradas nos filmes de Hollywood e nos periódicos de grande circulação das concepções e dos valores inscritos no american way of life. (SIMILI; CODOLO, 2010. p. 389-390)

Imagem 3: Hollywood como inspiração para as brasileiras

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Jornal das Moças, nov, 1942, n.1432, p. 27

3. Discurso, Gênero e o Efeito Propaganda (DIP)

A imprensa se encarregava de estimular a feminilidade para que ela não fosse perdida devido às alterações de funções e vestuário. Mulheres trabalhando em fábricas, se organizando em comitês e ligas para atender as demandas do *front* interno e as necessidades dos soldados mandados para a Itália lutar com o exército aliado poderia gerar o esquecimento dos cuidados com o lar, filhos, marido. Então nas páginas do periódico sempre havia, além da moda, dicas de culinária, de cremes embelezadores, maquiagens etc. Os periódicos femininos acreditavam que a beleza e a vaidade não devem ser totalmente abandonadas (VEILLON, 2004, p. 215). Proporcionaram ainda lições gratuitas de francês e depois inglês, destacando a forma como se escreve e fala para as mulheres aprenderem a se comunicar no idioma dos países que lutavam do nosso lado na guerra. No Jornal as Moças de 30/12/1943, a edição número 1489 traz um texto em homenagem às mulheres brasileiras pela sua dedicação e trabalho, motivando para assim continuar:

> BRASIL! Aqui estamos de pé, prontas para te servir! Nós mulheres brasileiras, estamos com a mão na viseira, o coração cheio de patriotismo; uma vontade única de vencer e fé inabalável em Deus. No sentir da mulher brasileira, neste momento atual, só há um objetivo: trabalhar pelo Brasil e defender nossos lares.
> Não podemos admitir que a nossa liberdade, o nosso sossego, sejam, nem de leve, perturbados pela tirania dos inimigos. Será pecado, até si a paz dos nossos lares honrados e felizes for interrompida pela invasão de trabalhadores sem alma, que não conhecem lei, que não teem fé, que não respeitam o bem alheio. Os nossos campos, férteis e sempre verdes, não poderão jamais ser pisados por pés que só obedecem ao rufar dos tambores, que só conhecem a cadencia de um hino de guerra.
> [...]
> Nós, mulheres brasileiras, esperamos a misericórdia divina; e neste momento de apreensão, vigilância, abnegação e sacrifício, rezamos uma prece pela paz do nosso imortal Brasil. (JORNAL DAS MOÇAS, 1943, n. 1489, p. 52)

Os periódicos, como afirma Maria Helena Capelato (CAPELATO apud Lapuente, 2016, p.15) podem servir como força política e por isso são controlados, vigiados e/ou punidos a depender dos interesses do momento. No caso do momento histórico brasileiro entre 1937 e 1945 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cumpria essa função. O Jornal das Moças, por exemplo, serviu como divulgador das ideias governistas, dentro de suas páginas,

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

seções, dicas e histórias, assim estaria “treinando” as mulheres para exercerem aquilo que era esperado delas, tanto na vida pública como na particular.

> A escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero veículo de informações, transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos. (LUCA, apud CAPELATO apud ANDRADE,2013, p. 118)

O Jornal das Moças chegou a publicar em algumas de suas edições textos apoiando o DIP, o governo e a censura, colocando a decisão de agir dessa forma como acertada para afastar ameaças como a ideologia alemã que poderia confundir os brasileiros e nos levar a ideias equivocadas dos acontecimentos do período. Na edição número 1516 datada de 06/07/1944 foi escrito que “a existência de correntes, politicamente contraditórias [...], que inutilmente há tentado desviar as nossas atenções, que ocasionou a derrocada e entregou a escravização totalitária dos boches nazis o solo tantas vezes glorioso da França eterna!”. Na edição 1521 do dia 10/08/1944 foi escrita uma coluna nomeada Política Restauradora pelo jornalista José Diogo da Silveira dizendo:

> A ORIENTAÇÃO impressa no campo da vida pública e econômica do eminente Presidente Getúlio Vargas, que há mais de uma década vem, moral e materialmente, restaurando a comunidade nacional, merece-os encômios dos homens de consciência sã.
> [...]
> Essa harmonia mantida pelo Chefe da Nação tem sido fatal as pretensões criminosas do totalitarismo, enfraquecendo as suas ideias de conquista e domínio.
> [...]
> A nossa participação no conflito mundial, onde as energias nacionais veem colaborando, eficientemente, na vitória que se aproxima, nos assegura dias prósperos e felizes.
> E, nesse ambiente de florescência, vai, o Presidente Getúlio Vargas encaminhando o Brasil ao nível de potência que ele bem merece. (JORNAL DAS MOÇAS, n. 1521, agosto de 1944)

4. Considerações finais

Em suma, a análise demonstrou que a moda e o *Jornal das Moças*, no período da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial (1942-1945), atuaram como um espelho das contradições do país. Por um lado, a indústria têxtil brasileira experimentou um 'boom' com lucros significativos, amparada pela suspensão de direitos e pela conjuntura internacional, ao

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

passo que o mercado interno sofria com o desabastecimento. Por outro lado, o *Jornal das Moças*, enquanto revista de grande circulação, cumpriu um papel dual: incitou a mulher a participar do esforço de guerra (trabalho e adaptações no vestuário), mas simultaneamente a **orientou** a manter a vaidade e a feminilidade, seguindo os preceitos do *american way of life* (influenciado por Hollywood) e os ideais do governo de Getúlio Vargas. Dessa forma, o periódico consolidou-se como um instrumento de propaganda e manipulação, veiculando as diretrizes do DIP sob a aparente leveza dos assuntos femininos.

5. Referências

ANDRADE, Fernanda Chaves de. **A imprensa como fonte histórica**: os impressos Jornal do Comércio e o progressista. Disponível em: http://unimaua.br/comunicacao/publicacoes/pdf/anais2010/04-aimprensa.pdf Acesso em: 19/03/2022.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. 2ª edição. São Paulo: Gerações Editoria, 2022.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro. Menezes, Filho & C. Ltda. 1939 -1945.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. **A imprensa como fonte**: apontamentos teóricos-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. Bilros, Fortaleza, v.4, n.6, p. 11-29, jan-jun. 2016.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Trad. Glória Maria de mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIMA, Maria Manuella de. **Moda e guerra:** análise das transformações do vestuário feminino com a Segunda Guerra Mundial sob o olhar do cinema. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharel em Design – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. **In:** PINSKY, Carla Bassanazi; PEDRO, Joana Maria (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920 – 1950). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Disal Editora, 2011.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SANT'ANNA. Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. *In*: PINSKY, Carla Bassanazi; PEDRO, Joana Maria (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

SIMILI, Ivana Guilherme; CODOLO , Amanda Andrade. Pedagogia do vestir e da moda na Segunda Guerra Mundial: as aparências da primeira Darcy Vargas na presidência da Legião Brasileira de Assistência (1942-1945). **Diálogos**, Maringá, v. 14, n.2, p. 381-397, 2010.

SOIHET, Rachel. A conquista do espaço público. *In*: PINSKY, Carla Bassanazi; PEDRO, Joana Maria (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

VEILLON, Dominique. **Moda e guerra**: um retrato da França ocupada. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Retórica da Imagem e Moda Sustentável: a comunicação de marca da empresa Sohoostyle para o consumo da experiência na construção de identidades

Guilherme Santa Clara de PAULA (UEL)[11]

tdmguilhermesantaclara@gmail.com

Resumo: A produção de sentidos na sociedade de consumo, atrelada à construção de identidade pela comunicação de modo de vida e identificação por marcadores de marginalização no capitalismo neoliberal, tem na publicidade seu mecanismo articulador. Temas contemporâneos de diversidade e sustentabilidade são apropriados em comunicações de marca, enquanto movimentos sociais questionam o compromisso das organizações além do texto publicitário. Este artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre a retórica da imagem (Barthes, 1990) e o consumo da experiência (Fontenelle, 2017) na comunicação mercadológica da marca Sohoostyle. A partir da análise do discurso presente em textos imagéticos e denotativos em seu

[11] Graduando no curso de Relações Públicas na Universidade Estadual de Londrina. Trabalho orientado pela Profª Dra. Beatriz Molari, do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

site e Instagram, identifica-se a construção de um público segmentado com base no custo dos materiais e na associação da vestimenta com comportamentos sociais, com um *storytelling* voltado a moda europeia e um estilo de vida sofisticado.

Palavras-Chaves: Sustentabilidade, Moda, Consumo, Sohoostyle.

REALIZAÇÃO: UEL LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

1. Introdução

A Sohoostyle Vestuário e Acessórios LTDA é uma marca brasileira voltada à confecção e comercialização de peças autorais, que trabalha com aspectos do design contemporâneo e do artesanato, e atua nos segmentos de varejo e atacado, destacando-se pela produção de produtos exclusivos. Com um portfólio que contempla artigos de vestuário e acessórios, a marca é conhecida por processos que valorizam a qualidade, e oferece serviços de customização e acabamento especializado, com uma proposta focada na sustentabilidade e na moda europeia, refletida em peças e campanhas.

A marca foi fundada oficialmente em 2013, mas teve sua origem como uma expressão pessoal de Magda Vertuan, que criava roupas com o intuito de refletir sua identidade. Nos primeiros anos, a Sohoostyle cresceu de forma orgânica com confecções de peças artesanais e bordados exclusivos, e com o passar do tempo, tornou-se uma marca destinada a mulheres de diversas regiões do Brasil e do mundo. Em 2020 inaugurou seu ponto de venda físico em Trancoso, distrito da cidade de Porto Seguro/BA, para atender a um público seleto e que buscava por roupas exclusivas, e atualmente a marca opera com uma fábrica em Londrina/PR e o espaço comercial, contando com uma equipe de cerca de vinte trabalhadores, e uma presença sólida na internet, com mais de oitenta mil seguidores no *Instagram*[12] e milhares de acessos em seu site[13]. A partir de 2024, a Sohoostyle iniciou sua incursão no mercado atacadista, com o objetivo de expandir sua presença sem perder o foco na produção desacelerada que caracteriza a marca. Suas campanhas publicitárias buscam reforçar aspectos da moda sustentável em um discurso que combina a busca pelo consumo responsável e a aproximação com um estilo de vida sofisticado (Antunes et al., 2025).

As informações levantadas em pesquisa institucional compunham atividade de planejamento apresentada na disciplina de Planejamento em Relações Públicas, pelos estudantes do terceiro ano do curso de Relações Públicas da Universidade Estadual de Londrina, no primeiro semestre de 2025. O diagnóstico obtido com base nos dados coletados e no referencial teórico do campo do planejamento e da Comunicação Integrada (Kunsch, 2003),

[12] Perfil de Instagram da marca Sohoostyle: https://www.instagram.com/sohoostyle/.
[13] Site da marca Sohoostyle: https://sohoostyle.com.br/en.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

demonstrou que a marca desempenha atividades voltadas principalmente a Comunicação Mercadológica, com investimento em campanhas publicitárias e marketing, e baixo envolvimento em ações de promoção de sua filosofia organizacional e atividades internas. Além disso, apesar de a marca ser conhecida pela produção de peças voltadas à moda sustentável, a expressão pode ser encontrada apenas em sua apresentação, no site oficial.

O presente artigo tem por objetivo identificar os signos presentes em campanhas publicitárias realizadas nos meses de julho e agosto de 2025 no *Instagram* da marca Sohoostyle, em relação a sua apresentação na aba "*Quem somos*" localizada em seu *site*, a partir de análise do discurso corrente em textos imagéticos e denotativos, aplicada ao contexto sociocultural que ambienta suas atividades, com base no conceito de Retórica da Imagem (Barthes, 1990) e sua relação com estudos contemporâneos sobre cultura do consumo e consumo da experiência para a atribuição de sentidos e construção de identidades, depois da revolução técnico-científico-informacional (Fontenelle, 2017). A segunda seção investiga a presença das mensagens identificadas pelo semiólogo nas campanhas veiculadas no *Instagram* da marca, reforçadas pelos textos denotativos presentes em seu *site* oficial. Já a terceira seção analisa o papel das campanhas publicitárias para a representação de modo de vida, em uma sociedade voltada à busca de experiências para a construção de identidades, se constituindo em um conjunto de aspectos simbólicos envolvidos com o consumo.

2. A Retórica da Imagem nas Campanhas Publicitárias da Marca Sohoostyle

A identificação dos signos presentes nas campanhas publicitárias veiculadas principalmente no perfil de *Instagram* da Sohoostyle, nos meses de julho e agosto de 2025, em relação ao discurso da marca, é possível a partir da interação entre textos imagéticos e denotativos. Essa condição de co-dependência entre imagem e texto-legenda para a significação de uma ilustração foi uma das grandes apostas da publicidade nas últimas décadas. Para Barthes (1990),

> Desde o aparecimento do livro, a vinculação texto imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista estrutural: qual a estrutura significante da "ilustração"? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS Programa de Pós-Graduação em História Social

> inédita? O problema poderia ser formulado em termos históricos com relação à época clássica (Barthes, 1990, p. 31).

O escritor e semiólogo, no ensaio "*Rhétorique de l'image*"[14], analisou os signos presentes em uma campanha publicitária da marca *Panzani* para entender como os sentidos chegam e escapam à imagem. O estudo dos signos aplicado à publicidade se deu pela intencionalidade do processo de significação a que as marcas trabalham as ações de comunicação de massa. Para ele, as imagens publicitárias são dotadas de três mensagens essenciais: a mensagem linguística, a mensagem icônica codificada, e a mensagem icônica não codificada (Barthes, 1990), as quais iremos aplicar à presente análise. As mensagens linguísticas constituem-se em fixações textuais aos elementos da imagem, de modo a induzir ou confirmar os sentidos conotados *(relais)*, e aparecem como legendas, títulos, matérias jornalísticas ou histórias em quadrinhos; elas podem ou não compor a imagem. Já a mensagem icônica codificada é carregada de símbolos atrelados a aspectos culturais que competem à interação dos indivíduos com o meio; ela se refere ao entendimento de um fenômeno a partir da correlação entre experiências e comportamentos, e tem caráter antropológico, sendo possível deduzir que uma fumaça pode significar a presença de fogo, ou que uma imagem com pessoas em uma praia remete a ideia de viagem e descanso. Esta segunda mensagem é inerente ao significado literal dos elementos que compõem uma imagem, pois sua leitura é abastecida de símbolos da dinâmica presente de uma civilização. A estes elementos, identificados na associação das cores e dos formatos, encontra-se uma terceira mensagem, a icônica não codificada. Trata-se da identificação explícita e coerente dos objetos, que permite um indivíduo denominar um vestido como "vestido", e uma praia como "praia"; esta mensagem também carrega aspectos culturais, mas não evoca ao que os signos podem se referir, e sim ao que, a partir da experiência, se conhece sobre seu significado.

Figura 1: Apresentação de produto da Sohoostyle em publicação no perfil do *Instagram* da marca em 8 de julho de 2025.

[14] Originalmente publicado no ano de 1964 na revista francesa *Communications,* e posteriormente no livro *O Óbvio e o Obtuso*, de 1984. A primeira publicação no Brasil ocorreu em 1990, pela editora *Nova Fronteira*.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

Fonte: Sohoostyle (2025).

Figura 2: Publicação em vídeo com divulgação de produto da Sohoostyle no perfil de *Instagram* da marca em 13 de agosto de 2025.

Fonte: Fonte: Sohoostyle (2025).

Figura 3: Publicação em vídeo com divulgação de produto da Sohoostyle no perfil de *Instagram* da marca em 18 de agosto de 2025.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Fonte: Fonte: Sohoostyle (2025).

As imagens apresentadas acima referem-se a materiais de publicidade produzidos e publicados nos meses de julho e agosto de 2025 no perfil de *Instagram* da marca Sohoostyle. As peças de vestidos em cores diferentes são apresentadas em fotos e vídeos curtos, com mulheres transitando em ambientes claros e abertos. À primeira vista, as propagandas ambientadas em praias e ruas com portas altas ao fundo, e a presença de mulheres brancas, altas e magras, podem indicar alguns signos para a produção de sentidos. A verticalização do fundo em portas (Figuras 1 e 3) e corredores (Figura 2) tendem a representar um estilo de vida de viagens e sofisticação, ao remeter a arquitetura europeia que, dentro de sua diversidade, carrega símbolos de períodos como o Renascimento, o Barroco e o Neoclássico, na associação com a nobreza e o status. Além disso, a presença de mulheres brancas e magras integra a construção do ambiente, ao reproduzir o estereótipo da classe dominante, ligado aos principais pontos turísticos da Europa. Os modelos dos vestidos promovidos, soltos, artesanais e feitos a linho, induzem a noção de leveza e informalidade, fazendo relação com o discurso da marca, que orienta, pela fixação, sua produção destinada a mulheres que viajam pelo mundo. O seu design combinado com outros acessórios, como braceletes, sandálias e bolsas *Ecobags*, dialogam com

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

as cores de seu entorno, fazendo referência ao discurso da marca quanto ao foco na sustentabilidade e no estilo *Slow Fashion*[15].

Estes signos podem ser identificados a partir do entendimento de um conjunto de costumes afetos ao *status quo* da sociedade contemporânea, pela representação e produção de sentidos que confiam comportamento e estética às classes sociais. O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016) investigou o papel da cultura como instrumento de dominação, considerando o desempenho da mídia de massa nas representações culturais. O autor destaca que, antes da representação linguística dos sentidos identificados na interação com o meio, existe um sistema de representação ligado à cognição. Para ele,

> Primeiro, há o "sistema" pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou representações mentais que nós carregamos. Sem eles jamais conseguiríamos interpretar o mundo de maneira inteligível. Em primeiro lugar, portanto, o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem "representar" ou "se colocar como" o mundo. Este sistema possibilita que façamos referências a coisas tanto dentro, quanto fora de nossa mente (Hall, 2016, p. 34).

A linguagem utilizada nas propagandas publicitárias, na relação entre a mensagem linguística e a mensagem icônica (dupla), funciona como um instrumento de representação, ao induzir o sentido pela ancoragem. No caso das propagandas apresentadas, as fixações que acompanham as imagens tendem a confirmar os signos identificados na leitura. Na Figura 1, a publicação apresenta o texto "O tom vibrante encontra eco nas fachadas do jardim à beira-mar plantado, nos azulejos antigos, no vinho tinto português e no calor das tardes entre miradouros e calçadas de pedra. Com leveza e elegância, ele transita com naturalidade do centro histórico às paisagens litorâneas.", e indica que as fotos foram ambientadas na cidade de Lisboa, Portugal. O tom de voz utilizado pela marca pode ser percebido também nas Figuras 2 e 3, com os textos apresentados, respectivamente: a) "E ele segue como uma peça atemporal. Vestido Érica em gaze de linho — *timeless, cool, breathtaking*. Obrigada, @manutouma por sempre trazer vida às nossas criações"; b) "*Minimal*, *chic*, *essentiel*: *Osíris*. Elegância em um bordado único, com a graça de ser belo sem precisar tentar". As publicações são acompanhadas ainda por hashtags[16] como *#Sohoostyle, #EuroSummer, #Europe, #Travel, #resortwear,*

[15] Estilo de produção de vestimentas que busca desacelerar o consumo e valorizar processos responsáveis.
[16] Palavras-chave antecedidas com o símbolo #. Hiperlinks de interação utilizados nas redes sociais digitais.

REALIZAÇÃO: UEL Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade proex Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

#luxuryresortwear, *#slowfashion*, *#resortstyle*, *#sustainablefashion*, *#beachwear*, *#fashion* e *#style*.

Estas fixações atuam para a validação dos sentidos conotados trabalhados nas campanhas. Palavras e expressões como "elegância", "jardim à beira-mar", "miradouros e calçadas de pedra" e "paisagens litorâneas" aprovam a ligação dos materiais visuais (representações) na venda do produto com um estilo de vida, ainda que o texto-legenda não atribua sentido substancial a imagem. Para Barthes (1990),

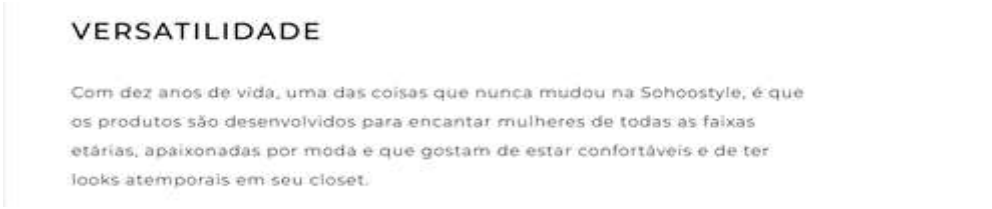
> na imagem propriamente dita, a distinção entre a mensagem literal e a mensagem simbólica era operatória; nunca se encontra (pelo menos em publicidade) uma imagem literal em estado puro; mesmo que conseguíssemos elaborar uma imagem inteiramente "ingênua" a ela se incorporaria, imediatamente, o signo da ingenuidade e a ela se acrescentaria uma terceira mensagem, simbólica. Os caracteres da mensagem literal não podem, pois, ser substanciais, mas sim relacionais; é, inicialmente, uma mensagem privativa, constituída pelo que resta na imagem (Barthes, 1990, p. 34).

A classificação das mensagens nas imagens apresentadas se dá pela relação entre seus respectivos elementos, envolvidos na singularidade dos veículos de comunicação provenientes da revolução tecnológica. Com o advento e popularização da internet, a publicidade e o marketing desempenham papel fundamental na conversão de venda das marcas, e as campanhas são adaptadas às redes sociais digitais (Matos, 2023). A mensagem linguística, aqui, surge como textos-legendas e *hashtags* nas publicações, de modo a fixar as mensagens icônicas; o uso de palavras e expressões ligadas à elegância e nobreza induzem e/ou confirmam os sentidos apropriados na mensagem simbólica. A mensagem icônica não codificada refere-se aos elementos presentes nas três publicações: vestidos, sandálias, bolsas *Ecobags,* edifícios com arquitetura verticalizada, praias, etc. Já a mensagem icônica codificada refere-se aos signos associados a aspectos culturais (conotação): a ligação da marca com um estilo de vida sofisticado; a produção de peças para mulheres que viajam pelo mundo; o design despojado das peças e o uso de acessórios produzidos com materiais orgânicos que remetem ao consumo responsável e a sustentabilidade.

O discurso identificado com a relação entre as mensagens conotadas na leitura imagética das campanhas pode ser reforçado ou confirmado no *site* oficial da marca. A aba "*Quem Somos*" contempla uma breve apresentação da fundadora, e expressões que indicam a confirmação dos signos conotados.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS

Figura 4: Tópico sobre a Versatilidade da marca na aba “Quem Somos” em seu *site* oficial.



Fonte: Sohoostyle (2025).

Figura 5: Tópico sobre a produção voltada a mulheres viajantes na aba “Quem Somos” em seu *site* oficial.

Fonte: Sohoostyle (2025).

Figura 6: Tópico sobre a produção responsável pensada no estilo *Slow Fashion,* na aba “Quem somos” em seu *site* oficial.

Fonte: Sohoostyle (2025).

A produção de sentidos a partir dos signos conotados e da linguagem presente nas apresentações da marca, confirma a intencionalidade das campanhas publicitárias indireta ou indiretamente, considerando diferentes elementos simbólicos. A combinação entre autenticidade e leveza, presente no tópico “Versatilidade” (Figura 4), a produção voltada a mulheres viajantes, encontrada em “Sohoostyle pelo mundo” (Figura 5), e a venda direcionada

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

ao consumo responsável, em "Sustentabilidade" (Figura 6), evocam ao discurso presente nas imagens em fotos e vídeos veiculados nas redes sociais digitais. Aqui, como provocado por Barthes (1990) em seu ensaio, a estrutura da ilustração poderia ser identificada tanto pelo complemento do texto com a imagem, como também pela ancoragem das imagens pelo texto-legenda, ou, no caso, pela linguagem presente no site.

3. O consumo da experiência com a marca Sohoostyle

As contribuições de Roland Barthes (1990) no âmbito dos estudos da imagem, aplicadas à comunicação de marca pela publicidade, consideravam a intencionalidade das campanhas publicitárias na atribuição de sentidos, e influenciaram pesquisas e análises contemporâneas voltadas à cultura e ao consumo, ao investigar como esses sentidos chegam e escapam às imagens, e de que forma pode-se pensar uma construção da linguagem a partir da incursão dos textos imagéticos na comunicação de massa. A Retórica da Imagem identificada com as campanhas realizadas pela marca Sohoostyle, nos meses de julho e agosto de 2025, revelam a utilização de imagens em vídeos e fotografias para o reforço de seu discurso, no qual os signos conotados são induzidos ou confirmados pela ancoragem nos materiais publicitários, e pela apresentação dos produtos e valores da marca nas mídias sociais, constituindo-se em mensagens icônicas codificadas a partir de aspectos simbólicos e culturais afetos aos indivíduos, estes, envolvidos em uma dinâmica social voltada a construção de identidades e ao consumo de mercadorias.

A este contexto social, no qual as marcas trabalham na associação da mercadoria com aspectos emocionais, e a representação da cultura pelas mídias de massa direcionam ao consumo, podemos denominar Cultura do Consumo. Isleide Arruda Fontenelle (2017) formulou no Brasil o conceito de Cultura do Consumo, com base no livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade,* de Raymond Williams[17]. A autora afirma que esta cultura, em outras palavras, trata-se da cultura do capitalismo, e a definiu como "uma cultura impregnada da forma-mercadoria" considerando sua transformação em um modo de organização que "ressignificou os usos dos objetos, assim como os hábitos, valores, desejos,

[17] Livro publicado no ano de 1976, e lançado no Brasil no ano de 2007. Fontenelle (2017) e outros acadêmicos brasileiros foram responsáveis por traduzir e escrever sobre os termos apresentados na produção

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

paixões e ilusões de uma época" (Fontenelle, 2017, p. 14). Seu surgimento no final do século XIX e formatação ao longo do século XX, principalmente nos Estados Unidos, se constituíram em decorrência das Revoluções Industrial e Francesa, que segundo ela, conduziram uma transformação das mentalidades na sociedade do século XVIII. Com o Liberalismo, as noções de mobilidade e de livre-escolha trouxeram a ideia de um "verdadeiro-eu" para a construção das identidades, quando novas formas de interações surgiram e moldaram a vida social nos próximos séculos.

Com o surgimento, ao final do século XIX, de disciplinas voltadas à promoção da cultura do consumo, como o marketing e as relações públicas, e com o investimento das marcas em ações de comunicação de massa na segunda metade do século XX, atreladas aos estudos da psicanálise aplicados à lógica da mercadoria, as propagandas passaram a desempenhar um papel essencial nos processos de venda, contribuindo para os primeiros estudos sobre a experiência do consumidor[18]. Fontenelle (2017), ao apresentar as formas contemporâneas ligadas a cultura do consumo depois de eventos essenciais para a sua reformulação, como a revolução técnico-científica-informacional e a crise ambiental, identificou duas novas formas de consumo afetas ao cotidiano, sendo elas, respectivamente, consumo da experiência e consumo responsável. A primeira, de caráter hedônico, experimental, remonta à busca incessante da humanidade pelas experiências, e está ligada a aspectos emocionais e identitários; a segunda, identificada como a negação à própria cultura do consumo, está imbricada na ética e na noção de responsabilidade em relação ao meio ambiente, ao outro e a si mesmo, e, apesar de seu caráter de insurgência diante destes novos conflitos, seus princípios são apropriados dentro da lógica da mercadoria, se ressignificando em estilos de vida para a construção de identidades. Para Fontenelle (2017),

> Certamente, muito haveria a ser dito sobre como esses dois acontecimentos têm impulsionado transformações atuais na linguagem publicitária, nas pesquisas de mercado, de tendências culturais, na atuação das relações públicas, na imbricação, cada vez maior, entre cultura do consumo e "indústrias culturais", no branding. E essa seria uma tarefa quase inesgotável, tamanho o impacto que esses dois eventos vêm

[18] A autora relata que, apesar de seu primeiro contato com o termo "indústria de experiência" no livro *O choque do futuro, de* Alvin Toffler (1973), foi na década de 1980 que a discussão sobre o comportamento e experiência do consumidor chegou aos estudos do consumo, com os artigos "Hedonic consumption: emerging concepts, methods and propositions" e "The experiential aspects of consumption: consumer fantasies, feelings, and fun", de Hirshman e Holbrook (1982).

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

> provocando nesses meios, tanto quanto possibilitando o surgimento de novos espaços e temporalidades no contexto da cultura do consumo (Fontenelle, 2017. p. 98).

Nessa dinâmica, o consumo de mercadorias que carregam símbolos relacionados ao cuidado com a natureza, com o outro e/ou consigo mesmo, se dá na associação dos discursos na comunicação de marca, com o produto apresentado. No caso da marca Sohoostyle, os símbolos identificados nas campanhas publicitárias se configuram enquanto promessas de experiências que combinam o consumo responsável, a sofisticação e o pertencimento à moda europeia. A relação entre as mensagens linguística, icônica codificada e icônica não codificada, é operatória e orientada à intencionalidade de segmentar o público da marca a partir de aspectos econômicos e identitários, competindo a ela a primazia de um discurso padronizado.

A partir da análise do discurso da marca Sohoostyle, reconhecido em campanhas veiculadas no perfil de Instagram e no site da empresa, é possível identificar que a relação entre a Retórica da Imagem (Barthes, 1990) e o Consumo da Experiência (Fontenelle, 2017) é simbólica, ao que as contribuições do semiólogo francês deram vistas a estudos culturais e de representação na sociedade contemporânea, com investigações voltadas a estrutura dos signos, sendo que estes são construídos e não naturais (Hall, 2016). O crítico-literário, ao desenvolver suas análises semióticas aplicadas a diferentes temas, promoveu reflexões sobre as ideologias por trás das aparências. Posteriormente, seus estudos relacionados ao Sistema da Moda (1967) também contribuíram para o entendimento acerca da apropriação de identidades através das indumentárias, e, apesar de apresentar um panorama da relação entre imagem e moda (1983) de forma não linear, suas análises consideravam aspectos históricos, desde a representação da nobreza pelas indumentárias no teatro, até o entendimento de sua utilidade para as identidades de sua época. Sua aplicação dos estudos da imagem na publicidade se constituíram, nos anos seguintes, enquanto instrumentos de análise dos discursos das marcas, e também de estudos sociais voltados à cultura e ao consumo.

O consumo da experiência - e não *de* experiência, se forma pela imbricação da lógica da mercadoria na experiência humana, assim como a cultura do consumo - e não *de* consumo, configura-se enquanto modo de organização e interação social orientado ao consumo. A experiência vendida pela Sohoostyle nas campanhas publicitárias conduz o leitor a agregar valor à marca, a partir das representações e de seu lugar no mundo. Os aspectos culturais que

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

influenciam a sua tomada de decisão de compra envolvem noções identitárias características de uma sociedade desigual, sendo o uso da marca uma demonstração de seu modo de vida. Nesse sentido, ainda que este processo de produção de sentidos considere noções como responsabilidade e sustentabilidade, estes elementos intrínsecos nas campanhas integram um conjunto de outros elementos (signos), como a sofisticação, as viagens e os fenótipos. Assim, é possível perceber a construção de um público segmentado a partir da representação de uma classe burguesa responsável envolvida com o tema da sustentabilidade, e que consome a marca pela relação coerente entre os preços dos produtos e a experiência vivenciada com o consumo.

4. Considerações Finais

As informações levantadas em diagnóstico institucional para atividade de planejamento em Relações Públicas na marca Sohoostyle Vestuário e Acessórios LTDA trouxeram vistas a uma comunicação desenvolvida para o mercado com foco principal em venda, e indicaram a ausência de ações comunicacionais voltadas a promoção de sua filosofia organizacional, com uma pequena apresentação em seu site oficial. Apesar disso, a marca é conhecida pela produção de peças no estilo *Slow Fashion* ligado à moda sustentável, seja pela confecção utilizando materiais naturais, ou pela ambiência das campanhas publicitárias. A partir da análise do discurso presente nas campanhas veiculadas nos meses de julho e agosto de 2025 no perfil de Instagram da marca em relação ao site, com base na Retórica da Imagem (Barthes, 1990) foram identificados signos de mensagens linguísticas e icônicas que induzem a uma conotação identificada na leitura, voltada a associação da marca e dos seus produtos a um modo de vida sofisticado, com uma produção voltada a mulheres que viajam pelo mundo. A relação entre texto-legenda e imagem, aqui, é operatória, e não dá sentido substancial ao texto imagético, mas termina por reforçar a produção de sentidos dentro de uma intencionalidade da marca. Esses sentidos, carregados de aspectos simbólicos e culturais ligados à interação com o meio, conduzem o leitor ao processo de decisão de compra, o que envolve sua própria construção de identidade. A experiência promovida pela marca nas campanhas através da interação texto-imagem é vendida e consumida em uma integração entre signos do consumo responsável, da sofisticação, das viagens e dos estereótipos. Com os novos conflitos decorrentes da revolução tecnológica e da crise ambiental, as noções identitárias estão envolvidas em uma cultura

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

imbricada no consumo que criou novas formas contemporâneas, como o consumo da experiência, de caráter hedônico, e o consumo responsável, de caráter insurgente (Fontenelle, 2017). O segundo, aparecendo como negação à própria cultura do consumo, assume aspectos da experiência na relação do consumidor com o meio ambiente, com o outro e consigo mesmo. A comunicação de marca da Sohoostyle transita por essas formas, com a menção à produção desacelerada presente em suas apresentações, e com a associação de aspectos simbólicos e culturais na produção de sentidos envolvida em sua publicidade.

5. Referências

BARTHES, Roland. Retórica da imagem. *In:* BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso***:* ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27–44.

DE PAULA, Guilherme Santa Clara; AUGUSTO, Maria Clara Bertaia; ANTUNES, Maria Eduarda; ARAÚJO, Maria Eduarda Simões. **Planejamento em Relações Públicas: Sohoostyle**. Londrina, 2025.

FONTENELLE, Isleide Arruda. **Cultura do consumo**: fundamentos e formas contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

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

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Planejamento de relações públicas na comunicação integrada**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2003.

MATOS, Sofia. Relações Públicas: A substituibilidade da profissão. **TrendsHub**, Porto, v. 1, n. 3, 2023. Disponível em:__https://parc.ipp.pt/index.php/trendshub/article/view/5066/2766. Acesso em: 3 out 2025.

SOHOO STYLE. **Instagram: @sohoostyle**. Disponível em: https://www.instagram.com/sohoostyle/ Acesso em: 04 out. 2025.

SOHOO STYLE. **Official Website**. Disponível em: https://sohoostyle.com.br/en. Acesso em: 03 out. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Produtos políticos: Erika Hilton e a política *fashion*

Fernando STEINBRENNER (UEL)[19]

E-mail: contato@ferstein.com

Joenes VELOSO (UEL)[20]

E-mail: joeveloso.a@gmail.com

Resumo: Nota-se que a política mundial tornou-se palco para as mais diversas performances, levando-nos a consumir figuras políticas tal como produtos midiáticos e mercadológicos. Neste sentido, com base na semiótica e na moda enquanto ferramentas de comunicação, este estudo investiga a construção da imagem político-midiática de Erika Hilton, primeira mulher transexual negra eleita como deputada federal no Brasil. A pesquisa apresenta breve análise de trajetória política de Erika Hilton, considerando suas transformações estéticas enquanto estratégias de comunicação. Por meio da análise de signos visuais — vestimenta, cores, cabelo e arquétipos — constata-se que a moda, para a deputada, enquanto linguagem política, contribui para articular resistência, reposicionamento e diálogo com públicos diversos, operando como instrumento estratégico na política contemporânea, mobilizando o eleitorado e fortalecendo sua presença como símbolo de enfrentamento ao ultraconservadorismo.

Palavras-chaves: comunicação, semiótica, mídia, moda, política.

[19] Fotógrafo. Designer industrial especialista em comunicação de moda. Integrante do projeto de pesquisa "Entre o Ativismo Social e a Mercadorização de Pautas Sociais: a Apropriação das Agendas dos Movimentos Sociais em Comunicações para o Consumo", vinculado ao departamento de comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

[20] Professor de Comunicação Social em Cogna Educação. Publicitário, especialista em comunicação de moda e mestre em sociologia. Integrante do projeto de pesquisa "Entre o Ativismo Social e a Mercadorização de Pautas Sociais: a Apropriação das Agendas dos Movimentos Sociais em Comunicações para o Consumo", vinculado ao departamento de comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPG HS Programa de Pós-graduação em História Social

1. Introdução.

Vivemos em uma sociedade exageradamente conectada e voltada ao consumo de hiper-realidades (Barroso, 2022; Hall, 2016, Han, 2022).

O mundo conectado transformou a vida moderna em uma grande disputa de narrativas (Han, 2023), transformando-nos, enquanto seres humanos, em produtos midiáticos consumíveis, devido ao poder das redes sociais em nos converter em universos narrativos da vida cotidiana (Han, 2022). Somos cidadãos-produto e prossumidores[1] da hiper-realidade (Jenkins, 2006; Han, 2022).

A necessidade de consumir em paralelo à crise narrativa produzida pelo storytelling capitalista (Han, 2022; Han, 2023), transformou a política - bem como as figuras políticas - em produtos midiáticos vendáveis, que muitas vezes, trabalham em prol audiências metrificadas: likes, compartilhamento e visualização (Seto, 2022). A política tornou-se um produto espetaculoso (Seto, 2022).

É neste caminho, valendo-se das considerações políticas atuais, que buscamos analisar a figura de Erika Hilton, enquanto um produto político midiático estereotipado (Torquato, 2021) pelas normas sociais, a fim de compreender - através de uma breve análise semiótica - como a evolução de sua carreira política está atrelada aos signos que permeiam sua imagem enquanto "produto" político.

A escolha pela análise semiótica deve-se ao fato de que, como exposto por Stuart Hall em "Cultura e representação",

> Na abordagem semiótica, não apenas palavras e imagens, mas os próprios objetos podem funcionar como significantes na produção de sentido. Roupas, por exemplo, podem ter a função física de cobrir e proteger o corpo do clima. Contudo, também se apresentam como signos. Elas constroem significados e carregam uma mensagem (Hall, 2016, p. 67).

Além de sua relação com a cultura e toda cadeia sígnica atrelada ao vestuário, ressaltamos a importância do cenário da moda e da mídia como fonte de resistência de corpos estereotipados e minoritários, como de Erika Hilton, constantemente oprimidos no Brasil (Netto; Gomes, 2023). A linguagem da moda é capaz de elucidar representações sígnicas para além do simples fato de vestir, podendo ser lida como uma expressão cultural, emocional e política (Hall, 2016). Também para Palomino (2003, p.3), a moda é um sistema que acompanha

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPGHS

o vestuário e o tempo e que integra não somente a roupa, mas o ato de adornar-se e pentear-se, em relação a contextos maiores como a sociologia e política.

A presente pesquisa intenta apresentar as relações semióticas de Erika Hilton, desde seu surgimento enquanto produto político-midiático, evidenciando suas escolhas estilísticas e como sua ascensão ao cargo de Deputada Federal teve relação de causa e efeito em suas escolhas visuais e em sua relação com a moda.

2. Transexualidade e política.

É impossível pensar em mídia, consumo, política e corpos trans e não trazer à tona o fato de que somos o país que mais mata pessoas trans no mundo pelo décimo sétimo ano seguido (TCGU, 2024), e também o país que mais consome conteúdos adultos referentes a estes corpos (Race and Equality, 202).

Ainda que este cenário deveras hipócrita nos persiga há anos, avanços na política e legislação nacional, têm permitido que pessoas trans e travestis deixem de ser vistas como objetos sexuais fetichistas e passem a ser vistas - e consumidas - enquanto figuras políticas e midiáticas. Innocente (2022) enfatiza que apesar do contexto opressor no qual a população trans brasileira se encontra,

> a potência política dos indivíduos trans é inegável. Nota-se a partir dos anos 90 um cenário de início de mobilização organizada, quando Kátia entra para a história da política nacional como a primeira travesti eleita a um cargo público e também vereadora mais votada de sua cidade (Gontijo, 2014). Cada vez mais a população transgénero está se mobilizando e entrando na vida pública a fim de romper a cadeia de vulnerabilidades (Innocente, 2022, p. 1, apud Gontijo, 2014).

O conturbado cenário político experimentado pelo país após as manifestações fantasmas de 2013 (Altman; Carlotto, 2022), responsável pela ascensão da nova direita brasileira (Rocha, 2018), culminando a contaminação dos poderes brasileiros (Innocente, 2022) por uma elite fundamentalista e ultraconservadora, fomentou a urgência da participação e presença de pessoas marginalizadas socialmente - como as pessoas trans e travestis - em cargos políticos a fim de combater diretamente o avanço do retrocesso. Foi neste cenário que conhecemos Erika Hilton.

Erika deu início a sua carreira política de forma não convencional. Segundo informações apresentadas pelo portal Politize! (Henrique, 2025), Erika, como uma pessoa autodeclarada preta e identificando-se como uma pessoa trans/ travesti, sempre trabalhou em prol de grupos

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

minorizados, mobilizados debates de classe e gênero, principalmente. Após um episódio em específico, onde teve sua identidade de gênero não reconhecida por um documento emitido por uma empresa privada de transportes públicos. De acordo com Layane Henrique (2025), foi através da mobilização articulada em 2015, que Erika,

> atingiu 6.175 assinaturas e conseguiu retificar seu documento na Viação Itu. A repercussão desse caso chamou a atenção do PSOL, que a convidou para se filiar e integrar a Bancada Ativista, um mandato coletivo que a elegeu pela primeira vez como codeputada na Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp) em 2018 (Henrique, 2025).

A primeira eleição de Erika, por meio do mandado coletivo - em 2018 -, obteve cerca de 150 mil votos (Barbosa, Tauil, 2023) o equivalente a aproximadamente 0,33% da população do estado na época (Silveira, 2018). Foi através deste mandato, onde sua principal frente política estava diretamente relacionada ao movimento negro, feminista e LGBTQIA+, que Erika fez sua entrada na política brasileira, pertencendo ao primeiro grupo de pessoas trans e travestis a ocuparem cargos políticos na história do país. Em uma análise semiótica da imagem de Erika (Imagem 1) neste período, fica evidente que a mesma construía sua imagem em torno de características relativas ao movimento afro-brasileiro e LGBTQIA+, o que promoveu sua identificação direta com grupos e movimentos afro-brasileiros de orientação política progressista.

Imagem 1: Erika Hilton durante seu primeiro mandato na Alesp.

Fonte: GALDINO, Sérgio/ ALESP, 2020.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; PPGHS

Com roupas mais descontraídas e mais estampadas, maquiagens coloridas e piercings, Erika, enfatizava que política pode ser feita por pessoas aquém da normativa padrão (Mieli, 2023), estabelecendo pontes emocionais com seus eleitores e apoiadores. Como ressaltado por Nilma Lino Gomes (2005), autora que discute o feminismo negro, existe grande importância da estética, do corpo e dos cabelos na constução política das muheres negras, onde o crespo adquire significado quando pensado como parte de um sistema social e de classificação racial. O cabelo afro, neste contexto, explica o cenário político no qual Erika se encontra, pois, é comumente conhecido como um penteado que representa a resistência. O artigo: Entre Fios E Histórias: O Black Power Na Construção De Identidades, afirma que

> o cabelo afro emerge como uma expressão importante da identidade, cuja representação demonstra resistência, ancestralidade e orgulho. Para além de ser uma questão estética, ele carrega uma ligação profunda com as origens africanas e com a luta contra os padrões eurocêntricos que muitas vezes buscaram invisibilizar e desvalorizar a cultura negra (Conceição Dos Passos; Loureiro, De Freitas, 2025, p. 2)

Considerando o fato de estar entre as poucas pessoas negras na política nacional, defende pautas relacionadas à minorias e ser uma das pioneiras do movimento trans e travesti na política nacional, o cabelo afro - com toda sua significação e representação histórica - é capaz de ilustrar de forma eficaz sua presença e atuação política no período.

Ressalto também o fato de que, o primeiro mandato de Erika Hilton ocorreu durante um período deveras conturbado para a política nacional onde a ascensão da extrema direita brasileira ultraconservadora nos costumes e neoliberal na economia (Rolnik, Andreas, 2022) estava prestes a eleger Jair Messias Bolsonaro, figura política controversa e embebida de preconceitos. O cenário político adiciona camadas de significação a figura de Erika e, principalmente, a sua imagem.

Após dois anos no mandato coletivo, Erika lança sua candidatura como vereadora na cidade de São Paulo, pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e torna-se não só a mulher mais votada do país, obtendo cerca de 50 mil votos, e a primeira travesti negra a ocupar um cargo na Câmara paulista (Barbosa, Tauil, 2023). Ainda que a primeira candidatura de Erika tenha recebido por volta de 150 mil votos, tratava-se de um mandado coletivo, portanto os votos não foram exclusivamente direcionados a ela.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná; PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior; Museu Histórico de Londrina; H2h Visual Media; PPGHS

O cenário no qual Erika foi eleita também pode explicar a imagem com a qual se apresentava. A eleição para vereadora de São Paulo ocorreu no final do ano de 2020, durante o período pandêmico que assolava o Brasil e o mundo. Ademais, além da crise humanitária, Erika estava eleita durante o presidencialismo de Messias Bolsonaro, em um país submerso em discursos de ódio contra minorias, alicerçado em fundamentalismos religiosos e inúmeras notícias falsas. As pautas defendidas por Erika, neste segundo mandato, seguem paralelas às defendidas durante seu período na ALESP, porém, sua imagem e representação (Imagem 2) sofreu leves alterações, a fim de refletir seu posicionamento político e sua postura de enfrentamento em relação aos políticos de extrema direita em ascensão.

Imagem 2: Erika enquanto vereadora de São Paulo.

Fonte: VIEIRA, Fábio / Especial Metrópolis.

Com uma imagem mais neutra, cores menos evidentes, maquiagens menos aparentes, Erika manteve o cabelo afro como forma de potencializar sua resistência. Durante este período o país passava por uma cisão política, onde o "nós e eles", "eu e o outro" (Arroyo, 2023) imperavam. Discursos de políticos ultra direitistas (Demuru, 2024) atacavam constantemente a diversidade sexual e de gênero, elencando o movimento feminista e LGTBQIA+ como culturas de morte e destruidores da família tradicional (Biroli; Machado; Vaggione, 2020) , reforçando a urgência do combate a estas minorias e a instauração de políticas aliadas a normativa cisgênero, heterossexual e cristão.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

A presença e atuação de Érika, *per se*, era repleta de significações e alvo constante de críticas e ameaças, portanto, sua imagem - e presença - deveria ser capaz de desmistificar a vivência de pessoas LGBTQIA+, mais precisamente de pessoas trans e travestis.

A convivência com políticos fundamentalistas religiosos ultraconservadores em um país onde a vivência transsexual vivem sob contante ameaça, estima-se que, de certa forma, possam ter exercido influência sobre as escolhas de Erika quando se trata do vestir. Ainda que traços que simbolizam resistência de minorias permeiam sua aparência - como o cabelo afro, já mencionado anteriormente - a leitura combativa de seu visual passa a ser desmontada (de forma consciente ou não) ao longo de sua carreira como vereadora.

Uma das características mais visíveis de sua transformação até o momento, diz respeito a sua aproximação ao mercado de moda, ao mercado de luxo e designers renomados, influenciando diretamente sua forma de vestir. As cores por si possuem característica sígnica, pois são capazes de representar objetos materiais ou abstratos na mente do interpretante (Pereira, 2023). A escolha por tons de alta claridade e baixo croma (Pereira, 2023), alude aos significados atrelados à cor branca. Segundo Farina, Perez e Bastos, no livro: “Psicodinâmica das cores em comunicação” (2009), a cor branca é capaz de assimilar sentimentos de ordem, simplicidade, limpeza, bem, pensamento, juventude, otimismo, piedade, paz, pureza, inocência, dignidade, afirmação, modéstia, deleite, despertar, infância, alma, harmonia, estabilidade, divindade (Farina; Perez; Bastos, 2009, p. 97).

Sendo assim, a figura de Erika - bem como sua presença de forma geral - e suas políticas questionadoras do status quo, quando somadas a naturalidade de cores mais claras, seria capaz de produzir a sensação de amenidade frente a seus questionamentos, permitindo que a mesma seja lida como menos reativa, podendo, assim 1) desmistificar o estigma que permeia a população trans e consequente 2) permiti-la maior atuação política.

Com o passar do tempo e com o avanço colossal da ultra direita (Demuru, 2024), o trabalho político de Erika tornou-se imprescindível para o enfrentamento à cultura do ódio, marcando-a como uma das principais chaves progressistas na câmara paulista. A figura de Erika Hilton já estava fortemente consolidada entre a população negra e grande parte da comunidade LGBTQIA+, porém, sua escalada política rumo ao combate das bancadas opressoras a fez apostar em uma nova representação visual, visando angariar mais eleitores e apoiadores.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

R*ebranding*, midiatização, moda e justiça social transformaram Erika Hilton na primeira mulher trans a ocupar o cargo de deputada federal, com mais de 250 mil votos (Farias, 2022).

3. Rebranding e midiatização.

É expressivo o quanto o produto político Erika Hilton, adaptou sua imagem e comportamento ao longo dos cargos que ocupou em sua trajetória política, alguns casos, inclusive, citamos acima.

Pensar em Erika enquanto uma pessoa trans, negra e que faz da política como um espaço de ressignificação social e combate ao ultraconservadorismo imposto pela extrema direita, é enxergá-la enquanto o arquétipo do "Fora da Lei", proposto por Mark e Pearson (2019). O posicionamento revolucionário atrelado a urgência de quebrar o cistema[2], proposto por suas primeiras pautas políticas, relaciona-se diretamente com as características arquetípicas do "Fora da Lei", marcando a presença, comportamento e aparência de Erika como um produto político provocador e revolucionário.

Assim como na máxima dita por tio Ben, em "Homem Aranha" (2002): "com grandes poderes vêm grandes responsabilidades" (Homem Aranha, 2002), o novo cargo de Erika Hilton como deputada federal trouxe à tona novas camadas de complexidade que deveriam ser traduzidas em suas vestimentas, falas, posicionamentos on-line e aparência.

Fez-se necessário repensar o *branding* de Erika Hilton enquanto produto político. Ainda que o viés revolucionário mantenha-se presente, a figura combativa foi gradativamente substituída por uma imagem mais séria, calma e sábia. Não ironicamente, o *rebranding* potencializado pelo cargo de deputada federal, aproximou-a do cosmos arquétipo do Sábio (Mark; Pearson, 2019). Esta escolha reflete o cenário político-midiático em que a sociedade brasileira se encontra, visto que o constante crescimento da agenda ultraconservadora inundou o país em crises narrativas, levando-nos a questionar a veracidade dos fatos. Neste sentido, ao se aproximar do arquétipo do Sábio (Mark; Pearson, 2019), Erika assume o trabalho de separar a verdade da pós-verdade (Christino, 2022) e instruir o público/ cidadão por caminhos democráticos (Mark; Pearson, 2019).

De forma semiótica, o Sábio, permeia cores como cinza, bege, azul claro, e assume "formas estruturais" menos orgânicas, buscando apresentar-se de forma alinhada (Mark;

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

Pearson, 2019). Tais cores representam a ideia de contínuo, clamo, neutro, e quando associadas a vestimentas estruturadas como as de alfaiataria potencializa a mensagem de sabedoria (Imagem 3). Ainda neste campo, podemos entender a escolha de Erika por valer-se de perucas majoritariamente lisas e loiras, como forma de reforçar a significação de cores mais mutadas e formas menos orgânicas.

Se analisado por um viés racial e identitário, em paralelo ao que afirma Gomes (2005), a mudança capilar (alisamento) pode também expressar uma tentativa de sair de um lugar de inferioridade social, o que reafirma a construção de padrões estéticos ligados ao racismo dentro do cenário social e político atual em que a deputada se insere. Da mesma forma, o acesso à marcas de moda de luxo e designers renomados, impulsionam a imagem da deputada como ícone *fashion,* tornando-a uma figura constante em publicações dos meios de comunicação especializados em moda no país.

Imagem 3: Erika deputada: o arquétipo do Sábio.

Fonte: compilação dos autores.

Paralelo a isso, evidencia-se o arquétipo Sábio em Erika ao notar que, constantemente ela utiliza das suas redes sociais de forma instrutiva e educativa, através de postagens que intuem desestruturar narrativas falaciosas e apresentar dados reais sobre os temas outrora deturpados. Ainda sobre o universo das redes sociais, Erika, enquanto produto político-midiático, encontrou nas mídias digitais a oportunidade de conectar-se de forma direta com o público LGBTQIA+, através de memes e conteúdos relacionados a divas pop, levando o público

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA H2h Visual Media PPG HS

em questão a interessar-se pelo assunto político pois este estava palatável ao seu modo de compreensão.

Marcada como uma grande representante de minorias e que, cada vez mais tem conquistado a atenção e o prestígio daqueles que se assemelham à normatividade, Erika, tem utilizado da moda como um grande um aparato político a fim de dar luz a designers e produtos nacionais, intuindo promover o mercado brasileiro mundo afora.

Embora o *rebranding* tenha marcado uma nova era no mandato de Erika, a deputada tem utilizado se uma imagem para promover as pautas que sempre a acompanham, estando a frente de discussões relacionadas à vivência e direitos de minorias de raça, classe, gênero e sexualidade. O reposicionamento de Erika, enquanto produto político-midiático, pode ser lido como uma estratégia de comunicação muito bem-sucedida da deputada, pois tem levado uma parcela considerável da população - principalmente da população LGBTQIA+ - a consumir pautas políticas diariamente, centrando-os em debates políticos, mobilizando-os e educando-os política e socialmente através do consumo de sua imagem político-midiática.

4. Conclusão

A partir da análise de arquétipos (Fora da Lei e Sábio) e das escolhas estilísticas, incluindo vestimenta, paleta de cores e cabelo da deputada Erika Hilton através dos anos de sua presença política, pode-se ressaltar uma mudança no uso da moda como ferramenta de resistência, reposicionamento e ampliação de alcance político. Observa-se que a moda, enquanto linguagem cultural e política, contribuiu para consolidar Erika Hilton como símbolo de representatividade e combate ao avanço do ultraconservadorismo, ao mesmo tempo em que facilitou o diálogo com diferentes públicos, especialmente a população LGBTQIA+. Conclui-se que a imagem político-midiática de Erika, apesar de um afastamento dos símbolos de resistência estética afro-centrados, não apenas comunica pautas progressistas, mas também mobiliza e educa o eleitorado, evidenciando o papel estratégico da moda na política contemporânea.

Referências.

REALIZAÇÃO: UEL proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem
APOIO: ARAUCÁRIA Ciência, Tecnologia e Inovação para o Paraná PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPG HS

ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria (org). **Junho de 2013: a rebelião fantasma**.1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

ARROYO, Miguel G. **Vidas re-existentes: reafirmando sua outra humanidade na história**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2023.

BARBOSA, Julia; TAUIL, Maria Elisa. Poder por Elas: Quem é Erika Hilton? **AGEMT PUCSP**, 2023. Disponível em: https://agemt.pucsp.br/noticias/poder-por-elas-quem-e-erika-hilton. Acesso em: 29, jul. 2025.

BARROSO, Paulo. **Da realidade à hiper-realidade da simulação**. Texto Livre, Belo Horizonte-MG, v. 15, p. e37426, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/37426. Acesso em: 3 jul. 2025.

BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores; VAGGIONE, Juan Marco. **Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

CONCEIÇÃO DOS PASSOS, M.; LOUREIRO, J. dos R. .; DE FREITAS, J. L. A. . Entre Fios E Histórias: **O Black Power Na Construção De Identidades.** Revista Multidisciplinar do Nordeste Mineiro, *[S. l.]*, v. 11, n. 1, p. 1–25, 2025. DOI: 10.61164/rmnm.v11i1.4146. Disponível em: https://www.revista.unipacto.com.br/index.php/multidisciplinar/article/view/4146. Acesso em: 30 jul. 2025.

DEMURU, Paolo. **Políticas do encanto: extrema direita e fantasias de conspiração**. São Paulo: Elefante, 2024.

FARIAS, Caroline. São Paulo elege primeira mulher trans como deputada federal; Erika Hilton está entre as dez melhores votações. **CNN Brasil**, 2022. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/politica/sao-paulo-elege-primeira-mulher-trans-como-deputada-federal-erika-hilton-ficou-entre-os-dez-mais-votados/. Acesso em: 30, jul. 2025.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

GALDINO, Sergio. *Visibilidade trans é tema de evento na Assembleia Legislativa*, 2020. Fotografia. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=406568. Acesso em: 30, jul. 2025

GOMES, Nilma Lino. Sem perder a raiz - corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro:Ed. PUC-Ri: Apicuri, 2016. (Introdução: p. 17-29).

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2023.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Governo do Estado Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

HAN, Byung-Chul. **Infocracia: digitalização e a crise da democracia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

HENRIQUE, Layane. Quem é Erika Hilton? **Politize!**, 2025. Disponível em: https://www.politize.com.br/erika-hilton/. Acesso em: 30, jul. 2025.

INNOCENTE, Thainá Letícia. **Potência política do corpo abjeto: as redes sociais e a participação política de pessoas transgéneros no Brasil**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) — Departamento de Sociologia, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 29 de dezembro de 2022. Repositório Iscte. Disponível em: http://hdl.handle.net/10071/27345. Acesso em: 06, agosto, 2025.

JENKINS, Henry. **Cultura de Convergência: onde os velhos e os novos meios colidem**. São Paulo: Aleph, 2006.

MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O herói e o fora da lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. 5. reimpressão. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2019.

MIELI, Mario. P**or um comunismo transexual: elementos de crítica homossexua**l. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

PALOMINO; Erika. **A Moda.** São Paulo; SP; Publifolha; 2003.

PEREIRA, Carla. **A cor como signo: fundamentos para uma abordagem semiótica das cores no design**. Estudos em Design, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1 [2023], p. 06 - 20.

ROCHA, Camila. **"Menos Marx, mais Mises**": uma gênese da nova direita brasileira (2006 - 2018). 2018. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ROLNIK, Raquel; ANDRÉS, Roberto. Desculpe o transtorno, é sobre a caixa preta das cidades. *In*: ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria (org). **Junho de 2013: a rebelião fantasma**.1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

SANTOS, Gabriela da Silva. À Margem do Cistema: **O Fenômeno da Transfobia a partir das Trajetórias de Mulheres Trans e Travestis**. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) - Faculdade de Ciências da Educação e Saúde do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, 2019. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/286370652.pdf. Acesso em: 7, ago. 2025.

SETO, Kenzo Soares. **O algoritmo e o capital: ensaios introdutórios à economia dos meios digitais.** 1.ed. Curitiba: Appris, 2024.

SOBRE a Deputada. **Erika Hilton**, [s.i]. Disponível em: https://erikahilton.com.br/sobre-a-deputada/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 29, jul. 2025.

REALIZAÇÃO: UEL Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem proex Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade

APOIO: ARAUCÁRIA PARANÁ Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PPGHS

https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/08

/29/brasil-tem-mais-de-208-milhoes-de-habitantes-segundo-o-ibge.ghtml

TORQUATO, Chalini. **Minorias, lugar de fala e direito à comunicação na mídia: entre o ativismo pela cidadania e a mercadorização de pautas sociais.** Intexto, Porto Alegre, n. 52, p. 1- 20, 2021.

TRANSCINEMA: trans presence and representation in brazilian audiovisual media. **Race and Equality**, Brasil, 11, jun, 2025. Resource Center. Disponível em: https://raceandequality.org/resources/transcinema-trans-presence-and-representation-in-brazilian-audiovisual-media/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 2, ago. 2025.

VIEIRA, Fabio. *Erika Hilton anuncia que irá concorrer à Câmara dos Deputados*. 2022. Fotografia. Disponível em: https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/erika-hilton-anuncia-que-ira-concorrer-a-camara-dos-deputados. Acesso em: 5, ago. 2025.

VELOSO, Joe; GOMES, Rogério Zanetti. **Do underground ao mainstream : A passarela como resistência LGBTQIA+**. Projetica, Londrina, v. 14, n. 2, p. 26, 2022. DOI: 10.5433/2236-2207.2023.v14.n2.42495. Disponível em: https://www.ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/42495. Acesso em: 3 jun. 2025.

WILL the cycle of violence ever end? TGEU's Trans Murder Monitoring Project crosses 5,000 cases. **TGEU**. 13, nov. 2024. Disponível em: https://tgeu.org/will-the-cycle-of-violence-ever-end-tgeus-trans-murder-monitoring-project-crosses-5000-cases/. Acesso em: 2. ago, 2025.